

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS



MENDOZA

TOMO II

1946

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

T O M O I I

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Interventor

Dr. Alfredo M. Eguisquiza

Secretario de la Intervención

Sr. Manuel Carlos Masó

Pro-secretario de la Intervención

Sr. Fernando Puebla

Secretario general de la Universidad

Dr. Carlos M. Puebla

Pro-secretario general de la Universidad

Dr. Ernesto A. Corvalán N.

Delegado Interventor de la Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Guido Soaje Ramos

Delegado Interventor de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Exactas,
Físicas y Naturales

Dr. Alberto R. Tomaghelli

Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias Agrarias

Ing. Agr. Mario C. D. Ceresa

Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias de la Educación

Dr. Juan Carlos Sáa

Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias Económicas

Ing. Agr. Miguel A. Hurtado Delgado

Director del Conservatorio de Música y Arte Escénico

Prof. Julio Perceval

Interventor de la Academia de Bellas Artes

Arq. Arístides Cottini

INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Director

I. Fernando Cruz

Jefe de la Sección de Estudios Latinos

Manlio E. F. Lugaresi

Jefe de la Sección de Estudios Griegos

Lorenzo N. Mascialino

Adscriptos honorarios

Amador Hidalgo

Guillermo Kaul

Aurelio R. Bujaldón

Vicente V. Cicchitti

Marta S. Solari

Humberto de Paolis

Ayudantes

Claudio Soria

Ermindia A. Vila

Dolly M. Lucero

El Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas se complace en presentar este segundo tomo de la Revista de Estudios Clásicos, que da fe de la labor realizada durante el bienio 1945 - 1946.

Aparece este segundo tomo con valiosos trabajos originales de especialistas, que no dudamos han de interesar al mundo estudioso. Además, se cumple con su publicación una de las finalidades enunciadas en el primer número de la Revista, a saber, la presentación de trabajos de egresados de la Facultad y de los alumnos de los Cursos de Especialización y Perfeccionamiento. Continúa, así, este segundo número el esfuerzo modesto iniciado en el curso anterior: y no podemos dejar de señalar que la publicación de estos trabajos constituye, junto con toda la labor del Instituto y la de la Facultad de Filosofía y Letras, un simbolismo integrador, en estas tierras también del sol, de olivares y de viñedos, que, cuanto más fecundas y atendidas, tanto más reclaman el ocio contemplativo y el cultivo de la perenne antigüedad clásica.

Agradecemos a todos los amigos de la Revista su colaboración autorizada y el aliento generoso con que nos han estimulado desde el primer número.

UNA SUGESTION (*)

Al comienzo de su **Libro de Buen Amor** el Archipreste de Hita acumula, como se recordará, razonamientos y ejemplos para demostrar la sana intención que ha de buscarse en los pintorescos cuadros y relatos que se dispone a escribir.

Sin entrar en el discutido tema de la sinceridad del Archipreste, sólo quiero señalar aquí brevemente el posible rumbo a una investigación que, partiendo de un detalle, podría tener interesantes y amplias derivaciones.

Uno de aquellos ejemplos aludidos es el de la "Disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron". Comprende las estrofas 47 a 63 del **Libro de Buen Amor** y reproducen la deformación medieval de la tradición, probablemente tardía (1), que consigna Tito Livio (III, 21) sobre el envío de tres embajadores romanos a Atenas para copiar las leyes de Solón.

Menéndez y Pelayo se inclinaba a creer que el Archipreste hubiera conocido la versión medieval de aquella tradición a través de algún **fabliau** francés, pero hoy parece suficientemente averiguado que la recibió por el extraño camino del derecho en el cual debía ser medianamente versado, como bien lo advierte Menéndez y Pelayo recordando las repetidas menciones de las **Decretales** que hace en el prólogo en prosa de su libro.

En efecto, la primera versión del cuento del Achipreste se

(1) Cf. E. Costa. *Storia delle fonti del diritto romano*, p. 11.

* Escrita en el año 1941 como consecuencia de una conversación con algunos discípulos a propósito de la mencionada cita de Cicerón, esta nota quedó sin empleo hasta ahora, cuando, impedido de hacerlo con un trabajo más importante la destino a satisfacer en parte el amable pedido de colaborar nuevamente en esta ya prestigiosa Revista de Estudios Clásicos.

halla en las glosas del célebre jurisconsulto Francisco Accursio que profesaba el Derecho Romano en Bolonia en la primera mitad del siglo XIII, quien lo relata al comentar el párrafo de Pomponio relativo a la creación de los docevirovros en el libro I, título II del Digesto.

Lo disparatado del cuento fué más tarde fácil motivo de críticas y burlas de los humanistas, y su texto puede verse en la versión de Nebrija transcrita por J. Puyol y Alonso (2), pero ya desde el siglo XIII había empezado a difundirse, como lo muestran las distintas versiones que señala F. Lecoy (3), quien hace notar también que el Archipreste, como Accursio y el diálogo de **Plácides y Timeo**, "son los únicos que colocan la anécdota en los tiempos antiguos".

Naturalmente, se trata de esa antigüedad anacrónica que la edad media imaginaba de acuerdo con sus propias ideas y costumbres, pues así como en el **Libro de Alexandre** un héroe griego es escondido en un "convento de sorores", los griegos y romanos de este cuento discuten sobre la sagrada Trinidad.

Como se recordará, los griegos, antes de dar a los romanos las leyes que les pedían, quisieron examinarlos y le contestaron

que ante les convenía con sus sabios disputar
por ver si las entienden e merecían levar. (**)

A causa de la diversidad de lenguas, se convino en disputar por "señas de letrado", pero los romanos, recelando de su ignorancia y de la mucha ciencia de los griegos, se veían en grandes tribulaciones para la elección de su campeón, hasta que a alguien se le ocurrió buscar un patán al que vistieron

como si fuese doctor en la filosofía
y lo enfrentaron con el sabio griego.

(2) J. PUYOL Y ALONSO, *El Archipreste de Hita*, p. 184.

(3) F. LECOY, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, p. 164.

** El texto se cita según la edición de J. Ducamin, Toulouse, 1901.

El primer ademán de éste fué levantar un dedo: el romano le contestó extendiendo tres. El griego tendió luego la mano abierta, y el romano le contestó mostrándole el puño cerrado. Aquí concluye la disputa y los romanos son juzgados dignos de recibir las leyes, pues, según informa el griego, él, con su ademán ha querido decir que había un solo Dios y el romano le había contestado que era uno en tres personas; enseguida había significado que todo era según la voluntad de Dios, y el romano le había dicho que Dios tenía el mundo en su poder.

La interpretación del romano fué, por supuesto, muy diferente: creyó que el griego lo amenazaba con reventarle un ojo y le contestó que le reventaría los dos y a la vez le rompería los dientes; entendió luego que el griego lo amenazaba con una palmada, y le contestó que le daría un puñetazo, con lo cual el griego "dejóse de amenazar".

Ahora bien, contra la opinión de Cejador de que "el cuento en sustancia es popular", piensa Lecoy, sin duda con acierto, que procede del mundo estudiantil y que las señas son una parodia "de una práctica quizá real en las universidades, o, mejor aún, una chanza destinada a ridiculizar ciertas reglas monásticas que, sin prohibir en absoluto la palabra, recomendaban el empleo de ademanes para las comunicaciones entre hermanos". En apoyo de la segunda hipótesis, recuerda Lecoy el capítulo VI, **de taciturnitate** de la Regla de San Benito y dos alusiones satíricas posteriores, pero no se le oculta que de esa pequeña comedia, como la llama, el Archipreste debía de recordar "una versión en que el sentido primero de la disputa no estaba enteramente perdido, en que las señas empleadas tenían la pretensión de ser tomadas de un código misterioso y complicado donde el atavío de filósofo era indispensable". (4)

En efecto, las "señas de letrado" y el hábito de filósofo son dos detalles que el Archipreste ha tenido bien presente, y, si es posible que haya cierta relación entre las citadas prácticas mo-

(4) id., id., p. 168.

rónicas, y la disputa por serena. Lo que sería interesante averiguar con más precisión, los problemas del Archipreste están más de acuerdo con una "práctica que se usó en las universidades", como sospecha Lecoy

Es éste un detalle de las costumbres escolares medievales cuyo estudio sería de no poco interés, pues acaso contenga uno de esos tantos hilos disimulados en pequeños hechos de la vida que ligon la Edad Media con la antigüedad. Sabida es la importancia que la mímica tenía para los oradores clásicos, como lo demuestra la atención que Cicerón en el *De Oratore* y sobre todo Quintiliano dedican a los ademanes del orador. Los ademanes de las manos tenían especial importancia y para Quintiliano, en la diversidad de lenguas de tantos pueblos diferentes como ya se conocían, el de las manos le parecía como un lenguaje internacional. (5)

El célebre actor Roscio, amigo de Cicerón, solía imitarlo en ciertas actitudes, pero, si bien la mímica de oradores y actores coincidía a veces en el hecho de expresar sobre todo emociones, el ideal de Cicerón y de Quintiliano era que ese lenguaje del cuerpo, como decía el primero, estuviese de acuerdo con el pensamiento (6), y, para Quintiliano, el orador debía distinguirse del actor en que su ademán estuviese más acomodado al sentido que a las palabras. (7)

Pero la enseñanza de la retórica se fué relacionando cada vez más estrechamente con la filosofía, y las prácticas de la discusión filosófica debieron de influir en las controversias retóricas a que se redujo la oratoria durante la época imperial, puesto que, según Quintiliano, "los socráticos preparaban muy bien al futuro orador por medio de altercaciones e interrogaciones" (8). Un indicio de esta relación, en cuanto a la mímica, probablemente se halle en la frase de Quintiliano relativa a cierta po-

(5) QUINTILIANO, *Instit. orat.*, XI, 3, 87.

(6) CICERON, *de Orat.* III, 222.

(7) QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XI, 3, 89.

(8) Id. X, 1.

sición de la mano "que ahora los griegos usan mucho cuando quieren redondear con el ademán sus entimemas". (9)

El rastreo de esta práctica medieval que parece deducirse del cuento del Archipreste, llevaría así a las escuelas filosóficas griegas donde más se cultivaba la dialéctica, esto es, principalmente las de los estoicos, y precisamente en las costumbres del fundador de la escuela, Zenón de Cizio, aparece esta característica de valerse de ciertas posiciones de los dedos para representar conceptos y definiciones.

De los pocos fragmentos de Zenón conocidos por referencias de terceros, por lo menos dos aluden a esa costumbre suya: para explicar la diferencia entre lo conciso y apretado del razonamiento dialéctico y la amplitud y difusión del retórico, comparaba, dice Quintiliano (10), el primero al puño cerrado, y el segundo a la mano abierta con los dedos tendidos.

Aun más significativo es lo que refiere Cicerón en la **Académica posterior** (11) respecto a cómo Zenón explicaba gráficamente los grados de conocimiento: "abriendo la mano, con los dedos tendidos, indicaba la imagen mental, cerrándola y formándola el puño, señalaba la comprensión; y apretando ese puño con la mano izquierda, decía que así era la ciencia". Y que esta práctica haya continuado empleándose en las sucesivas fases de la escuela estoica, y que su tradición haya llegado a la Edad Media, parece demostrarlo la mención de Sidonio Apolinar, quien, en el siglo V d. d. C. al hablar de los bustos de filósofos que con sus actitudes tradicionales se debían colocar en las escuelas, cita al estoico Crisipo representado **digitis propter numerorum indicia constrictis**. (12)

Como se ve, existe entre las prácticas de Zenón y la mímica de los personajes del Archipreste, cierta semejanza de ademanes

(9) QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XI, 3, 102.

(10) id. II, 20, 7.

(11) párr. 47.

(12) *Epíst.* IX, 9.

y de significación que no deja de ser sugestiva, y aunque lo escaso y poco accesible de los medios de información lo harían un tanto difícil, sería sin embargo un tema de investigación que podría ofrecer algunas sorpresas, averiguar si entre estos dos términos extremos se puede llegar a establecer una más clara continuidad histórica.

Enrique François

(Universidad de Buenos Aires).

FUENTES VIRGILIANAS DEL "WALTHARIUS"

Uno de los temas predilectos de la literatura épica y novelesca medioeval de los pueblos europeos ha sido la vida y las hazañas heroicas del noble visigodo Walthari, personalidad legendaria que al migrar a través de las literaturas nacionales, ha dado origen a las más diversas interpretaciones. Entre el siglo IX y las postrimerías del siglo XIII, el tema ha sido tratado, en forma extensa o simplemente alusiva, en trece manuscritos diferentes.

Entre ellos, los más antiguos son el fragmento del **Wadere-lied** anglosajón del siglo IX, escrito en versos aliterados (1), y la **Vilkinasaga** nórdica que trata de **Valtari af Vaskasteini** (2). Además, la literatura germánica se ocupa de Gualterio, en un relato del contenido de una arcaica versión bajoalemana hoy desconocida; en la epopeya latina de los **Nibelungos**, del monje Kuonrat (siglo X), y en la famosa versión de la misma obra, escrita en alto alemán medio (siglo XII); en el **Biterolf** y el **Rosengarten**, ambos del siglo XIII, como también en dos fragmentos encontrados en las ciudades de Viena y Graz, respectivamente, que probablemente constituyen los restos de un poema épico más extenso, redactado en alto alemán medio durante la época cortesana. (3)

(1) Compárese A. LEITZMANN, *Walter und Hiltgunt bei den Angelsachsen*. Halle, 1917. Como trabajo anterior citamos a GREIN - WÜLKER, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, tomo I, 1881.

(2) *Valtari af Vaskasteini* = Gualterio del Wasgenstein, de la 'roca del bosque de los Vosgos', donde el héroe luchó contra los nobles francos, después de haber huído del país de los hunos.

(3) Hace pocos años, Paul Lehmann (Universidad de Munich) encontró entre los fragmentos de la biblioteca de dicha Universidad...

En las letras romances figura el mismo tema en el llamado **Fragmento de La Haya**, manuscrito francés del sig'o X (4), como también en el **chronicon** del monasterio piemontés de Novalesse, del siglo XI (5). Y finalmente, poseemos en la **Bugephali chronica Poloniae** (siglo XIII o XIV) un documento escrito en prosa, que atestigua la popularidad de que gozó nuestro héroe durante la Edad Media y su asimilación a la tradición histórico-legendaria de las naciones eslavas.

Sin embargo, ninguna de estas obras ha alcanzado la importancia literaria de la epopeya de **Waltharius**, que en 1456 hexámetros latinos relata las hazañas de Gualterio de Aquitania en la corte del huno Atila, su fuga con la hija del rey burgundo Herrich, llamada Hildegunda, y la lucha que sostuvo contra Gunther, rey de los Francos, y sus doce vasallos, antes de volver a su patria. (6)

Desde que Jacobo Grimm, en 1838, publicó sus poemas latinos de los siglos X y XI (7), la investigación literaria ha atribuído la paternidad del **Waltharius** al monje Ekkehardo I de St. Gall, fijando como fecha de su redacción la primera mitad del siglo X (alrededor de 930) y considerándolo como uno de los tantos ejercicios de seminario que debían presentar en idioma latino, los discípulos del monasterio (8). Si bien ha habido con-

"Teile einer im 11. Jahrhundert geschriebenen, besonders guten Handschrift des mittellateinischen Heldensanges von Walter und Hildegund (Waltharilied)" (partes de un manuscrito perfectamente redactado y escrito en el siglo XI, de la canción heroica de Walter y Hildegund, en latín medieval). Véase la revista *Forschungen und Fortschritte*, año 15, núm. 13 del 1º de mayo de 1939, pág. 180.

(4) Véase G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*. 1856.

(5) Publicado en PERTZ, *Monumenta Germaniae historia*, vol. VII, pág. 73 ss.

(6) Al lector no familiarizado con el argumento del poema remitimos a S. PRAMPOLINI, *Historia universal de la literatura*, vol. III, pág. 498. Buenos Aires, 1940.

(7) J. GRIMM y A. SCHMELLER, *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*. 1838.

(8) Consideran a Ekkehard I (910 - 973) como el autor de la obra:

formidad con respecto al autor de la epopeya, siempre se han ignorado, en cambio, las verdaderas fuentes literarias que le sirvieron de modelo en su trabajo, en cuanto al contenido se refiere; aunque se considera la posibilidad de que el autor se haya basado en una antigua leyenda popular.

Ahora bien; en los últimos años se ha puesto en duda de que fuese Ekkehard quien escribiera el **Waltharius** y que la redacción de esta epopeya date del siglo X. Especialmente Alfred Wolf, pero también Karl Strecker, actualmente el más profundo conocedor del **Waltharius**, sostienen ahora (9) la teoría de que la obra pertenece a la época de Carlomagno y de que hasta hoy se desconoce su autor, fundamentándola con argumentaciones que en parte ya se encuentran publicadas (10) y las cuales, por el interés que merecen, se exponen aquí sucintamente: ninguno de los manuscritos del **Waltharius** nombra a Ekkehard como poeta o tiene relación alguna con el monasterio de St. Gall. Se consideró a Ekkehard I como autor de la obra basándose exclusivamente en una noticia que se encuentra en la continuación de los **Casus St. Galli**, redactada en el siglo X por Ekkehard IV; crónica

F. VOGT y M. KOCH, *Geschichte der deutschen Litteratur*, Leipzig y Viena, 1897, págs. 45 s.; G. GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie* II, 1, Estrasburgo, 1902, pág. 178; M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* en *Handbuch der Altertumswissenschaft* (1911 - 31); H. ALTHOF, *Das Waltharilied*, Berlín y Leipzig, 1920; K. STRECKER, *Mittellateinische Dichtung in Deutschland*, en P. MERKER y W. STAMMLER, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Tomo II, Berlín, 1926/28, págs. 379 ss. y muchos autores de importancia secundaria.

(9) K. Strecker ha revisado, pues, sus conceptos anteriores; compárese la nota 7.

(10) A. WOLF, *Der mittellateinische Waltharius und Ekkehard I. von St. Gallen*. 1ª parte en *Studia Neophilologica*, Uppsala, 1940/41; la 2ª parte aparecerá en la misma revista. K. STRECKER, *Der Walthariusdichter*, en *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters*, tomo IV, 2. Un resumen de CARL ERDMANN sobre la tesis de Wolf se encuentra en la revista *Forschungen und Fortschritte*, Berlín, año 17, núm. 15 (1941), págs. 169 s., bajo el título de *Die Entstehungszeiten des Waltharius und des Ecbasis captivi*. En este artículo nos basamos para exponer su teoría.

del famoso monasterio (11) según la cual Ekkehard I escribió, durante sus años de adolescencia una **vita Waltharii manu fortis**, en forma métrica (12). Es esta comunicación la que indujo a Jacobo Grimm (véase la nota 6) a atribuir a Ekkehard I la paternidad del **Waltharius**. Pero en cuanto a su contenido, el poema no es una **vita**, género literario medioeval al que se asocia el concepto claro y determinado de "biografía" escrita en verso o prosa. Por otra parte, ni en el título ni en el texto del **Waltharius** aparece el epíteto **manu fortis**, como en la crónica de Ekkehard IV (12). Además, su contenido y forma caracterizan a la epopeya como la obra de un poeta maduro y de primera categoría; y difícilmente puede haber sido corregido por Ekkehardo IV (compárese nuestra nota 12), cuyos propios escritos están redactados en una forma lingüística muy inferior a la de aquélla. Y finalmente, el tema del **Waltharius** inspirado en un argumento de las sagas heroicas germanas y precristianas, poco condice con el de un trabajo de un seminario monástico del siglo X. Por consiguiente, argumenta Wolf, Ekkehard no ha patetizado la **Walthersaga** germana, sino otra leyenda de igual nombre, que forma parte del ya citado *chronicon novalesense* (13) y cuyo héroe se incorpora como monje a un monasterio, consagrándose, durante sus últimos años, a una vida de piedad y recogimiento. El **Waltharius** de esta obra pseudohistórica lleva, en efecto, el cualitativo **fortis**, y su vida, que culmina con su conversión a la fe y su entrada en el claustro, era un argumento muy apropiado para una **vita** medioeval y concordante con el espíritu religioso y monástico del siglo X, época en que la idea de las cruzadas empezó a di-

(11) Véase G. GRÖBER, o. c., pág. 285.

(12) La traducción de esta comunicación alusiva en los casos de Ekkehard IV es la siguiente: "Mucho hay que decir sobre Ekkehard (I). Escribió ese sabio, a saber. . . en el seminario para el maestro, en forma métrica aunque todavía torpe, porque en su modo de pensar si bien no en su exterior, era todavía un niño, la vida de Waltharius de la mano fuerte, que nosotros hemos corregido según nuestro mejor poder y saber, porque el arzobispo Aribio nos lo ordenó, cuando fuimos trasladados a Maguncia. . .".

(13) Véase también la nota 4.

fundirse entre el clero y los caballeros cristianos. Además, la existencia de dos diferentes versiones del **Waltharius**, una cristiana y la otra esencialmente pagana, se confirma en el **Catálogo** de la Biblioteca de Toul (siglo XI), que menciona a un **Waltharius** en dos secciones diferentes, en la de la poesía eclesiástica y en la de la pagana. Y como K. Strecker, en su ensayo citado (nota 9), ha comprobado que un autor lombardo de las postrimerías de la época carolingia ya conocía nuestra epopeya, incluyéndola en parte en sus **Gesta Berengarii**, nada nos impide considerar al **Waltharius** como originario del siglo IX.

Si se opta por la tesis de Wolf - Strecker, queda, pues, como único punto problemático la cuestión del autor, el que, según el primer verso de su obra, parece haber sido un monje:

Tertia pars orbis, f r a t r e s, Europa vocatur.

También en cuanto a su lenguaje y estilo, el **Waltharius** pertenece a la **aetas vergiliana** (14), y si se aceptara como época de su origen el siglo IX, ya no existiría necesidad alguna de considerarlo como una 'excepción' de la "edad horaciana", como lo han hecho los historiadores literarios partidarios de la hasta ahora reconocida opinión de Jacobo Grimm (15).

En efecto, el autor del **Waltharius** debe haber sido un poeta muy versado en la literatura épica latina. Se ha calculado que casi una quinta parte de su obra está redactada con términos,

(14) L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen*, editados por F. Boll, tomo II, 1911, ha dividido cronológicamente la literatura germano latina de la Edad Media, según sus modelos clásicos, en tres épocas: una *aetas Vergiliana* correspondiente a los siglos VIII y IX, en la que predomina una orientación métrica y estilística determinada por la influencia de las obras de Virgilio; una *aetas Horatiana* de los siglos X y XI; y una Ovidiana de los siglos XII y XIII, dependiente cada una de éstas de la obra de su respectivo modelo.

(15) Véase p. e. K. STRECKER, en MERKER - STAMMLER, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, tomo II, pág. 380, nota 6.

locuciones y **epitheta ornantia** de notorio origen virgiliano (16), sin hablar de su forma métrica presentada en hexámetros perfectos, a veces enriquecidos con versos leoninos. Nuestro poeta no podía eludir el irresistible y fascinador influjo del estilo virgiliano, modelo y símbolo del arte poético en esta primera época 'renacentista' de las letras europeas (14); máxime, porque su poema desarrolla un tema heroico, cuya realización poética más sublime es la epopeya de **Encas**. El poeta ha estudiado a su Virgilio. Lo conoce a fondo, le admira y le ama. Es virgiliano. Se identifica de tal grado con su modelo, que no solamente adopta su fraseología, sino que también otorga a sus personajes y al escenario en que éstos se mueven, rasgos y detalles característicos que concuerdan en un todo con los que su maestro latino ha dado vida y colorido a su obra magna. Pero entonces ¿Waltharius y sus enemigos son copia fiel del gran guerrero troyano y sus adversarios? ¿Les mueven idénticos ideales inspirados por idénticas concepciones de la vida? No; todo lo contrario. Si bien el molde literario del **Waltharius** es virgiliano; si bien en el desarrollo de las acciones existe una sorprendente similitud entre ambas obras, la irradiación inspiradora del poeta mantuano no ha llegado a cambiar a los nobles germánicos y cristianos en guerreros latinos y paganos ni al monje medioeval en un vate clásico, como se deduce del análisis de los principales puntos de comparación que ofrecen ambos poemas.

1. - LAS ARMAS

El **Waltharius** es una obra de carácter eminentemente épico, cuyo argumento se desarrolla en una atmósfera de guerra y combate, propia de una época en que los pueblos del centro y oeste de Europa se disputaban ferozmente el predominio político, a la

(16) E. HEYCK, *Deutsche Geschichte*. Bielefeld y Leipzig, 1906, tomo II, pág. 241.

vez que luchaban defendiéndose contra los hunos invasores. Es natural, por lo tanto, que las armas desempeñen un importante papel en la trama de la obra. Resuena en sus versos el fragor de los escudos, espadas y lanzas, reviviendo ante la imaginación del lector las heroicas hazañas de las epopeyas griegas y latinas y sus figuras ilustres: Ulises y Encas. Y el poeta del **Waltharius** nos ayuda a evocar la antigüedad clásica. Provee a sus héroes de armas defensivas y ofensivas que en gran parte no corresponden, históricamente, a la época; antes bien, constituyen una evidente reminiscencia de la **Eneida**. En efecto, el autor trata un tema muy similar al del poema de Virgilio, y lo redacta en el mismo idioma y verso. Con ello, se ve impelido a utilizar términos y locuciones armisonantes pertenecientes al estilo de su modelo, sumándose a esta necesidad fraseológica la aspiración psicológica de infundir a las acciones de su obra un vuelo heroico y a sus personajes una "importancia virgiliana".

Las armas que Waltharius ordena a Hildegunda traer del tesoro de Atila, y con las cuales huyen del país de los hunos, son las siguientes [vs. 326 - 339]: una loriga, un yelmo con rubras cristas, un par de grebas de oro, un escudo, una lanza, dos espadas y un magnífico caballo llamado 'León'.

En el verso 264 menciona el autor el detalle de que la loriga, que desde entonces pertenece a Waltharius, está compuesta de " t r e s hileras" de metal. El arte de labrar esta clase de corazas fué trasmitido a los germanos por los latinos (17). Pero aunque los germanos alcanzaron una gran habilidad en confeccionarlas (17), y sus nobles se protegieron con ellas (18), nos parece más probable que dicha loriga sea una simple remembranza de la **Eneida**, en la que se menciona, en dos oportunidades, una loriga de t r i p l e s mallas de oro:

(17) ALTHOF, o. c., pág. 91. TÁCITO, *La Germania*, cap. 6 escribe: "Pocos [germanos] traen lorigas. . ."

(18) Compárese el *Rolandslied*, verso 6464: "ire brunige wâren thrilihe".

libro III, 467: Loricam consertam hamis auroque trilicem.
libro V, 258: At qui deinde locum tenuit virtute secundum,
Levibus huic hamis consertam auroque trilicem
Loricam, . . .

Ni el yelmo de 'roja cresta' que luce Waltharius [v. 334] ni el casco provisto con crines de caballo de su adversario Skaramund [v. 698] son armas defensivas germánicas. Son atributos clásicos con que el poeta ha adornado a sus héroes. Los encontramos en el "magnífico yelmo de undoso y largo crestón (19). —Et conum insignis galeae cristaque comantis—, arma de Neoptólemo [**Encida** III, 468], en el "terrible y penachudo yelmo que vibra llamas" que Eneas recibe de las manos de Venus [VIII, 620 *terribilem cristis galeam*], en el "yelmo de oro coronado de rojo penacho" que cubre la cabeza de Turno [IX, 50, *cristaque tegit galea aurea rubra*; IX, 270, *cristasque rubentis*] y en sus mancebos rútilos "cubiertos de purpúreos penachos" [IX, 163, *purpurei cristis iuvenes*].

Al igual que la loriga, tampoco las grebas de oro con las que Waltharius "ciñe sus poderosas pantorrillas" [v. 335], se usaron, originalmente, entre los nobles guerreros de Germania. Las conocieron de los romanos, y sólo en la época de Carlomagno, que es en la que, probablemente, el autor escribió su epopeya, se generalizaba el uso de grebas (y no de oro) en el ejército. El poeta del **Waltharius** las había encontrado en la **Eneida**, libros XI, 488 y XII, 430:

lamque adeo rutilum thoraca indutus aenis
Horrebat squamis surasque incluserat auro.

Ille avidus pugnae suras incluserat auro.

(19) La traducción castellana de los versos de la *Eneida* en los siguientes capítulos corresponde a la de Eugenio de Ochoa, publicada en el volumen 3 de *Las Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, 2ª edición, Buenos Aires, 1941.

En el libro VIII de la **Eneida** cuenta Virgilio que Venus trae a Eneas las armas fabricadas por Vulcano. Sigue la descripción del inmenso escudo en el que los Cíclopes del dios habían grabado toda la futura historia de la soberbia Roma. Entre estos motivos históricos se encuentra uno que representa la invasión de los Galos, cada uno de los cuales "se cubre todo el cuerpo con un largo escudo". Y Tácito, en su **Germania**, cap. 6, dice acerca de los escudos germanos lo siguiente: "No tienen [los germanos] hierro en abundancia, como se puede colegir de sus armas... La gente de a caballo se contenta con escudo y framea... traen los escudos muy pintados y de muy escogidos colores" (20). El escudo que Waltharius lleva consigo del reino de Atila [v. 339] y que tan útil le sería después en su lucha contra los francos, seguramente no poseía ni la forma ni las dimensiones de aquellos antiguos escudos germánicos. Como los escudos romanos, el de Waltharius tenía en el centro de su cara exterior una saliente metálica, convexa y protectora [v. 195 y 772] y estaba compuesto, según especifica el poeta [v. 733], de siete discos, igualando así a la obra maestra de la fragua de Vulcano; **Eneida** VIII, 447:

Ingentem clipeum informant, unum omnia contra
Tela Latinorum, septenosque orbibus orbes
Impediunt. . .

Y se asemeja, asimismo, al escudo que en vano protege a Turno, en su última lid contra el héroe troyano [**Eneida** XII, 923 ss.], cuya "mortífera lanza vuela a semejanza de negro turbión y traspasando los bordes de la loriga y los siete cercos del escudo se le entra rechinando por mitad del muslo".

En los versos 918-19 del **Waltharius**, el franco Gerwit amenaza a Gualterio con un hacha de doble filo (bipennis), de la cual dice el poeta que en aquella época era "el arma más usual de los francos". Aunque así sea, también existe la posibilidad de

(20) Trad. *Colección Universal*, núm. 85. Espasa - Calpe, Madrid, 1932.

que el autor se haya basado en la **Eneida** V, 307, donde Eneas se dirige a los mancebos participantes en los certámenes atléticos con las palabras: "Os daré... un hacha de dos filos nielada de plata". El texto latino dice:

Spicula caelatumque argento ferre bipennem.

Las demás armas ofensivas de que se sirven los combatientes de nuestro poema: la lanza, la espada y la flecha, son típicamente teutónicas, en cuanto a su forma se refiere. Sólo la lanza de Waltharius parece haber tenido una punta, en su extremo inferior [v. 909], a semejanza del pilum romanum (21).

Finalmente observamos, que la descripción del caballo del sajón Eckefried [v. 759] coincide con la que nos da Virgilio, **Eneida** V, 565 ss., del caballo tracio de Príamo,

...quem Thracius albis
Portat equus bicolor maculis, vestigia primi
Alba pedis frontemque ostentans arduus albam.

El caballo de Eckefried es de color castaño, con manchas (¿blancas?): equus maculis variatus; similar al corcel de Aquiles, de la **Ilíada** XVI, 149.

2. - LOS COMBATES

Cuando el poeta del **Waltharius** escribió los versos 180 a 206, 645 a 1061 y 1228 a 1395 de su epopeya, conservaba vívidamente en su memoria la vertiginosa sucesión de las batallas virgilianas. Al igual que Virgilio en los libros IX a XII de su **Eneida**, el autor de nuestro poema se encontró ante la difícilísima tarea de desarrollar, sin fatigar la fantasía del lector, las guerras,

(21) ALTHOF, *ob. cit.*, pág. 125

combates y lides que ocupan la mayoría de las páginas de su obra. Soluciona esta dificultad gracias a la insuperable frescura de su espíritu juvenil, de verdadero poeta. Y la soluciona también porque encontró en la **Eneida** un excelente modelo, cuya manera de disolver las guerras de las huestes adversarias en un sinnúmero de combates singulares, duelos aislados y escenas agitadas y emocionantes, le fué de la mayor utilidad para pintar cada una de las luchas que Waltharius sostiene contra Guntherio y sus doce vasallos. El desarrollo *e x t e r i o r* de los combates, y sólo de éste trataremos ahora, contiene innumerables rasgos comunes con el de los encuentros que el hijo de Anquises sostiene en su odisea desde Troya al Tíber.

En el país de los hunos, Waltharius goza de la simpatía y de la admiración de Atila y sus súbditos. Y es por ello que el rey le pone al frente de su ejército para castigar a un pueblo vasallo que se había sublevado.

Llegado a una dilatada llanura, a la vista del enemigo [v. 180 - 211], Waltharius despliega sus huestes en orden de batalla, la cual se inicia con una lluvia de lanzas a la que sigue un ataque con flechas que caen con la densidad de una nevada. Acto seguido, los guerreros blanden sus espadas y se protegen con sus escudos. Escuadra sobre escuadra se precipita. Los caballos se estrellan pecho contra pecho. Entre las filas adversarias Waltharius hace estragos, sembrando la muerte y el terror por doquier. Sus contendientes, poniendo sus escudos a la espalda, huyen a toda brida, espantados por la acción mortífera de su espada. Y sus huestes "panonias", estimuladas por la valentía del jefe, se arrojan sobre las vacilantes filas enemigas hasta conseguir una completa victoria.

Salta a la vista que el poeta tenía presente el texto de la **Eneida**, que describe los momentos culminantes de la guerra entre troyanos y latinos [libro XI, 597 ss.] :

"Acércanse entretanto a los muros el ejército troyano y los capitanes etruscos y toda la caballería, formada en escuadras; . . .erízase el llano a lo lejos de ferradas lanzas. . . Páranse uno y otro ejército a tiro de dardo . . .por ambas partes cae, a ma-

nera de apretada nieve, un diluvio de dardos, . . . estrellándose sus caballos pecho contra pecho. . . Turbadas con esto de súbito las escuadras latinas, échanse a la espalda las rodelas y revuelven los caballos hacia la ciudad, alanceadas por los Troyanos al mando del caudillo Asilas . . . trábanse unas con otras todas las escuadras, cada guerrero elige su adversario. . . [XI, 869], Huyen turbados los Rútulos, huye el impetuoso Atinas; desbandados, confundidos, caudillos y escuadrones sólo atienden a ponerse a salvo; . . . Ninguno es poderoso a atacar ni a hacer frente a los Troyanos, que los van acosando y causándoles fiera mortandad”.

Y las hazañas de Waltharius en esa campaña, recuerdan las de Turno en la batalla que precede a su duelo final con Eneas [libro XII, 337 ss.], hasta el momento en que “vuela éste y arrastra su negra hueste por el campo abierto” [XII, 450].

Innumerables son los detalles “virgilianos” que dan vida, plasticidad y colorido a las acciones bélicas del **Waltharius**. He aquí algunos ejemplos:

En la primera de las lides que sostiene contra los nobles al servicio de Guntherio, Waltharius arroja su lanza contra el franco Kamelo, la que [v. 674], “atravesando el lado izquierdo del escudo, clava firmemente en el muslo la diestra con la que en ese instante se aprestaba Kamelo a desenvainar su espada, penetrando en el lomo del caballo”. El motivo de la “mano clavada” es de la **Eneida** IX, 576:

. . .Hunc [Priverno] primo levis hasta Themillae
Strinxerat: ille manum, proiecto tegmine, demens
Ad volnus tulit; ergo alis adlapsa sagitta,
Et laevo infixata lateri manus abditaque intus
Spiramenta animae letali volnere rupit.

Waltharius ha derribado a Hadawart de su caballo y antes de clavarlo con la lanza en el suelo, “el joven [Gualterio] le pone, rápidamente, un pie en el cuello” [v. 843], al igual como lo hace Turno con el troyano Eumedes, en la **Eneida** XII, 355:

Sistit equos biiugis et curru desilit atque
Semianimi lapsoque supervenit et, pede collo
Impresso, dextrae mucronem extorquet et alto
Fulgentem tinguuit iugulo. . .

En la octava aventura [v. 1029 ss.] del **Waltharius**, el protagonista ha herido al argentino (22) Trogus en las pantorillas. Pero éste no se da por vencido. "Furioso, miró en derredor, aunque la herida le debilitaba mucho, y al observar una enorme piedra, la levantó a toda prisa y la arrojó con fuerza contra su adversario. . ." Segundos después muere estrangulado por la mano de Waltharius.

Turno, en su desesperada lid contra Eneas, hace exactamente lo mismo, antes de recibir el golpe de gracia de la espada del troyano [**Eneida** XII, 896 - 904]: ". . . mirando en derredor vió una enorme piedra que por dicha yacía en el llano, . . . ase de ella con trémula mano. . . y corriendo precipitado la arroja contra su enemigo. . .".

Si el autor del **Waltharius** hubiera seguido, en la redacción del argumento de su epopeya su propia inspiración, seguramente no hubiera dejado de guiarse, en la descripción de la lucha final de su héroe contra Guntherio y Hagen, por las escenas apoteóticas del libro XII de la **Eneida**. Mas tenía que respetar la tradición épico popular de su obra. No podía, por consiguiente, tergiversar los hechos de la leyenda germánica que poetizaba en sus versos. Sin embargo, no pudo tampoco eludir la fuerte atracción de las apasionantes escenas virgilianas que pintan el combate Eneas - Turno, al describir uno de los once duelos que Waltharius sostiene contra los vasallos francos de segunda categoría: la lid contra su quinto adversario Hadawart [vs. 790-845]. Anotaremos aquí, en orden sistemático, los puntos de comparación entre ambas obras, que se refieren a los citados combates:

(22) <Argentina, Argentoratum = Estrasburgo.

WALTHARIUS

ENEIDA

Lid Waltharius - Hadawart

Lid Eneas - Turno

v. 822: "Y los [dos] hombres, nacidos en diversas partes del orbe, se aprestan a luchar..."

XII, v. 707: "El mismo rey Latino contempla suspenso a aquellos dos grandes guerreros, nacidos en diversas partes del orbe, prontos a cruzar el hierro en fiera lid".

v. 828: "...como resuenan los yelmos y escudos de los combatientes".

v. 712: "Invadunt Martem clipeis atque aere sonoro". Traduce Ochoa, pág. 289: "...se arremeten con impetuosa carrera, chocándose escudo contra escudo, hierro contra hierro".

v. 830 ss.: Waltharius lucha con su lanza, Hadawart con su espada.

v. 728 ss.: Eneas lucha con su lanza, Turno con su espada y luego, con la que le dió la diosa hija de Dauno.

v. 832: Hadawart, "erguido el cuerpo y alta la espada", se precipita sobre Waltharius.

v. 728: "Da Turno un salto, y, erguido el cuerpo y alta la espada, tira un tajo a Eneas".

v. 834 ss.: Waltharius desvía el golpe con su lanza, obligando a su adversario a dejar caer la espada.

v. 731: "...mas rómpese la pérfida espada, dejando al ardiente Rútulo abandonado en aquel trance".

v. 838: Hadawart huye hacia un arbusto en busca de su espada caída, perseguido por Waltharius.

v. 841: Waltharius alcanza a Hadawart con su lanza. Herido, Hadawart cae en tierra.

v. 844: Waltharius, vencedor, mata a Hadawart con la lanza.

v. 733 ss.: "...huye [Turno] ... Con no menos ligereza le persigue Eneas... Había... en aquel sitio un acebuche de amargas hojas consagrado a Fauno... la diosa hija de Dau-no... entrega "allí a Turno la espada de su padre.

v. 923 ss.: Eneas arroja la lanza, y, "dobladas las rodillas, cae en tierra herido el gigantesco Turno".

v. 950: Eneas, vencedor, le hunde su propia espada en el pecho.

Estos duelos [**Waltharius** v. 790 - 820; **Eneida** XII, 887 ss.], como la mayoría de los combates en el **Waltharius**, se inician con los clásicos diálogos airados, en los cuales los contendientes se provocan dirigiéndose toda clase de improperios e insultos. Compárense **Waltharius**, versos 646, 698, 740, 761, 790, 881, 979, 1230 ss. De procedencia igualmente virgiliana (y homérica) son las súplicas y pedidos de gracia de los guerreros vencidos que, heridos o indefensos, se encuentran a merced de su vencedor Waltharius [**Waltharius**, v. 751 y 981; **Eneida** X, 523 y 595 ss.]. Tendremos oportunidad de volver sobre estos puntos en el capítulo siguiente.

Del mismo modo, el poeta del **Waltharius** incluye en su poema la antigua costumbre de hacer interrogar al forastero por su nombre, sus intenciones pacíficas u hostiles y por la ruta de su viaje: apenas llegado al país de los francos, Waltharius se encuentra con un emisario del rey Guntherio, quien se dirige a él

con estas palabras [v. 587]: "¡Dime, hombre, quién eres, de dónde vienes y adónde vas!" Y contesta Waltharius: "... me llamo Gualterio, originario de Aquitania, y cuando niño fui entregado por mi genitor como rehén a los hunos; allá he vivido, y ahora vuelvo, deseoso de ver de nuevo mi país y a mis queridos parientes". Althof, o. c., pág. 112 advierte que este interrogatorio era una costumbre de la época antigua (germana), aunque se efectuaba sólo después de haber recibido al forastero, y no antes de saludarlo. Pero ¿no había pensado el poeta en la **Enéida**, libros VII, 195 y VIII, 110 ss., al imaginar dicha escena?

... Audax quos rumpere Pallas
Sacra vetat raptoque volat telo obuius ipse;
Et procul e tumulo: Iuvenes, quae causa subegit
Ignotas tentare vias? quo tenditis? inquit.
Qui genus? unde domo? pacemne huc fertis, an arma?

3. - LOS HEROES

Los héroes del **Waltharius** son esencialmente diferentes de los de la **Enéida**. No poseen la espiritualidad, en cierto modo ingenua, de la antigüedad clásica. Viven en el siglo V, y su personalidad es la resultante de conceptos éticos madurados a través de una tradición histórica muy original.

Por voluntad de los dioses, el piadoso Eneas huye de la destruída y derrotada Troya. Con la ayuda de los dioses, el valiente hijo de Anquises vence a sus enemigos y elimina todos los obstáculos que se oponen al cumplimiento de su misión predeterminada. No tiene sentimientos personales. Llora y se lamenta de la desgracia, sí. Pero llora, porque es costumbre entre los héroes épicos de la época clásica, que no consideraban la exteriorización del dolor como una debilidad de carácter (23). No conoce, tam-

(23) En cuanto a la diferencia entre el heroísmo clásico y el germánico véanse las acertadas observaciones de G. E. LESSING, *Laocoonte*, I.

poco, la pasión del amor. Rechaza a Dido, porque los dioses le prohíben casarse con ella. Y lucha y soporta las adversidades del destino, para poder contraer enlace con la hija del rey Latino, no porque la ame, pues ni siquiera tiene ocasión, durante la epopeya, de ver a su futura esposa, sino porque así lo quieren los dioses.

También Waltharius huye. Pero huye del país de los hunos, porque no quiere continuar viviendo en el exilium [v. 74], en la "misericordia". Huye por su propia voluntad, movido por el amor a la patria y a los suyos [v. 600]. Eneas encarna a un hombre ideal, al igual que Ulises; Virgilio y Homero pintaron a sus héroes "no como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar como ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes", al decir acertado de Cervantes (Quijote, 1ª parte, cap. 25) (24). Waltharius también es un héroe ideal o mejor dicho, una figura idealizada. Es un héroe épico. Pero es más real que Eneas, y más humano. Es un hombre que a sus condiciones de gran guerrero une la astucia y la intuición humanas que nada tienen de común con las del guerrero troyano. Ama con ternura y con pasión, llegando hasta el sacrificio por su prometida. No lucha, como Eneas, para fundar un imperio, sino para salvar sus bienes, su propia vida y la de Hildegunda, de la codicia y de la sed de oro [l. 855 ss.; compárese la **Eneida** III, 56 s.] de Guntherio, rey de los francos.

Vasallo de éste era el noble Hagen, que también había vivido como rehén en la corte de Atila, de donde huyó volviendo al reino de Guntherio para entrar nuevamente a su servicio. Durante su cautiverio en el país de los hunos, había trabado estrecha amistad con Waltharius. Pero no obstante, Hagen cruza sus armas con él.

Esta lid entre dos amigos, que no hubiera sido posible tratándose de dos héroes de la **Eneida**, salvo que existiera una

(24) Compárese A. MARASSO, *Fuentes virgilianas del "Quijote"*, caps. *El héroe épico y Pintura de héroes y hechos famosos*. Boletín del Instituto de Investigaciones literarias, tomo I. Universidad de La Plata, Buenos Aires, 1937. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, 1942, tomo I, pág. 67, escribe: "Homero pinta a los hombres mejores que son".

traición de por medio, tiene su fundamento en el juramento de fidelidad que Hagen había prestado a su rey. Es la lealtad al señor feudal, tema central de la epopeya de los **Nibelungos** como también de nuestro poema, originada en los antiguos conceptos germánicos de los cuales dice Tácito, en su **Germania**, capítulos 13 y 14: "...los príncipes [germanos] ponen todo su cuidado en tener muchos y muy valientes compañeros. El andar siempre rodeados de una escuadrilla de mozos escogidos es su mayor dignidad y son sus fuerzas, que en la paz les sirve de honra; y en la guerra, de ayuda y defensa. . . el principal juramento que hacen [los vasallos] es defenderle y guardarle y atribuir también a su gloria sus hechos valerosos. De manera que el príncipe pelea por la victoria; y sus compañeros, por el príncipe" (25). Hagen, por su amistad con Waltharius y no por cobardía, aconseja y ruega a Guntherio que se abstenga de luchar. Pero al serle recordado por éste su juramento, cumple con su deber. Y con sangre, heridas y bromas se renueva, al final de la obra, la antigua amistad, reconciliación a la que en vano se buscaría un paralelo en las sagas clásicas.

Tampoco sería posible concebir a un guerrero de la **Eneida** orando a sus dioses por el alma de sus enemigos muertos, como lo hace el cristiano Waltharius, antes del combate decisivo contra Guntherio y Hagen [**Waltharius**, v. 1157-67]:

Quo facto ad truncos sese convertit, amaro
Cum gemitu, et cuicumque suum caput applicat, atque
Contra orientalem prostratus corpore partem,
Ac nudum retinens ense hac cum voce precatur:
"Rerum factori, sed et omnia facta regenti,
Nil sine permissu cuius vel denique iussu
Constat, ago grates, qui me defendit iniquis
Hostilis turmae telis, nec non quoque probis.

(25) Compárense también los versos 2653 ss. y 2882 ss. de la epopeya anglo-sajona de *Beowulf*, en los que se manifiestan los mismos conceptos.

Deprecor at dominum contrita mente benignum,
Ut, qui peccantes non vult, sed perdere culpas,
Hos in coelesti praestet mihi sede videri!"

Sin embargo, los héroes del **Waltharius** no son, íntegramente, germánicos. En su comportamiento ante el enemigo, en el modo como se expresan de sus adversarios y como los tratan, y en la forma en que **Waltharius** se consagra a sí mismo vencedor, se revela claramente la imitación de características peculiares de los héroes virgilianos.

Ya hemos mencionado, en el capítulo anterior, las disputas que preceden a casi todos los combates de la epopeya. Este afán de desacreditar con palabras, a su enemigo, de justificar ante sí mismo la necesidad de combatirlo y de intimidar de este modo a su adversario, es uno de los principales medios de la "guerra de nervios" en las epopeyas clásicas. No era propio de los antiguos germanos que sólo lanzaban su grito de guerra y que luego callaban y luchaban (compárese G. E. Lessing, o. c.) como el guerrero **Randolf**, quien ataca a **Waltharius** con su lanza sin decir palabra [vs. 962 - 964]. Para los otros vasallos, en cambio, **Waltharius** es el "maldito" [Eckefried; v. 762], la "víbora" [Hadawart; 790] y la "fiera" [Patafried; v. 885], y el mismo **Guntherio** lo llama "asesino" [v. 953]. Que el poeta tenía aquí ante sus ojos las clásicas disputas virgilianas (compárense, p. ej., **Eneida**, libros IX, 560 demens; XIII, 895 ferox) y homéricas, lo revelan aún con mayor claridad sus alusiones a ciertos versos de dichas epopeyas: como cuarto adversario enfrenta **Waltharius** al sajón **Eckefried**, quien lo compara, en sus insultos agresivos, con un ser fantástico e irreal de los bosques, el mítico **faunus** [v. 763]. Y después que **Eckefried** le ha arrojado su lanza, **Waltharius** hace lo mismo contestando: "Esto te devuelve como regalo el fauno del bosque"; respuesta similar a la que **Ascanio** dió a **Rémulo**, en el libro IX, 634, s. de la **Eneida**:

...I, verbis virtutem inlude superbis!
Bis capti Phryges hanc Rutulis responsa remittunt.

Y mas aún se parece su réplica a la de a **Odisea** XX, 296 s.: "Ea, pues, yo también le voy a dar un presente, para que a su vez haga un regalo honorífico, bien al esclavo del baño o bien a algún otro".

También Hadawart, quien sigue a Eckefried en la lid contra Waltharius, se acerca a su contendiente con ostentosas exclamaciones. Pero presintiendo su cercana muerte advierte a Gualterio que éste no podrá escapar a la venganza de los compañeros, "aunque tomara alas y volara como un pájaro", verso (803) que se basa en la clásica advertencia de Eneas a Turno; **Encida** XII, 892:

. . . opta ardua pinnis
Astra sequi clausumque cava te condere terra,

en la traducción de Ochoa (pág. 294): ". . . pide a los dioses que te den alas para remontarte a los astros o que te sepulten en los huecos senos de la tierra".

Waltharius, el héroe, elimina a todos sus enemigos; también a los tres vasallos quienes le tienden una trampa con su tridens, especie de arpón unido a una larga soga de la que todos tiran, una vez clavado en el escudo de Waltharius. Pero éste no se deja apresar. Cual un roble se sostiene firmemente en su lugar, como el

. . . aesculus,
Qui non plus petit astra comis quam tartara fibris.
Waltharius, v. 1000.

Este aesculus no es el fresno Yggdrasil de las sagas nórdicas (26) sino simplemente, el quercus esculus L. romano de la **Eneida** y de las **Geórgicas** virgilianas:

(26) H. DREES, *Das Waltharilied*; colección Reclam, Leipzig, S. a., traduce mal "Odins Weltenbaum".

Ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc, nunc flatibus illinc
Eruere inter se certant: it stridor et altae
Consternunt terram concusso stipite frondes:
Ipsa haeret scopulis et, quantum vertice ad auras
Aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
Haud secus adsiduis hinc atque hinc vocibus heros
Tunditur et magno persentit pectore curas;
Mens immota manet; lacrimae volvuntur inanes.

Eneida IV, 441 ss.

Aesculus imprimis, quae, quantum vertice ad auras
Aetherias, tantum radice in Tartara tendit.

Geórgicas II, 290 s.

A dos vasallos del rey franco, Werinhard y Randolf, ha otorgado el poeta del **Waltharius** un inconfundible rasgo épico virgiliano. La reacción psicológica que produce en ellos la proximidad de la muerte tiene su analogía en el comportamiento de Mago y Líger (**Eneida**), y de Adrasto (**Ilíada**), desarmados por sus vencedores, el troyano Eneas y el lacedemonio Menelao.

Werinhard, según el poeta, de antigua estirpe troyana (27), "rogó suplicante por su vida" [v. 751] a Waltharius, antes de que éste le hiriera de muerte; y también "al implorante enemigo [Randolf] cercenó [Waltharius] la cabeza" [v. 981]. En la **Eneida** X, 523, leemos:

(27) El poeta otorga a Werinhard un linaje troyano, conforme a la tradición popular de que los francos descienden de dicho pueblo; compárese la epopeya *der Nibelunge nôt I*, estrofa 118: *Hagnen... von Tronje*. En los versos 726 - 29 del *Waltharius*, el progenitor de Werinhard es Pándaro, quien hirió a Menelao con su dardo. Los hexámetros correspondientes [v. 728 s.] han sido copiados casi literalmente de la *Eneida* V, 496 s.: *Pandare; qui quondam, iussus confundere foedus, in medios telum torsisti primus Archivos*. Compárense también la *Ilíada* II, 826 y LESSING, *Laocoonte*, XIII.

Et genua amplectens effatur talia supplex:
Per patrios manis et spes surgentis Iuli,
Te precor, hanc animam serves gnatoque patrique,

y en el mismo libro, versos 595 ss.:

. . . Frater tendebat inertis
Infelix palmas, curru delapsus eodem:
Per te, per, qui te talem genuere, parentes,
Vir Troiane, sine hanc animam et miserere precantis.

Homero, *Ilíada* VI, 45 escribe: "Adrasto luego suplicó abrazándole las rodillas: "Házme tu cautivo, hijo de Adreo, y recibirá un digno rescate".

Por fidelidad a su rey, los dos jóvenes Werinhard y Randolf habían luchado con toda valentía. Por fidelidad a su rey, habían sucumbido ante el guerrero más fuerte. El autor del **Waltharius**, por lo tanto, no tenía el derecho de presentarlos como hombres temerosos y débiles ante la muerte, como cobardes según el concepto de la antigüedad germánica (Althof, o. c., pág. 117). Pero lo hizo dejándose influir por su modelo latino.

Finalizaremos este capítulo señalando que el poeta también hace ceñir las sienes de su héroe con laureles, ante el pueblo huno reunido [v. 210], según la usanza clásica de distinguir, públicamente, al vencedor; costumbre que conoció por los versos 245 y 539 s. del libro V de la **Eneida**:

Victorem magna praeconis voce Cloanthum
Declarat viridique advelat tempora lauro.

Sic fatus cingit viridanti tempora lauro,
Et primum ante omnis victorem appellat Acesten.

4. - LOS DIOSES

Haec est Waltharii poesis, nos salvet J. H. C.

Waltharius, v. 1456

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

Eneida, XII, 952

“Jesucristo nos salve” e “indignada, su ánima huye, lanzando un gemido, a la región de las sombras”. He aquí la diferencia fundamental entre la religiosidad de dos épocas, expresada en el último verso de ambas epopeyas: El medioevo cristiano y la antigüedad clásica. El **Waltharius** y la **Eneida**. El monje poeta del claustro y el vate de la Roma pagana.

Waltharius, el héroe que reza a Dios con contrita mente [v. 1165] (28); que con los brazos en cruz (venie fiel; v. 564) se arroja a tierra en gesto de humildad rogando al Señor para que le perdone su deseo de castigar con la muerte a sus enemigos francos, es un hombre profundamente religioso. Cree en Dios; y según la fe de sus antepasados lo considera como el Supremo Juez, que no otorga su preferencia y su protección arbitrariamente sino que castiga al que infringe sus leyes (29). Y ante las realidades de la vida, Waltharius se deja guiar por su libre voluntad y razonamiento.

Eneas, en cambio, hijo de Venus, es un simple instrumento en las manos de los dioses, los que accionan como los hombres disputando entre sí para intervenir y decidir el destino de sus protegidos (Venus-Juno). Virgilio escribe: el “piadoso” Eneas; el monje germano dice: “el inteligente” y “prudente” Waltharius, el sapiens [v. 1135].

Frente a esta diferencia básica, las alusiones a la mitología germánica y clásica del **Waltharius** no poseen la fuerza suficien-

(28) Compárese la oración de Waltharius en el capítulo anterior.

(29) Véase TÁCITO, *Germania*, cap. 7.

te como para destruir el espíritu esencialmente cristiano de esta obra y de su autor. Son meras reminiscencias, ya del antiguo paganismo germano, subsistentes aún gracias a la tradición popular en que se basa el argumento del **Waltharius**, ya de la religión grecorromana, introducidas en la epopeya por razones retóricas.

La Welandia fabrica [v. 965], la fragua del mitológico herrero Vélint o Wieland, en la que se forjó el escudo de Waltharius (al igual que en la de Vulcano el de Eneas); el gesto de Waltharius de hacer la señal de la cruz sobre una copa de vino que ha sido ofrecida por Hildegunda [v. 225]; la creencia supersticiosa en algún poder misterioso que protege al hombre [v. 793 s.]; los fantasmas de los muertos que vagan por la tierra riendo sarcásticamente [v. 1040; *nec manes ridere videns*]; y la Fama con figura humana, provista de alas [v. 171 (30), la maere de los **Nibelungos** (estrofa 1422), son los restos de una antigua conciencia pagana introducidos en nuestra epopeya debido a la tradición oral en que se apoya el poeta.

Las reminiscencias de la mitología clásica son de otro carácter. La décima aventura del **Waltharius** [vs. 1130-1134] se inicia así:

Interea occiduas vergebat Phoebus in oras
Ultima per notam signans vestigia Thulen,
Et cum Scotigenis post terga reliquit Hiberos.
Hic postquam oceanas sensim calefecerat undas,
Hespera et ausoniis obvertit cornua terris,
Tum...

Y cincuenta y cuatro líneas más abajo leemos [vs. 1188-1190]:

(30) El texto latino dice: *Fama volans pavidi regis transverberat aures*. De idéntica figura, pero siempre obedeciendo a sus órdenes perversas, representábensela los latinos; *Encida*, IV, 173 s.:

*Extemplo Libyae magnas it Fama per urbis:
Fama, malum quo non aliud velocius ullum.*

Lucifer interea praeco scandeat Olympo,
Lucens taprobane clarum videt insula solem.
Hora fuit, gelidus qua terram irrorat Eous.

¿Quién no piensa aquí en los ampulosos “comienzos homéricos” (31) de las rapsodias clásicas: la **Eneida**, y más aun la **Ilíada** y la **Odisea**; esas aperturas imprescindibles en todo canto épico grecolatino? El poeta del **Waltharius** también las utiliza. Pero para él, ya no expresan realidades surgidas de una disposición anímica genuinamente clásica. Las utiliza en un sentido estrictamente metafórico. Constituyen un valor eminentemente épico-retórico (32) que el monje admirador de Virgilio, de la grandiosidad y elegancia de su estilo, no podía pasar por alto en la redacción de su obra.

Es en este sentido en el que el poeta escribe: Parcae . . . fila ligunt [v. 851], como las Parcas de la **Eneida** (I, 22). Y es, también, en este mismo sentido en el que el nieto de Hagen, el joven Patafried,

Silvestri ferae corpus, animam dedit Orco

Waltharius, [v. 913],

“descendiendo a las sombras” [v. 871], como lo hace Turno [**Eneida** XII, 952], después de haber arrojado a muchos de los guerreros troyanos al Orco [**Eneida** IX, 527]. Compárense asimismo los versos 527, 1057 y 1327 (esuriens Orcus) del **Waltharius**.

5. - PARALELISMO DE LOS ARGUMENTOS

Los capítulos anteriores han manifestado el grado en que el

(31) A. MARASSO, o. c., pág. 10.

(32) Véase también el verso 384 del *Waltharius*.

poeta del **Waltharius** se ha dejado influir por el estilo y la pintura del ambiente y de los personajes virgilianos. Pero hay algo más aún que llama la atención del que estudia el **Waltharius** y la **Eneida** con criterio comparativo: el aparente paralelismo que existe en el desarrollo temático de ambas obras.

La primera aventura del **Waltharius**, como la destrucción de Troya en la **Eneida**, crea la situación propia e indispensable para que surjan los conflictos que provocarán la dramática sucesión de los acaecimientos. Circunstancias superiores, ajenas a sus propias decisiones, obligan a Waltharius a abandonar su patria Aquitania para vivir en el exilio, en el país del rey huno Atila [vs. 75-95]. Por voluntad de los dioses, Eneas huye de las playas frigias y arriba al país de la reina Dido, en el Norte de África. Dido honra a su ilustre huésped con un espléndido festín, en cuyo transcurso los comensales hacen abundantes libaciones. En honor del victorioso hijo de Alpher, Atila ofrece un banquete, durante el cual se bebe copiosamente, "prolongando así hasta muy entrada la noche el sacrificio de Baco" [v. 318]. La figura de Ana, hermana de Dido, corresponde a la de la esposa de Atila, Ospirin: ambas aconsejan a los reyes retener a los insignes héroes en sus cortes por medio del matrimonio, para poder tener a sus servicios a tan sagaces y valientes guerreros. Pero a pesar de las sugerencias e insinuaciones de Atila y Dido, Waltharius y Eneas huyen, el germano (con Hildegunda) para volver a su tierra natal Aquitania, y el troyano en busca de su nueva patria Italia. Las peripecias y aventuras que ambos corren en el transcurso de sus viajes constituyen el "momento retardatario" del desenlace final en las dos obras: Waltharius tiene que sostener una dura lucha contra trece nobles de la corte franca (Guntherio y sus doce vasallos). Y trece son las huestes guerreras que se oponen a Eneas y sus hombres, según el catálogo de los ejércitos del canto VII de la **Eneida** (33). En estos combates, Waltharius y Eneas se enfrentan cada

(33) Consideramos a los guerreros adictos a Mecencio y Lauso como un solo grupo, puesto que el segundo era hijo del primero y que ambos partieron juntos (*Eneida* VII, 648: *Filius huic iuxta Lausus. . .*) de las pla-

uno con un personaje que se interpone como principal obstáculo en la realización de sus objetivos. Guntherio y Turno. Los motivos de sus enemistades son parecidos. Guntherio exige de Waltharius la entrega de (su tesoro, su caballo y de) la hija del rey burgundo, Hildegunda (v. 602); Turno disputa a Eneas la hija del rey latino Lavinia, y con ella el trono de Roma. Y en una sucesión de victoriosos combates, de los que ninguno de los dos héroes sale ileso, vencen a sus enemigos. Waltharius vuelve a Aquitania donde contrae enlace con Hildegunda, y rige los destinos de su país durante largos años; y Eneas elimina a su principal contricante que le impedía cumplir con la misión que le habían encomendado los dioses. Así finaliza Virgilio su epopeya. Queda sobreentendido que Eneas ocupará el trono de Italia junto a la princesa Lavinia.

Tales son los hechos en que coinciden los argumentos de ambas obras. Si esta simetría de la estructura argumental se debe a circunstancias casuales (¡caso extraño según lo expuesto en los capítulos anteriores!); si por el contrario existe una base legendaria común para ambas obras; si el fundamento legendario de la saga de Waltharius, usado aparentemente por nuestro autor, se remonta a una tradición folklórica que echó sus raíces en la misma epopeya artística de Virgilio o en sus fuentes populares; o si el poeta del Waltharius imitó servilmente a Virgilio en lo que atañe a gran parte del desarrollo temático, no corresponde discutirlo en este artículo que sólo intenta demostrar las fuentes virgilianas del **Waltharius**, pero no solucionar los problemas que de ellas se originan. Para tal labor, sería imprescindible consultar

yas tirrenas. Lo mismo vale para los soldados de los Hermanos Catilo y Coras (VII, 670 ss.). Guntherio había elegido doce de sus mejores vasallos para la lucha contra Waltharius (v. 475). A pesar de que en las sagas germánicas el número 12 aparece con cierta frecuencia para determinar la cantidad de vasallos al servicio de grandes héroes (ALTHOF, o. c., pág. 106, con amplia documentación) la coincidencia entre el número de los guerreros francos (1 + 12) y los (13) ejércitos de la *Eneida* no nos parece que sea una mera casualidad.

los textos originales de los doce manuscritos diferentes de la **Wal-**
tharius-saga y disponer del material bibliográfico publicado sobre
el tema en cuestión.

A. Dornheim

Instituto de Estudios Germánicos de
la Universidad Nacional de Cuyo.

LA URNA GRIEGA
EN LA POESIA DE JOHN KEATS

A ARTURO MARASSO

"According to my state of mind, I am with Achilles in the trenches, or with Theocritus in the vales of Sicily".

KEATS, carta a George Keats del 29 de Octubre de 1818.

I

Por dos caminos parece operarse el acceso del mundo moderno a los órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina, toda vez que un anhelo de conocimiento e identificación anímica hubo de impulsarlo a volverse hacia él en procura de una toma de contacto que le restituyera valores no siempre preservados a lo largo de la evolución histórica europea. Por esos dos caminos —que tienden a excluirse mutuamente— intentó el espíritu moderno retornar a las inspiraciones estéticas del clasicismo e incorporarse, para recrearlas luego, a esas fuerzas creadoras y sus expresiones artísticas.

La primera vía (ya desbrozada incomparablemente por el redescubrimiento renacentista del mundo clásico) muestra sus más floridos estadios en el clasicismo francés del siglo XVII y en las formas análogas, bien que específicas, del mismo movimiento en la Inglaterra y la Alemania del siglo XVIII. Consiste en incorporarse racionalmente los valores clásicos con ayuda de una creciente crítica histórico-arqueológica, abstraer de la lite-

ratura y del arte grecolatinos los módulos que los rigieron y estructuraron, constituir —como lo intentarán Winckelmann y Lessing— una definitiva legislación estética que acerque los valores clásicos mediterráneos —tenidos por insuperables— a las ambiciones artísticas del mundo moderno; afirmar y exigir una regla áurea.

Es ya ocioso volver sobre la equivocada visión que del espíritu creador helénico había de lograrse con tales criterios "clasicistas" teñidos de parcialidad histórica (desestimación agresiva de lo medieval y énfasis deliberado de la "claridad", el "orden estético" y la "objetividad" del espíritu griego) aparte de las deficiencias del aparato técnico que validara la investigación en el campo filosófico, arqueológico, etnográfico, etc. De tan prejuiciado análisis, que apunta sólo a los exponentes más espectaculares del arte griego (por ejemplo la arquitectura ática del siglo V), resultó una hipervaloración de formas y cánones **que no son sino un período** culminante en una plurilateral y continua evolución, y un acentuado menosprecio para con los restantes momentos. Incluso se llegó a una parcelación de los períodos de apogeo, a no mirar en ellos más que los ápices estéticos, un Partenón solitario en una acrópolis transitada por semidioses. La sugestión de lo pequeño —el vaso, la figurilla de Tanagra, la ofrenda votiva— perdía eficacia ante la visión olímpica y excluyente; el milagro de Fidias eclipsaba aquellas otras muestras de arte que precisamente hubieran permitido admirar mejor lo asombroso de esa ascensión estética.

Baste tan simple y precario esquema de un error de valoración (1) para mostrar cómo cierta forma de acercamiento moderno a los elementos clásicos pudo (y puede todavía, según lo demuestran frecuentes ditirambos al "milagro griego" nacidos de alguna lectura de Renan y Paul de Saint Victor) deformar el objeto que se pretendía abstraer y constituir una poco sólida base

(1) El tema ha sido lujosamente tratado por Rodolfo Mondolfo en su obra "El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales", Universidad Nacional de Tucumán, 1943.

para el clasicismo moderno que tan estrepitosamente caería frente a la actitud romántica, cuya propia debilidad analítica muestra con harta elocuencia la inopia de su antagonista (2). La inconsistencia del clasicismo (piénsese por ejemplo en la poesía inglesa bajo la dictadura de Alexander Pope) procede de que **imita** una supuesta **técnica artística** clásica fundada en módulos, paradigmas donantes de eternidad, **Ars poetica** general y constante. Pero tales módulos habían sido postulados por abstracción de valores estéticos, y su innegable importancia estructural y articulante en el arte y las letras clásicas fué exagerado por la línea Boileau-Pope-Lessing al punto de que parece creerse que fueran **factores genéticos** de lo clásico y no **constantes axiológicas y estéticas**, incitas en la obra por una necesidad espiritual propia del espíritu clásico. Al abstraerlas y advertir la frecuencia armoniosa con que se presentaban en las grandes creaciones antiguas, el pensamiento clasicista del siglo XVII y XVIII los elevó a la función de **antecedentes** y **condicionantes** de la obra a cuya pulpa se les arrancaba artificialmente. De la natural vertebración del arte clásico se hizo un andamiaje, un molde donde vaciar la materia amorfa. Ciertamente que no todo es culpa del pensar moderno; Aristóteles y luego Horacio lo preceden en esta **reducción a la técnica** —pues que al fin y al cabo tales módulos se exponen pragmáticamente, con vistas al empleo ulterior— y preparan el camino a un Despréaux (3).

(¿Por qué no preludivar aquí la actitud poética de John Keats,

(2) Lo que no equivale a sostener que el clasicismo haya carecido de valor, pero sí que su valor más auténtico le fué dado *al margen de preceptivas tiránicas* por figuras geniales como un Racine o un Molière, finos burladores de “unidades” por vía del espíritu si no de la forma.

(3) De quien —citamos a modo de caracterización general de estos criterios erróneos— dice H. Gaillard de Champris: “. . . Non seulement il ne cite pas même Euripide, mais il n’étudie que les progrès extérieurs et, pour ainsi dire, techniques du genre. . . Sur l’union spirituelle qui fut d’abord celle des poètes et des spectateurs. . . pas un mot. (A propósito de Píndaro): “. . . Il confond la libre démarche d’une imagination synthétique avec le froid calcul d’un esprit ingénieux, et, ici encore, ne distingue pas l’ins-

citando aquellos tempranos versos suyos que habían de valerle la torpe cólera de Byron?

¿Podía todo eso olvidarse? Sí, un cisma
nutrido por el artificio y la barbarie
hizo avergonzar al gran Apolo de ésta su tierra.
Se llamó sabios a hombres incapaces de comprender
sus glorias; con la fuerza de un débil niño
se hamacaron en un caballo de madera
y lo creyeron Pegaso. ¡Almas miserables!
Soplaba el viento del cielo, rodaba el océano
sus congregadas olas —pero no las sentíais. El azul
descubría su eterno seno, y el rocío
de la noche estival se formaba, silencioso, para tornar
preciosa la mañana: ¡La Belleza estaba despierta!
¿Por qué no vosotros? Porque seguíais muertos
para las cosas que ignorabais. . . Estrechamente unidos
a vetustas leyes trazadas con miserables reglas
y viles dimensiones; y así enseñasteis a una escuela
de zafios a suavizar, ensamblar, unir y ajustar
hasta que —como los palillos del juego de Jacob—
sus versos coincidían. Fácil era la tarea:
mil artesanos se cubrían con la máscara
de la Poesía. ¡Raza de fatal destino, impía!
Raza que blasfemaba en el rostro del brillante Citarista
y no lo sabía —No, continuaba manteniendo
un pobre, decrepito canon
marcado con los lemas más triviales, y en grande
el nombre de un Boileau! (4).

piration du procédé.” (“Les Ecrivains Classiques”, tomo IV de la “Histoire de la Littérature Française”, publicada bajo la dirección de J. Calvet, París, 1934, págs. 275 - 276).

- (4) Could all this be forgotten? Yes, a schism
 Nurtured by foppery and barbarism
 Made great Apollo blush for this his land.

Se opera así un doble tránsito. El predominio del espíritu racionalista estatuye un canon clásico, y desde esa legislación, atribuída **necesariamente** a toda obra satisfactoria, se procede a la creación avalada dogmáticamente por dicho canon. Los intereses estéticos modernos se expresan dentro de las coordenadas y "leyes" clásicas, y raras veces la intuición del creador ahonda en la validez esencial de éstas y busca, con la intensidad necesaria, las raíces verdaderas de esa sujeción tiránica a que lo someten los criterios del siglo.

(Curiosa paradoja: el racionalismo clasicista no estaba **esencialmente** interesado por lo helénico; su interés era preferentemente técnico e instrumental, búsqueda de los órdenes que permitieran exhumar, en beneficio de una temática moderna, esa "sofrosine" perdida en la Edad Media. Por el contrario, había de

Men were thought who could not understand
His glories; with a puling infant's force
They sway'd about upon a rocking-horse,
And thought it Pegasus. Ah, dismal —soul'd!
The winds of heaven blew, the ocean roll'd
Its gathering waves —ye felt it not. The blue
Bared its eternal bosom, and the dew
Of summer night collected still to make
The morning precious: Beauty was awake!
Why were ye not awake? But ye were dead
To things ye knew not of, —were closely wed
To musty laws lined out with wretched rule
And compass vile; so that ye taught a school
Of dolts to smooth, inlay, and clip, and fit,
Till, like the certain wands of Jacob's wit
Their verses tallied. Easy was the task:
A thousand handicraftsmen wore the mask
Of Poesy. Ill - fated, impious race!
That blasphemed the bright Lyrist to his face,
And did not know it, —no, they went about,
Holding a poor, decrepit standard out,
Mark'd with most flimsy mottoes, and in large
The name of one Boileau!

(*Sleep and Poetry*, versos 81 - 106).

ser el romanticismo (mejor, algunos románticos) quien reaccionando contra la subordinación de valores estéticos a garantías instrumentales, aprehenderá el genio helénico en su **total presentación estética**. (5)

El segundo camino había sido ya transitado, en pleno orden racionalista, por algunos poetas menos seguros del valor y la validez de las reglas de oro que de su propia proyección sentimental hacia el pasado (6). Racine, dramaturgo respetuoso, saltará sobre toda conveniente medida para crear a Fedra y a Andrómaca. Bajo el irreprochable lenguaje y las correctísimas situaciones escénicas, almas que no proceden sólo de una visión "clásica" nacen en el teatro francés. El fin del siglo clásico alemán importa un ejemplo aún más elocuente: Friedrich Hölderlin trasciende las categorías estimativas consagradas, y su poesía ofrece testimonio incomparable de un **retorno** a lo griego y a una **visión** de la que nada se abstrae, en la que todo es acatado y asumido por una obediente identificación intuitiva (7). ¿No presen-

(5) Esto no supone sostener que el romanticismo *entendió* lo helénico mejor que el clasicismo; antes bien, en el orden histórico y científico abundó en crasos errores surgidos de una indebida sentimentalización del tema clásico. Pero algunos románticos —y aquí Keats— alcanzaron por identificación estética, por *simpatía* espiritual, una vivencia de lo helénico como jamás sospecharan los siglos de Dryden y Winckelmann.

(6) Lo que nos recuerda la frase de Bernard Shaw: "La regla de oro es que no hay regla de oro".

(7) "En el siglo XVIII, Grecia había sido glorificada como el Paraíso perdido de la humanidad, como tierra del sol y la alegría, como país libre de supersticiones, de angustias y melancolías trágicas. Habría sido, según las ideas de esta época, una civilización "de simplicidad noble y serenidad grandiosa". Hoelderlin descubrió en las antiguas letras griegas el elemento, entonces desconocido, del éxtasis frenético, del dolor desmesurado, de los anhelos hiperbólicos, de las emociones místicas, de la teosofía atormentada. Los hallazgos modernos de la arqueología han confirmado su tesis que, para los tiempos de Hoelderlin, era una nueva prueba de su locura incurable". Alberto Haas, Historia de la literatura alemana moderna, Buenos Aires, 1928, pág. 82.

tía también Novalis ese camino? Uno de sus fragmentos adelanta: "No sólo la facultad de reflexión funda la teoría. Pensar, sentir y contemplar hacen una sola cosa" (8). Y en las postrimerías del ya agotado clasicismo francés, el alma apasionada de André Chenier ha de reintegrar a la visión de lo griego las notas románticas que el clasicismo se había empeñado obstinadamente en negarle.

(Inglaterra no tendrá esos "puestos de avanzada" en plena edad clásica. ¡Pero qué desquite el que se toma, en los primeros veinte años del siglo XIX, con Keats y Shelley!).

Al camino preceptivo de la reconstrucción y la tipificación sintéticas —tarea de grupo, escuela, generación, cumplida por agregaciones culturales sucesivas y capaz de comunicación y divulgación— se opone como se habrá sospechado ya el camino de la identificación intuitiva —aprehensión personal, de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un **recrear análogo**. Pero, como siempre se plantea el problema aquí sólo tangencialmente rozado de la posibilidad racional o irracional de valoración estética, importa señalar que el segundo camino no se hubiera abierto a los Hölderlin y a los Keats sin el itinerario preliminar que proporciona el camino científico. Cuenta poco el que Keats no tuviera la cultura helénica que hubieran podido darle Oxford o Cambridge, cuando sabemos que en el romanticismo inglés existía un **clima** de helenismo surgido precisamente de las aportaciones clásicas y mantenido por la tradición universitaria. Libros, temas, símbolos, constancias míticas, nada de eso es azar sino sedimentación cultural dejada por los siglos XVII y XVIII. El poeta incorpora a su sensibilidad ese aparato científico y estético y extrae de él, junto con un sistema de valores ajenos, la primera conciencia de que tales valores sólo históricamente le son ajenos. El camino de **apropiación** es ahora privativo de su intuir poético; sendero personalísimo de la **coexis-**

(8) Novalis, "Gérmes o Fragmentos", versión de J. Gebser. México, 1942, pág. 38.

tencia espiritual fuera de tiempo y espacio. "We are all Greeks", afirmará Shelley en el prefacio de "Hellas": todos somos griegos. El siglo XX ha visto, en admirable conciliación, el espíritu científico incorporando a su actividad particular los productos espirituales emanados de esa identificación anímica **que él mismo había facilitado**; recobrando en cierto modo justicieramente un bien que le correspondía (9).

"Ninguna poesía inglesa anterior satisfacía a hombres poseídos por este interpenetrado ideal del republicano y el artista, por esta pasión de libertad y belleza; ni siquiera Milton, el más próximo a ellos. Antes bien prefirieron volver los ojos a la Grecia antigua y a la Italia medieval. . . Así, dentro del corazón del Romanticismo se alzó un movimiento "clásico", el cual, mejor que cualquier otro rasgo, distingue netamente al tercer grupo (de poetas) de los dos anteriores."

"...La expresión efectiva del nuevo helenismo principia con la denuncia de Byron ante el expolio del Partenón practicado por Lord Elgin. Aunque muy lejos de ser un griego, Byron hizo más que ningún otro para crear la pasión por Grecia. Y con todo, esos mármoles —traídos por Elgin y adquiridos por la nación en 1816 gracias a las ansiosas instancias de Haydon— se convirtieron desde entonces en "grandes aliados" de la causa helénica. (Se alude a la causa de la liberación de Grecia). La leyenda griega fué el refugio escogido de Keats, pero para Shelley y Byron fué Grecia asimismo la primera tierra histórica de libertad, "la madre de los libres", la patria de los exilados." (10)

(9) Pues que los "camino" son siempre uno en su comienzo. De la aprehensión intuitiva de valores griegos surgirá la sistematización preceptiva del clasicismo. El bifurcarse empieza cuando el racionalista del siglo XVII y XVIII renuncia (o no alcanza) a la *totalidad de valores*; escoge, jerarquiza los que prefiere y levanta arbitrariamente una escala axiológica en la que su propia proyección racional tiñe con viva luz aquellos elementos preferidos, dejando en sombra otros a quienes sólo la *total adhesión* poética hará luego justicia.

(10) No previous English poetry wholly satisfied men possessed by this mingled ideal of the republican and the artist, this passion from freedom

No acierta Herford al sostener que ninguna poesía inglesa anterior alcanzaba a satisfacer a los románticos en quienes urge el doble sentimiento de la libertad y la belleza. El "retorno a Grecia" obedeció esencialmente a la primera de estas urgencias, pues que la segunda se satisfacía simultáneamente con un retorno estético a lo medieval (¿por qué sólo al de Italia cuando Chatterton, Walter Scott y Coleridge son pruebas de la amplísima latitud de ese medievalismo?), a la poesía isabelina y al tema griego. De ahí que la repentina importancia que adquiere lo helénico al abrirse el siglo (1816 —los frisos del Partenón son adquiridos por Inglaterra—, 1821/2 —muerte de Keats y Shelley—) y el retroceso perceptible de los restantes temas inspiradores en el interés de estos poetas, prueban inequívocamente la conexión entre los ideales democráticos del romanticismo inglés —surgidos con Burns, Wordsworth y Coleridge que reciben y traducen líricamente el mensaje de la revolución francesa— y la paralela identificación estética con los griegos. En este sentido es muy justa la referencia de Herford a Byron, portavoz en la lucha de Grecia moderna por liberarse del yugo turco. ¿Y no es significativo recordar que ya Hölderlin había sentido ese mismo entusiasmo y que de él había de nacer su "Hiperión"?

Entendemos pues que el tema de Grecia adquiere un contenido vital para los románticos cuando advierten que **coincide** con

and beauty —not even Milton, who came nearest. Rather, they turned their eyes to ancient Greece and medieval Italy. . . . Thus within the heart of Romanticism a 'classic' movement arose, which, more than any other trait, sharply marks off the later from the two early groups. . . . "The effective expression of the new Hellenism begins with Byron's denunciation of Lord Elgin's spoliation of the Parthenon. Byron, though very far from a Greek, did more than any other single man to create the passion for Greece. The Elgin marbles, however, acquired for the nation in 1816 through the passionate urgency of Haydon, became thenceforth 'great allies' of the Hellenic cause. Greek legend was the chosen haunt of Keats, but to Shelley and to Byron Greece was also the first historic land of freedom, 'the mother of the free', the fatherland of exiles. - C. H. HERFORD, "The Age of Wordsworth", Londres, 1939, págs. 218/20.

su moderna valoración de la dignidad humana y su expresión política. Por la coincidencia de ideales socio-ológicos se llegará —no siempre con conciencia del tránsito— a una más honda vivencia de los ideales estéticos. (Incluso la noción de que el arte griego sólo pudo darse y florecer bajo tales condiciones políticas, hará que los románticos, rebeldes y republicanos, hallen en él por íntima simpatía una fuente inagotable de inspiración creadora. La rebelión prometeica, la caída de Hiperión, ¿dónde hubieran hallado Shelley y Keats mejores símbolos para traducir su libertad moral y su rechazo de todo dogmatismo?).

Podemos por tanto afirmar que este movimiento "clásico" en el seno de la segunda generación romántica inglesa se sustenta en órdenes capitalmente distintos al del período racionalista. Al helenismo aristocráticamente entendido —proveedor de un orden legal exterior e imperioso— sucede un helenismo en quien se admira la plenitud de un arte logrado desde la plena libertad humana articulada por la democracia ateniense. Al símbolo preceptivo sucede el símbolo vital. Tras la Grecia de Solón, la Grecia de Milcíades y Epaminondas; vaivén inevitable y necesario, que permitirá al fin la concepción total de la civilización helénica.

Eso explica que ni Shelley ni Keats admitieran nunca que un arte poética viniera a trabar la libertad de su lírica, ni creyeran en la imitación de estructuras como garantía de creación duradera. Acuden al tema griego con un movimiento espontáneo de la sensibilidad, movida por el prestigio revelado en el siglo XVIII, y de la inteligencia estimulada por las analogías políticas contemporáneas.

Motiva el presente ensayo la voluntad de indagar esta actitud estética frente al tema helénico, con el ejemplo de John Keats y su "Oda a una Urna Griega".

II

Envuelto en asombro y deslumbramiento emerge Keats de sus encuentros iniciales con el genio helénico. "Al leer por vez primera el Homero de Chapman", "Al ver por vez primera los

mármoles de Elgin", "A Homero" (11) traducen —con un lenguaje lleno de turbación que busca la imagen vertiginosa e hiperbólica capaz de transmitir tanto asombro— ese contacto que debía continuar, adhesión identificante, hasta la muerte del poeta.

"A Homero" —que contiene entre versos débiles uno de los más hermosos que haya escrito Keats (12)— se abre con el testimonio expreso de la revelación que para él había de ser la epopeya griega, tránsito de la ignorancia a la luz:

Apartado, en mi inmensa ignorancia,
oigo de ti y de las Cícladas
como aquel que en la costa siente tal vez nostalgia
de visitar en profundos mares el coral de los delfines (13).

Los mármoles del Partenón habrán de mostrarle entonces la réplica plástica de dioses y hombres griegos, y es en ellos donde la sensibilidad del joven y aún inseguro poeta arriba temerosa pero obstinadamente a la coexistencia espiritual con formas tras las cuales su aguda intuición le hace ver palpitante la realidad —románticamente exaltada— de lo griego. Versos como

Demasiado débil es mi espíritu; la mortalidad
pesa duramente sobre mí como un no buscado sueño... (14).

(11) "On first Looking into Chapman's Homer", 1815. (Se alude a la traducción homérica de George Chapman, el dramaturgo isabelino; Keats conoció incidentalmente la obra en casa de un amigo, y el soneto fué dado a éste a la mañana siguiente como prueba del entusiasmo del joven poeta. No es vano señalar que se trata del primer poema en que Keats muestra su genio). "On seeing the Elgin Marbles for the First Time", 1817; "To Homer", 1818.

(12) "There is a budding morrow in midnight".

(13) Standing aloof in giant ignorance,
Of Thee I hear and of the Cyclades,
As one who sits ashore and longs perchance
To visit dolphin - coral in deep seas."

(14) "My spirit is too weak; mortality
"Weighs heavily on me like unwilling sleep."

reflejan el choque emocional del encuentro. ¿Y no hay ya una **purísima** visión en el confuso enumerar que cierra el soneto?:

Así esas maravillas me causan un dolor vertiginoso
que mezcla grandeza griega con el áspero
decaer del viejo tiempo —con un mar agitado de olas,
un sol, la sombra de una magnitud (15).

Keats se entrega —en creciente delicia— al tema griego, incitándose con los motivos de la mitología que pierden bajo un tratamiento **adecuado** el rancio tono retórico que entrara en el siglo XIX a modo de lastre clásico del precedente. No siempre sus temas son históricamente griegos, pero sí la dimensión lírica en que se mueven, salvo cuando Keats se asocia deliberadamente a otra de sus preferencias poéticas (16). Así, la “Oda al Otoño” remonta un eco donde Hesíodo se completa con armónicas virgilianas, y no es infrecuente hallar a lo largo de su obra más variada imágenes y desarrollos paralelos al de los líricos griegos, pues que la semejanza nace aquí como producto necesario de una **repetición analógica de condiciones**. A tal actitud poética agrega Keats la complacencia plástica —gusto por la descripción, por **cierta** descripción que culminará en la “Urna Griega”— y un sensualismo bucólico y naturalista, ese aire dionisiaco que circula inconfundible por Safo, Anacreonte, Baquílides, Píndaro, Corina, Teócrito y todo gran lírico griego. No es inútil advertir desde ya que la mayor aproximación de Keats a lo griego se hace sobre la dimensión dionisiaca (y sus equivalentes: lo pánico, lo eglógico) mientras Shelley —en una prodigiosa coincidencia temporal con nuestro poeta y como llenando los claros que éste dejaba en

(15)

“So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old Time —with a billowy main,
A sun, a shadow of a magnitude”.

(16) Cf. “The Eve of St. Agnes”, “The Eve of St. Mark”, “Isabella”, “La Belle Dame sans Merci”, etc.

el tema griego— aprehendía valores helénicos en alto grado de estilización esencial, apolíneos por excelencia.

Los frisos y los vasos estaban más en la imaginación de Keats que ante sus ojos. ¿Cuánto pudo conocer del arte griego aparte de los mármoles áticos y alguna pieza de museo? Su "cultura" griega (en lo estético, mitológico y poético) fué la de los manuales y los textos de divulgación. No lo encontramos —aquí el testimonio de sus amigos: Leigh Hunt, Haydon, Reynolds, Brown— sumido en lecturas sistemáticas como las que Mary Wollstonecraft nos informa de Shelley (en quien había ido des- arrollándose un "scholar" hondo y afinado). Pero desde un co- mienzo se advierte en Keats que su temperamento lo aleja de una posible influencia poética griega y lo entrega en cambio rendi- damente a la admiración por la plástica. Entre la palabra y la forma griegas, va Keats hacia la forma que se le ofrece sin la mediatización degradante de las traducciones. Puede comunicar directamente, y es lo que busca hasta cuando lee a los poetas. Parece ver en ellos pintores y escultores mentales, pues que no otra cosa es la mitología en sus obras... Hasta su verso des- cribirá (y es otra penetrante analogía que indagaremos más ade- lante) obras plásticas al modo de Homero y Hesíodo, que hallan en la descripción de escudos un incesante deleite poético. Cuan- do, en la "Urna Griega", alcance él su cercanía más admirable con el genio helénico, el verso estará allí para celebrar figuras marmóreas, la imaginaria obra maestra de un anónimo cincela- dor inspirado.

Tal cosa explica al mismo tiempo la complacencia de Keats por las figuras mitológicas, ya como temas, ya como valores poé- ticos en órdenes no mitológicos. La esencial plasticidad del pan- teón griego, la fuerte línea sensual que tan jubilosamente cele- brará la pintura italiana del Renacimiento, el rápido desalojo de deidades abstractas o amorfas (Caos, Gea, Erebo, Nix, Urano) por aquellas que la alabanza poética acerca a los hombres me- diante una estilización antropomórfica, debían provocar en Keats el sentimiento de todo poeta ante lo mitológico —inagotable

catálogo de elementos aptos para el vuelo lírico—; sentimiento acentuado en su caso por una más honda captación de valencias vitales, de la carne y la sangre de los dioses que el clasicismo dieciochesco redujera a secas y sentenciosas alegorías de Virtudes, Fuerzas y Castigos. Para Shelley —como para nuestro llorado Valéry— la mitología era ese **cómodo sistema de referencias mentales** al que puede acudir con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado, cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo (17). Narciso, Prometeo. . . El psicoanálisis emprende hoy tarea análoga en la estructuración de su particular sistema de referencias, y las entidades mitológicas terminan despojadas de todo helénismo para adquirir un sentido simbólico más científico y ecuménico. ¿No ocurre igual cosa con los episodios capitales de los ciclos bíblicos, la galería de "tipos" romanos, la hagiografía cristiana? Toda reducción a sistema inteligible e intercambiable, toda conceptualización de lo individual con vistas a su proyección universal, es tarea grata a la inteligencia del hombre según harto bellamente lo ha mostrado Bergson, y la mitología griega, occidental, mediterránea, y por añadidura altamente bella, no podía escapar a ese proceso de esquematización pragmática del que sólo ciertos poetas más desinteresados podían eximirla.

Keats era uno de esos poetas. La raíz de su desapego por la obra shelleyana está en que le resulta intolerable la **sumisión** de elementos estéticos a una poesía cuyo fin ulterior resulta ser de orden sociológico o político. Carecemos de constancia expresa pero es de imaginar por analogía que el empleo de los mitos en Shelley ("Prometheus Unbound") debía parecerle desnaturalizante e **injusto**, al margen de la admiración que el tratamiento

(17) Esta función generalizante que cumplen los valores mitológicos en el arte y las letras ha sido finamente estudiada por Marguerite Yourcenar (Cf. "Mythologie", en "Lettres Françaises", Buenos Aires, N° 11, 1944).

lirico de esos temas provocaron en su fina valoración de la poesía contemporánea (18).

Él asume esa mitología —maravillosamente aprehendida en la inopia de diccionarios y epítomes— sin otro fin que el de celebrarla líricamente, como por derecho propio. La asume desde dentro, entera y viviente, a veces como tema, a veces como concitación de poesía en torno a un tema. "Endymion" e "Hyperion" son los grandes ejemplos de ese subordinarse total a un ambiente mitológico (19), y "Sleep and Poetry" ("Sueño y Poesía") con la "Ode to a Nightingale" ("Oda a un Ruiseñor") pueden ilus-

(18) Cf. la carta a Shelley —agosto de 1820— en la que Keats defiende apasionadamente la pura tarea artística: "... There is only one part of it I am judge of - the poetry and the dramatic effect, which by many spirit nowadays is considered the Mammon. A modern work, it is said, must have a purpose, which may be the Good. An artist must serve Mammon; he must have "self-concentration" - selfishness, perhaps". ("Tan sólo puedo ser juez en una parte (de "Los Cenci"); la poesía y el efecto dramático, los cuales son actualmente considerados por muchos espíritus como Mammón. Una obra moderna —se dice— debe tener un propósito, y ese propósito puede ser el Bien. Un artista (es Keats quien afirma) debe servir a Mammón; debe tener "auto-concentración" —tal vez hasta egoísmo". A. C. Bradley comenta: "... Esas sentencias coinciden perfectamente con el expreso deseo de Keats de hacer el bien. El poeta debe hacer el bien; sí, pero lo hace siendo poeta. Debe tener el propósito de hacer el bien con la poesía; sí, pero no forzarlo en su poesía o mostrar que tiene tal intención hacia nosotros...". Y más abajo: "Debe ser altruísta, sin duda, pero tal vez logre eso siendo egoísta, rehusándose a ser apartado de su manera poética de hacer el Bien...". Tan firme adhesión a "un arte por el arte" cuyo egoísmo esencial concluye mediatamente en Belleza y Bien, es el módulo invariable de la lírica de Keats. Cf. A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, 1934, págs. 236-7.

(19) "Hyperion", cuyas dos versiones inconclusas no permiten sino conjeturar la empresa espiritual que con él se propuso Keats, ha sido prolijamente analizado por John Ralston Caldwell ("The Meaning of Hyperion", volumen LI-4 de la P. M. L. A. —Publications of the Modern Language Association). Por nuestra parte nos parece evidente que en el poema importó ante todo a Keats la Titanomaquia, con su trágico nacimiento de un nuevo orden divino, como severa posibilidad dramática después de la más liviana experiencia de "Endymion". El tema se prestaba igualmente

trar la segunda actitud. A la noción de mitología como adorno retórico (piénsese en la poesía española de los Siglos XVII y XVIII) opone Keats una visión del mundo mítico en la que empuña la actitud total de su ser, sin apropiación literaria sino como **recobrando** un bien propio y natural (20). Asombra la soltura con que recrea, desde sus más tempranos versos, las criaturas mitológicas. El hombre que confunde imperturbablemente a Hernán Cortés con Vasco Núñez de Balboa (21), reconoce desde un principio los más escondidos atributos de dioses y semidioses griegos, los envuelve en una adjetivación que tiene la fuerza de la pindárica y la gracia exactísima del epíteto homérico:

Las musgosas Dríadas... (22)

Todo el admirable himno a Pan, en "Endymion", donde Pan es llamado "símbolo de inmensidad, firmamento reflejado en el mar", la notación de "dedos fríos" atribuída a la Náyade ("Hyperion", verso 14), su

Llameante Hiperión en su redondo fuego (Id., v. 166)

(lo que ya debieron advertir los griegos en la "Teogonía" de Hesíodo) para mostrar el progreso estético que resulta del triunfo olímpico sobre los Titanes. "... (Para Keats) el orden olímpico, vencedor, es un avance en Belleza, hay en la naturaleza un progreso auto-destructivo hacia el bien, y la belleza, no la fuerza, es la ley de este flujo o cambio." Cf. Robert Bridges, *Collected Essays, IV: A Critical Introduction to Keats*, Oxford, 1933, pág. 115.

(20) "...And (Keats) would point out to Severn how essentially modern, how imperishable, the Greek spirit is — a joy for ever". (Y — Keats — hacía notar a Severn cuán esencialmente moderno y cuán imperecedero es el espíritu griego — un júbilo eterno). Cf. Bradley, ob. cit., pág. 224.

(21) En el famoso "On first Looking into Chapman's Homer":
... "O como el bravo Cortés cuando, con ojos de águila,
contempló el Pacífico — mientras sus hombres
se miraban entre ellos con salvaje duda —
silencioso, sobre un pico en el Darién."

(22) The moss-lain Dryads... (To Psyche).

así como el tratamiento general de las figuras en "Endymion" e "Hyperion" prueban la inmediata y total presencia de esos valores en la sensibilidad de Keats (23).

Lo helénico se le presentó, pues, en dos manifestaciones absorbentes: la mitología (desde y fuera de los textos poéticos —Homero, Hesíodo— y el arte plástico. Ya se ha dicho que para Keats no parece existir diferencia entre ambos, pues que urnas y frisos son mitología y los dioses constituyen en su imaginación algo como una escultórica espiritual. Las **formas** de lo griego lo atraen con aparente exclusión de valores ideales (24); la plasticidad de los dioses, su belleza —humana pero inalcanzable—, su reflejo en los mármoles y los bronces. El tema griego es visto **románticamente** por Keats; de ahí que sus valores mejor apprehendidos sean los sensuales y sentimentales, precisamente aquellos incomprendidos por el clasicismo racionalista; de ese modo y mediante su particular visión romántica **restituye** el poeta a la

(23) "... (The process by which) the will of Keats came into such entire harmony with the sensuous workings of the old Grecian spirit, that not only did his imagination delight in the same objects, but that it was, in truth, what theirs under certain circumstances might have been". (El proceso por el cual) la voluntad de Keats alcanzó una tal entera armonía con las sensuales creaciones del antiguo espíritu griego, que no sólo se deleitó su imaginación en los mismos objetos sino que fué, en verdad, lo que la imaginación helénica pudo ser bajo determinadas circunstancias). Lord Houghton, "Life and Letters of John Keats", Oxford, pág. 146.

(24) Aquí se plantea el problema del "sensualismo" de Keats. Lo cierto es que él mismo se propuso trascender la etapa pánica, dionisiaca, e ingresar en un orden superior de existencia. Cf., en "Sleep and Poetry", los versos famosos:

¿Y puedo yo decir adiós a esas delicias?
Sí, deberé trascenderlas por una más noble vida,
donde encontrar las agonías, las luchas
de humanos corazones... (versos 122-4).

"Hyperion" es prueba simultánea de su empeño y su parcial fracaso,

mitología y el arte griego esa **vida de las formas** que la legislación dieciochesca había cambiado a veces deliberadamente por **formas de la vida**.

Tal acercamiento —el primero en la poesía inglesa que alcanza semejante intensidad— pudo darse sólo por la adhesión vital que permite a Keats retomar los temas griegos como si lo circundaran históricamente, como si los conviviera en el tiempo. Sidney Colvin ha establecido que “la enseñanza clásica de la escuela de Enfield no había ido más allá del latín; ni en la infancia ni después aprendió Keats nada de griego; pero las creaciones de la mitología griega lo atrajeron por la avasalladora delicia que le causaba su belleza, y una simpatía natural con el orden de imaginación que las engendrara” (25). Esa “natural sympathy”

y la temprana muerte dejó en calidad de enigma el posible futuro itinerario de Keats. Importa con todo señalar que su noción de que la Belleza es ápice de la actividad espiritual humana, remonta y purifica la común atribución “sensualista” que se hace al poeta; pues su noción de Belleza es identificada con “Verdad” (Grecian Urn) y con “Bien” (según puede inferirse de la carta a Shelley citada más arriba y de la cual se desprende inequívocamente que para Keats el “bien” que es dado hacer al poeta es su propia poesía y no un “mensaje” en verso), lo que cierra una escala de valores en la que el acento culminante recae sobre lo estético —a diferencia del criterio platónico de un Shelley— pero sin ultimarse en un esteticismo. La simple verdad es que en Keats había ante todo un *artista*. Más adelante volveremos sobre este asunto.

(25) Sidney Colvin, “Keats”, Londres, 1906. “This is the Keats who wrote ‘A thing of beauty is a joy for ever’; who found ‘the Religion of Joy’ in the monuments of the Greek spirit, in sculpture and vases, and mere translation and mere handbooks of mythology. . .” (Este es el Keats que escribió: “Una cosa bella es una delicia eterna”; que halló la “religión de la alegría” en los monumentos del espíritu griego, en esculturas y vasos, en simples traducciones y meros manuales de mitología). Bradley, ob. cit., pág. 224. “Tooke’s *Pantheon*, Spence’s *Polymetis*, and Lemprière *Dictionary*, were sufficient fully to introduce his imagination to the enchanted world of old mythology; with this, at once, he became intimately acquainted, and a natural consanguinity, so to say, of intellect, soon domesticated him with the ancient ideal life, so that his scanty scholarship supplied him with a clear perception of classic beauty, and led the way to

a que alude Colvin será para Keats la condición misma del poeta; la que le permite concitar con precisión de testigo el ambiente medieval de "La Belle Dame sans Merci" e "Isabella", acercarse a lo helénico o a lo isabelino y sorprender, al margen de la circunstancia histórica, las fuerzas espirituales que la determinan. El mismo Colvin, empeñado en negar a la poesía de Keats todo "helenismo" fundamental (26) concluye admitiendo: "Pero aunque Keats ve desde lejos el mundo griego, lo ve en su verdad. El rasgo griego no es el suyo, pero en su estilo inglés, rico y decorado,

that wonderful reconstruction of Grecian feeling and fancy, of which his mind became afterwards capable". (El "Panteón" de Tooke, el "Polymetis" de Spence y el Diccionario de Lemprière fueron suficientes para introducir su imaginación al mundo encantado de la mitología antigua; no tardó en encontrarse así íntimamente vinculado a él, y una natural consanguinidad —por decirlo así— de su intelecto, lo naturalizó pronto con la antigua vida ideal, tanto que su magra cultura le permitió tener una clara percepción de la belleza clásica y lo guió a esa maravillosa reconstrucción del sentimiento y la fantasía helénicos de que más tarde fué capaz su mente). Houghton, ob. cit., págs. 5-6.

(26) En parte porque Colvin participa grandemente del criterio "clásico" sobre los ideales y los productos estéticos de la Hélade. Distancia a Keats de los griegos basándose en la efusión romántica de un "Endymion" que ejemplificaría la frase de su autor: "I think poetry should surprise by a fine excess" (Entiendo que la poesía debe sorprender por un exquisito exceso), y el hecho de que a su juicio el poeta no abstrae la belleza y los valores esenciales al modo de los griegos. Es evidente que en Keats hay mucho más *romanticismo* que en un poeta griego, sobre todo en lo formal, en la notación pictórica y el fluír de las imágenes. ¿Pero no comparte esa admirable disciplina helénica de la objetividad, la impersonalización, la huída deliberada del confesionalismo subjetivo, el recato autobiográfico en todas sus formas? Es por ahí que Keats es "griego" y es "clásico" al margen de la tradición formal de la poesía inglesa que no hubiera podido ignorar sin retroceso el lenguaje isabelino (Spencer es el primer deslumbramiento poético de Keats adolescente) y el prerromántico. Nótese cuanto más genuina es la *conciliación* que logra Keats entre su sentido clásico y su temperamento romántico, que el operado por Byron que encierra en un verso dieciochesco la más aguda explosión sentimental del romanticismo inglés, creando una fricción interna que hiela y malogra buena parte de su obra.

Nos parece que si Colvin hubiera meditado mejor la objetividad casi

él escribe con una segura visión interna del significado vital de las ideas griegas. . ." (27).

¿Ideas? Formas, mejor. No era Keats poeta metafísico, y sus anhelos de llegar a serlo asoman sólo fragmentariamente en poemas y cartas. La muerte lo alcanzó antes de haber cumplido la primer etapa, esa "obra de la visión" (28) a la que se dió con una entrega sensual incomparable. Su poesía es la exploración del mundo a través de sus formas, la complacencia en el espectáculo. Que tal actitud se fundara en razones metafísicas, que de tal contemplación surgieran luego los valores en sí —como al final de la "Urna Griega"— tales abstracciones ocupan siempre un sitio algo marginal en la breve producción poética de Keats; allí la evidente, deliberada primacía de las formas sostiene el poema y en nada empaña su alta calidad lírica. Poesía de lo sensual. . . Sí, mas el hecho de traducir poéticamente esa sensualidad, ¿no supone ya reducción a valores espirituales? Preferir la imagen de un poema al objeto que la suscita —pero conservando en aquélla vital identificación con su sustentáculo sensible— constituye la clave de la poesía de Keats. Otros poetas practican el tránsito como una vía catártica, y sus poemas aspiran a Ideas de las que el tema en sí es ya olvidado y lejano evocador; así la alondra en Shelley y el tema de Kubla Khan en Coleridge. Keats parece decirnos que todo logro poético es **en sí** una catarsis suficiente donde el lujo sensual y el hilozoísmo romántico pueden al-

siempre mantenida por Keats en sus más altos poemas, y a la vez intuído en el arte griego las expresiones más románticamente dionisíacas, su concepción del "helenismo" del poeta no hubiera estado tan condicionada. (Para un mejor ajuste del concepto "romántico" aplicado a Grecia, cf. Mondolfo, ob. cit.).

(27) "But though Keats sees the Grecian world from afar, he sees it truly. The Greek touch is not his, but in his own rich and decorated English way he writes with a sure insight into the vital meaning of Greek ideas". Colvin, ob. cit., pág. 155.

(28) Aludimos a una imagen de Rainer María Rilke ("Wendung", en *Späte Gedichte*) donde a la "obra de visión" se opone la "obra de corazón", empresa espiritual que debe alzarse sobre la primera y desde ella.

canzar la suma belleza sin despojarse de sus más acendrados atributos (29).

Esa analogía con la visión plástica de los griegos hará que Keats vea en su estatuaría y su mitología el envés de toda didáctica y toda simbología alegórica. A la tarea del filósofo, desentrañador de mitos, opondrá el goce del mito en sí —acción, drama— y las formas del vaso griego no lo incitarán a desprender penosamente de su arcilla abstracciones siempre más condicionadas al particular entendimiento del espectador que el goce **inocente** y total del objeto bello.

Para esa proyección sentimental contaba Keats con la admirable —y angustiosa— característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente —que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje— se revela en los siguientes párrafos de una carta: “En cuanto al carácter poético en sí (aludo a ese carácter del cual, si algo significativo, soy miembro; esa especie distinguible de la wordsworthiana o sublimidad egotista—; que es algo **per se**, algo aparte), no es él mismo; no tiene ser; es todo y nada, carece de carácter, goza con la luz y la sombra, vive en el mero gusto, sea falso o recto, alto o bajo, rico o pobre, mezquino o elevado. . . y tiene tanta delicia en imaginar a un Yago como a una Imogena. Aquello que choca al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleónico. No causa daño por su complacencia en el lado sombrío de las cosas, ni por su gusto hacia el lado en luz, ya que ambos concluyen en especulación. Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia —y llenando— algún otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, así como hombres y mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en

(29) Empero era capaz de lo que traduce esta frase: “The mighty abstract Idea of Beauty in all things, I have, stifles the more divided and minute domestic happiness”. (La idea abstracta de la belleza en todas las cosas, ahoga en mí las dichas domésticas, más divididas y menudas). Citado por Houghton, ob. cit., pág. 169.

torno suyo un atributo inmutable; el poeta no, carece de identidad. Ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios.

"... Parece mezquino confesarlo, pero es un hecho que ninguna palabra de las que pronuncio puede ser aceptada y creída como una opinión nacida de mi naturaleza propia. ¿Cómo podría ser así si no tengo naturaleza? Cuando me encuentro en un salón con otras gentes, y si no estoy meditando las creaciones de mi cerebro, ocurre que no soy yo mismo quien halla refugio en mi ser sino que la identidad de todos cuantos se encuentran en el salón empieza a presionar sobre mí, (de modo que) en poco tiempo quedo aniquilado; y no sólo entre hombres, lo mismo me ocurriría en un cuarto de niños..." "... Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante" (30).

(Carta a la que debe agregarse esta frase de otra escrita en

(30) "As to the poetical character itself (I mean that sort, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the Wordsworthian, or egotistical sublime; which is a thing *per se*, and stands alone), it is not itself - it has no self - it is every thing and nothing - it has no character - it enjoys light and shade - it lives in gusto, be it foud or fair, high or low, rich or poor, mean or elevate, - it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the camaleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because, they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no identity; he is continually in for, and filling, some other body. The sun, the moon, the sea, and men and woman, who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity. He is certainly the most unpoetical of all God's creatures... Is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature. How can it, when I have no nature? When I am in a room with people, if I am free from speculating on creations, of my own brain, then, not myself goes home to myself, but the identity of every one in the room begins to press upon me, (so) that I am in a very little time annihilated - not only among men; it would be the same in a nursery of children... But even now I am perhaps not speaking from myself, but from some character in whose soul I now live". Houghton, ob. cit., págs. 159-161.

1817: "Apenas recuerdo haber contado nunca con la felicidad. . . No la busco, como no sea en el momento en que vivo; nada me inquieta fuera del Momento. El sol poniente me devuelve siempre el equilibrio; o si un gorrión viene a mi ventana, **yo tomo parte en su existencia y picotco en la arena**" (31).

Así logra Keats el ingreso a la naturaleza, y así lo verá Shelley cuando en "Adonais" evoque la imagen del joven poeta inmerso en el ámbito circundante. Se ha dicho de los griegos que sólo les interesaba el tema del hombre y que la naturaleza era para ellos un simple decorado accesorio; bastaría tal cosa para establecer un nuevo alejamiento espiritual entre nuestro poeta y el mundo helénico. Advirtamos en primer término la exageración que supone creer a los griegos tan desentendidos de la naturaleza cuando lo cierto es que su mitología, sobre todo en los órdenes menores —Ninfas (Oceánidas, Nereidas, Dríadas, Hamadriadas, Náyades) Silenos, Ríos, Vientos —es jubilosa aunque vigilante) exaltación de la Naturaleza, en la que la proyección antropomórfica no aniquila el deleite hillozoísta, antes bien lo concilia con el tema del hombre caro al cuidado griego. Y nos parece obvio insistir en la importancia que adquirirá el escenario natural en las etapas finales de la bucólica, cuando ese "retorno a la naturaleza" que forzosamente motiva la saturación cultural helenística bajo la cual crea un Teócrito su obra. En segundo término, Keats sacrifica el "tema del hombre" porque el abuso didáctico y satírico del siglo XVIII le quitaba todo interés frente al redescubrimiento de la naturaleza que balbucea el prerromanticismo de Thomson y Gray y que estallará en el gran acorde de la poesía de Burns y Wordsworth. ¿Cómo forzarse a **imitar una preferencia** —aunque fuese griega— cuando la única manera de **convivir** lo helénico era el darse tan sólo a aquellas

(31) "I scarcely remember counting upon any Happiness. . . I look not for it if it be not in the present hour - nothing startles me beyond the Moment. The setting sun will always set me to rights or if a Sparrow come before my window I take part in its existence and pick about the Gravel". Citado por Betty Askwith, "Keats", Londres, 1941, pág. 111.

formas simpáticamente adecuadas a las suyas? Mitología que es naturaleza filtrada por una primera visión poética; estatuaria cuyas formas interesan infinitamente más que sus anónimos modelos. De ahí, por el mismo movimiento de sensibilidad, se lanzará Keats a la alabanza del árbol y la flor con una riqueza de matices insospechada por la poesía griega, siempre más **retenida**; en vez de esquematizar el narciso en su joven símbolo y desentenderse de aquél, su poesía celebrará el mito pero conservando imágenes y sentires para el narciso despojado de toda adherencia culta, simple flor sostenida en su belleza.

La "Oda a una Urna Griega" fué escrita en 1819, el gran año de la poesía de Keats, y en el mismo mes de abril que vió nacer "La Belle Dame sans Merci" y la "Oda a Psiquis"; Keats había vivido veinticuatro años y sólo dos lo separaban de la muerte.

ON A GRECIAN URN

Thou still unravish'd bride of quietness!
Thou foster - child of Silence and slow Time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fringed legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loath?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,

Though winning near the goal - yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
 For ever panting and for ever young;
All breathing human passion far above,
 That leaves a heart high sorrowful and cloy'd,
 A burning forehead, and a parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea-shore,
 Or mountain built with peaceful citadel,
 Is emptied of its folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou are desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! With brede
 Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
 Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
 When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty", - that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know.

A UNA URNA GRIEGA

¡Tú, todavía virgen novia de la quietud!
Criatura de adopción del Silencio y el Tiempo,
silvestre narradora que nos relatas tu
florida historia con más gracia que estos versos.
Entre el foliado friso, ¿qué leyenda te ronda
de dioses o mortales, o de ambos, que en el Tempe
se ven o por los valles de Arcadia? ¿Qué deidades
son esas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes?
¿Qué rapto delirante? ¿Qué ardida escapatoria,
flautas y tamboriles? ¿Qué éxtasis salvaje?

Si oídas melodías son dulces, las no oídas
son más; tocad por eso, recatadas zampoñas,
no para los sentidos, sino más exquisitas
tocad para el espíritu músicas silenciosas.
Bello bajo los árboles, tu canto ya no puedes
cesar, como no pueden ellos perder sus hojas.
Osado amante, nunca, nunca podrás besarla,
bien que casi la alcanzas —Mas no te desesperes:
no puede ella alejarse aunque no calmes tu ansia,
serás su amante siempre, y ella por siempre hermosa!

Dichosas, ¡ah, dichosas ramas de hojas perennes
que no despedirán jamás la primavera!
Y tú, dichoso músico, de tristezas indemne,
por siempre modulando tu canción siempre nueva.
¡Dichoso amor! ¡Dichoso amor, aún más dichoso!
Por siempre vivo al borde del goce demorado,
por siempre estremecido y para siempre joven;
cuán superior a humanos alientos amorosos
que envuelto en pena dejan el corazón hastiado,
la garganta y la frente abrasadas de ardores.

Estos, ¿quiénes serán que al sacrificio acuden?

¿Hasta qué verde altar, misterioso oficiante,
llevas esa ternera que hacia los cielos muge,
los suaves flancos plenos de guirnalda colgantes?
¿Qué diminuto pueblo junto al río o la costa
o alzada en la montaña su caima ciudadela
vacío está de gentes esta mañana augusta?
Oh, diminuto pueblo, por siempre silenciosas
tus calles quedarán, y ni un alma que sepa
por qué estás desolado volver podrá ya nunca.

¡Ática imagen! ¡Bella actitud, con estirpe
marmórea y cincelada de hombres y de doncellas,
con ramas de floresta y pisoteadas raíces!
¡Tú, silenciosa forma, del pensar nos alejas
como la Eternidad! ¡Oh fría Pastoral!
Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás, entre penas distintas
a las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:
"Lo bello es cierto y cierto lo bello" — Nada más
se sabe en este mundo, y no más se precisa. (32)

El tema del vaso o de la urna ronda la imaginación del poeta en aquellos meses; muestra primero un deseo de emplearlo alegóricamente, sustentáculo plástico de un desfile de imágenes concebidas en estado de semisueño: es la "Oda a la Indolencia" ("Ode on Indolence") (33). Pero la urna, el prestigio de su

(32) Esta versión, donde la disposición estrófica y el orden de las rimas —aquí asonantes— han sido preservados, alcanza tal vez a traducir —pese a la irreparable pérdida eufónica y rítmica— algo del sentido poético del original.

(33) La indudable génesis de este poema reside en la experiencia que Keats describiera en una carta a su hermano (febrero de 1819, dos meses antes de la "Urna Griega": "This morning I am in a sort of temper, indolent and supremeley careless; I long after a stanza or two of Thomson's *Castle of Indolence*; my passion are all asleep, from my having slumbered

franja con escenas eglógicas y panoramas de la edad de oro griega, concluye por imponerse como **razón** de un poema, obliga a Keats a enfrentarla con el monólogo meditativo de la gran Oda.

¿Existe la urna cuyo friso nos es así descrito? Si las escenas de "Hyperion" impresionan como figuras de una gigantesca urna cósmica donde resuenan los truenos de la titanomaquia, la Oda por el contrario nos conduce a las imágenes reducidas que rondan con su leyenda la forma de un simple recipiente de mármol. Vanamente se la ha buscado y no cabe ya duda de que su realidad es sólo la imaginada por el poeta. Urna ideal, constituida por la unión de escenas y situaciones contempladas acaso en grabados de vasos o comentarios poéticos; fruto de esos vagabundeos por las galerías del British Museum de donde Keats emergía deslum-

till nearly eleven, and weakened the animal fibre all over me, to a delightful sensation, about three degrees on this side of faintness. If I had teeth of pearl, and the breath of lilies, I should call it languor; but, as I am, I must call it laziness. In this state of effeminacy, the fibres of the brain are relaxed, in common with the rest of the body, and to such a happy degree, that pleasures has no show of enticement, and pain no unbearable frown; neither Poetry, nor Ambition, nor Love, have any alertness of countenance; as they pass by me, they seem rather like three figures on a Greek vase, two men and a woman, whom no one but myself could distinguish in their disguise-ment. This is the only hapiness, and is a rare instance of advantage in the body overpowering the mind". (Esta mañana estoy con un humor indolente y una suprema negligencia; tengo la nostalgia de una estrofa o dos de "El castillo de la indolencia" de Thomson; mis pasiones están dormidas, pues he remoloneado hasta casi las once, y en mí se ha debilitado la fibra animal hasta dejarme una deliciosa sensación - unos tres grados en este sentido del abandono. Si tuviera dientes de perlas y aliento de lirios lo llamaría languidez, pero siendo como soy debo denominarlo pereza. En este estado de voluptuosidad, las fibras del cerebro se relajan en común con el resto del cuerpo, en tan delicioso grado que el placer no muestra señales de señuelo y la pena no presenta un ceño insoportable; ni la Poesía, ni la Ambición ni el Amor tienen rostros alertas; mientras desfilan ante mí, parecen más bien tres figuras en un vaso griego, dos hombres y una mujer, a quienes nadie sino yo podría reconocer en sus disfraces. Esta es la única felicidad, y una rara muestra de las ventajas de que el cuerpo sobrepuje a la mente". Houghton, ob. cit., págs. 189 - 90.

brado y ansioso. Recuerdo de la contemplación de los frisos áticos, lecturas de Homero, descripciones helénicas de escudos y vasos. Elementos hasta entonces dispersos —asomando en germen desde poema anteriores— se acendran y concretan finalmente en aquella urna ideal, cuya descripción había de tornarla tan plásticamente cierta como las que rescatara del suelo griego el empeño arqueológico (34).

Sorprende al lector conformado en la creencia de la “sereñidad” helénica el tono de violencia con que, luego de la invocación y alabanza iniciales, avanza Keats por una teoría de pre-

(34) “The sight, or the imagination, of a piece of ancient sculpture had set the poet’s mind at work, on the one hand conjuring up the scenes of ancient life and worship which lay behind and suggested the sculptured images; on other, speculating on the abstract relations of plastic art to life”. (La vista o la imaginación de un exponente de escultura antigua había estimulado la mente del poeta, evocando por un lado las escenas de vida y adoración antiguas que yacían detrás y habían sugerido las imágenes esculpidas; y por otro lado, especulando acerca de las relaciones abstractas del arte plástico con la vida. Colvin, ob. cit., pág. 172). “It seems clear that no single extant work of antiquity can have supplied Keats with the suggestion for this poem. There exists, indeed, at Holland House an urn wrought with just such a scene of pastoral sacrifice as is described in his fourth stanza: and of course no subject is commoner in Greek relief-sculpture than a Bacchanalian procession. But the two subjects do not, so far as I know, occur together in any single work of ancient art: and Keats probably imagined his urn by a combination of sculptures actually seen in the British Museum with others known to him only from engravings, and particularly from Piranesi’s etchings. Lord Holland’s urn is duly figured in the *Vasi e Candelabri* of that admirable master”. (Parece claro que ninguna obra antigua existente hoy puede haber aportado a Keats la sugestión para este poema. Existe en Holland House una urna donde figura la escena de un sacrificio pastoril como el descrito por la cuarta estrofa; y, además, ningún tema es más común en los relieves griegos que una procesión báquica. Pero ambos temas no aparecen juntos, que yo sepa, en ninguna obra de arte antiguo. Probablemente Keats imaginó su urna combinando esculturas realmente vistas en el British Museum, con otras sólo conocidas por grabados, particularmente los aguafuertes de Piranesi. La urna de Lord Holland está muy bien reproducida en los *Vasi e Candelabri* de ese admirable artista. (Id.,

guntas cuya agitación formal coincide con las escenas que su imaginación ve en una parte de la franja:

¿Qué deidades
son esas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes?
¿Qué raptó delirante? ¿Qué ardida escapatoria,
flautas y tamboriles? ¿Qué éxtasis salvaje?

Sorpresa no injustificada si se advierte cómo al abrirse la segunda estrofa el verso se torna repentinamente grave —hasta sentencioso en la afirmación acerca de la música— y parece querer adecuarse a la fría serenidad del mármol que describe. Mas la agitación subsiste, ceñida verbalmente por el análogo mármol de un lenguaje purísimo, y la visión de los amantes —que se prosigue en la tercera estrofa— así como el magnífico desarrollo de la cuarta estrofa, no son sino fijación estética de tanta exaltación en una eternidad que el poema pretende, comenta y alaba. Detener el instante —movimiento, acción, deseo, drama— sin petrificarlo poéticamente, preservando su gracia fugitiva —que por fugitiva es allí gracia—, lograr el milagro poético de un “instante eterno”, tal es el propósito en torno al cual concita Keats el tema plástico, las resonancias espirituales que de él nacen y el verso mismo que ciñe a ambos.

Por eso la violencia no es desorden ni la fijación rigidez. Sin caer en los extremos de un arcaico torso apolíneo o de un mármol helenístico, Keats imagina su urna como hija del momento

pág. 174) “About the middle of February he speaks of having taken a stroll among the marbles of the British Museum. . .” (A mediados de febrero, él habla de haber estado recorriendo los mármoles del British Museum. Id., pág. (¿). Es el mes de la carta citada en la nota 33, y dos meses más tarde será escrita la “Urna Griega”). El efecto que los frisos del Partenón causaron a Keats ha sido ya consignado a propósito del soneto “On seeing the Elgin Marbles for the First Time”, así como “On First Looking into Chapman’s Homer” prueba su deslumbramiento ante lo homérico. De las descripciones clásicas de vasos y escudos, que Keats ciertamente leyó, se habla en detalle más adelante.

en que la estatuaria griega había alcanzado —entre el hieratismo y el desenfreno— su ápice de equilibrio interno (35).

Acerca así Keats —mediante un itinerario estético semejante al del siglo V ático— el sentido dinámico, temporal del romanticismo, al anhelo clásico de intemporalidad, conciliando en el poema (tierra de nadie donde las categorías ceden y son reemplazadas por otras dimensiones) una **fijación** que no es **detención**, forma mágica en que la vida y el movimiento concebidos en su instante más hermoso, se reiteran eternamente sin decadencia ni hartura.

Dichosas, ¡ah, dichosas ramas de hojas perennes
que no despedirán jamás la primavera!

Anhelo de eternidad habita en todo artista y vale como su signo identificante; porque si en verdad es el hombre ese animal **que quiere durar**, el artista intenta duración transfiriéndose a su obra, haciéndose su propia obra, y la logra en la medida en

(35) Ápice de equilibrio interno: hoy sabemos que la “unilateralidad” del arte ático posee una contrafigura que permite precisamente sostener una más justa noción de equilibrio. Al “nada en demasía”, del arte del siglo V contesta un arte menor como el vascular, que frente al sereno idealismo escultórico —tema olímpico o heroico— desarrolla el realismo de sus figuras llenas de movimiento, locura báquica, y a veces deformes y obscenas. (Cf. Mondolfo, ob. cit., pág. 86). Es aquí pues donde se inserta *legítimamente y sin apartamiento de los valores griegos*, el desarrollo delirante de la primera estrofa del poema. “¿Qué doncellas rebeldes? ¿Qué éxtasis salvaje?” Las preguntas, de donde se alza el prestigio de una descripción apenas sugerida a la que la ansiedad interrogante del poeta infunde palpitación y movimiento, evocan para todo conocedor de urnas y vasos la imagen de las ménadas danzantes. No por exacta coincidencia con la alusión de Keats, pero sí por analogía que del verso apunta a esas figuras arrebatadas, de pepllos agitados por un ritmo orgiástico. Keats pudo ver vasos (o su reproducción) con el tema muy repetido de las ménadas. El lector encontrará algunos en el libro de Gisele M. A. Richter (“The Sculpture and the Sculptors of the Greek”, Yale, Oxford University Press, 1930, pág. 516) que le mostrarán su correspondencia con la primera estrofa del poema.

que deviene obra. Lo que cabría llamar la **esperanza estética del hombre** —perpetuación de un gesto bello, un paso, un ritmo— es siempre simbólicamente **esperanza de ser**, evasión catártica y eternizante. A posibles fórmulas de permanencia —¿cómo no pensar aquí en Miguel de Unamuno?— el artista incorpora la suya: **por la Belleza se va a lo eterno**. Esa belleza que será depositaria de su esperanza de creador, lo resume y sostiene y preserva. Por eso el **tema del hombre** es tema inagotable del artista griego sediento de duración humana; de permanencia en la Tierra.

Así encarada su motivación, la Oda se ilumina con un casi inefable esplendor porque no solamente es tentativa poética de eternidad —que eso lo son todos los poemas— sino que se enfrenta a sí misma, se considera y se medita buscándose eterna. Tal angustia de duración halla aquí su más pura voz desde el "Detente. . . eras tan bello!" fáustico (36); mientras poetas y artistas románticos confían su esperanza a la sola belleza de sus obras, Keats trasciende esa esperanza y sobre un tema que **ya es eterno en sí**, sobre la base intemporal de la urna, alza el verso que en su torno danza y refirma en intemporalidad verbal esas imperecederas imágenes esculpidas.

Bello bajo los árboles, tu canto ya no puedes
cesar, como no pueden ellos perder sus hojas. . .

A tal identificación de un orden intemporal con un verbo que lo enuncia y lo interroga ciñéndolo amorosamente, no llegó Keats sin etapas de acercamiento de las que "Endymion" e "Hyperion" son significativo testimonio. "Endymion" se abre con un verso famoso:

A thing of beauty is a joy for ever (37).

(36) "Verweile doch! du bist so schön! (Goethe, "Faust", I, acto I, escena IV).

(37) Una cosa bella es una delicia para siempre.

"For ever" preludia el tema de la eternidad estética, pero aún en función del hombre y no por sí misma. Ese júbilo—"joy"—lo pone aquel que, perecedero, se inclina sobre el objeto bello para alejarse luego y ceder su sitio a otra generación contemplativa. En cuanto a la cosa bella,

Su encanto **se acrecienta**; nunca
ingresará en la nada... (38).

¿Cómo debe entenderse ese "increases"? ¿La pátina del tiempo, la afinación axiológica del hombre? (39). Esa "cosa bella" de Keats está aún inmersa en temporalidad, deviene, sigue siendo obra del hombre hasta por sus caracteres mudables. La urna griega, rotos todos los lazos, es bella por sí, trasciende todo acontecer y se repite a sí misma infinitamente —como un gorgoteo de fuente— la franja donde ya nada puede ocurrir y donde todo está ocurriendo.

(Lo que torna en cambio más dolorosa la "Oda a la Melancolía" son los versos de la última estrofa donde se constata que la melancolía

Con la Belleza mora — la Belleza que muere
y la Alegría que alza la mano hasta sus labios
diciendo adiós... (40).

Belleza frágil y efímera, u salvarse sólo alguna vez en las doloridas manos del poeta.)

(38) Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness...

(39) Aquello a que alude la burla de Pablo Picasso en la que —como en todas sus "boutades"— se esconde algo más hondo: "Los museos están llenos de cuadros que fueron malos y que de pronto se tornaron buenos". (Citado por Ramón Gómez de la Serna en el prefacio a la versión española de "Opium" de Jean Cocteau).

(40) She dwells with Beauty —Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu—

"Hyperión", del que hemos dicho que parece un friso ciclópeo, es sin embargo acción en el tiempo. ¿No intentó mostrar Keats el drama de la **sustitución**, no cae un orden divino avasallado por la juventud y la gracia de la generación olímpica? La franja de la urna universal se altera y se renueva. . . Sólo en la Oda proclamará Keats la abolición de lo temporal **desde** lo temporal mismo, por el milagro estético. Pues importa advertir que las escenas que describe la franja (persecuciones, fugas, músicas, amor, el follaje, el sacrificio, la procesión) **estaban aconteciendo**, tenían lugar en el tiempo hasta un determinado instante en que el grito de Fausto (la más absoluta "Ars poetica" jamás formulada) los detuvo sin detenerlos, los fijó en su ápice de hermosura sin petrificarlos, realizó al fin ese ideal que horrorosamente balbuceaba Gorgona desde el mito antiguo.

No podía escapar a la sensibilidad de Keats que lo eterno, por opuesto al orden humano, no se muestra poéticamente sin una obligada pérdida de valores estéticos próximos y caros a la sensibilidad del hombre. Las figuras de la urna no alcanzarían eternidad sin ser **inhumanas**, no podrían mostrar perfección sin acusar a la vez su absoluto aislamiento intemporal. Infundirles belleza sin alzarlas demasiado de nuestras dimensiones, sólo podía obtenerse por **interfusión de planos**, por un acercamiento que permitiera distinguir mejor la lejanía. Keats inicia el poema con un deliberado fluir de preguntas, como cediendo —y haciéndonos ceder— al río temporal. Todo allí acaece, y el poeta se asombra de ese vértigo sucesivo que su mirada presencia al recorrer la banda. Dioses, hombres, instrumentos de bacanal, ráfaga pánica en la que nada alude al mármol. . . Y entonces, como operando por sí mismo el milagro de detener ese devenir, los dos versos centrales de la segunda estrofa:

Bello bajo los árboles, tu canto ya no puedes
cesar, como no pueden ellos perder sus hojas. . .

El canto —ahora ideal y por eso más bello— queda a salvo del silencio, devorador de toda música sensible. Las hojas no caerán

y en ellas se sustentará livianamente una primavera sin despedidas.

Del tiempo a lo intemporal, de lo humano a lo divino. Pero no a lo divino inhumano, sino al valor divinidad entendido por una imaginación griega. Estos pastores y estos oficiantes están harto más próximo a nosotros de lo que su marmórea eternidad parecería sugerir. No es sólo en la proyección sentimental del contemp'ador de la urna que ese amante persiste en su ímpetu apasionado, ni que un solitario pueblecito aguarda en amarga soledad la imposible vuelta de sus moradores. Aquí es donde el genio de Keats logra su más alta poesía: al desprender de las imágenes de la urna una fina, dulce, casi deseable melancolía —suya, no puesta por nosotros— que matiza con un valor más sutil su goce que de lo contrario acaso fuera monótono. Las penas de los dioses son intervalo incitante entre dos placeres, el preludio a un nuevo júbilo. El genio griego no hubiese concebido una dicha monótona; Keats sabe que ese amor

por siempre vivo al borde del goce demorado

nos hará ingresar en las dimensiones de la urna por un camino de sentimiento, de participación, a cuyo término espera la pura y desasida perpetuidad de la Belleza.

Esa participación alcanza su mayor hondura —producto del deliberado "pathos" infundido por Keats al pasaje— en el panorama que ofrece el pueblo abandonado. Importa advertir que uno de los buenos exégetas de Keats —Sidney Colvin— cree ver en esa trágica desolación un error del poeta que destruye la impresión estética de eternidad. A su juicio, esa "detención de vida" por la cual el pueblecito y sus moradores quedarán separados para siempre, es como un castigo infligido a una esfera de realidad, de vida, y no condición necesaria en las dimensiones del arte.

Muy por el contrario, la cuarta estrofa constituye el momento más alto de esa atribución vital a las figuras de la urna que preludian las palabras al amante (versos 17 - 20), y la pe-

netrante melancolía de la referencia el pueblo desolado es **la más honda vía de acceso**, para quienes alcancen su "pathos", a los órdenes eternos y sin embargo aún nuestros del friso. La voz casi confidencial y cariñosa del poeta, su invocación en modo menor al "little town" (pueblecito), prueban cómo quiso hacer de este pasaje el puente accesible a la sensibilidad capaz de compartir y convivir:

Oh diminuto pueblo, por siempre silenciosas
tus calles quedarán, y ni un alma que sepa
por qué estás desolado volver podrá ya nunca.

La belleza de la imagen como visión poética surge de esa petrificada duración en la que la capacidad de sentir no ha sido abolida, en donde el pueblecito **padece su eternidad**; sólo por esa palpitación melancólica alcanzamos a medir, desde nuestra condición efímetra, la latitud de la dicha que envuelve a los amantes y a los árboles del friso:

Dichosas, ¡ah, dichosas ramas de hojas perennes
que no despedirán jamás la primavera!

Versos como estos señalan uno de los sentires de Keats y son resumen de la nostalgia griega —que comparte todo artista— de la juventud que pasa. Como impulso sentimental —acaso la auténtica puesta en marcha del poema— esa nostalgia subyace en la serenidad de la Oda y la tiñe con un matiz típicamente romántico. Contra el decaer, contra el pasar, instaura Keats no sin escondida melancolía las figuras imperecederas de la urna. La urna misma es "still unravish'd" —todavía virgen—, preserva su doncellez y la infunde a la leyenda que ronda el foliado friso. El consuelo que el poeta da al amante está teñido de la tristeza de quien no puede seguirlo por sí mismo (como lo constatan los versos 28 - 30). Y esa misma reflexión, dulcemente dolorosa por contraste con nuestra efemeridad, la repetirá Keats en un verso de la "Oda a Psiquis":

Sus labios no se tocaban, mas no se despedían. . . (41).

Es la misma sensibilidad crecida en angustia, el obstinado adherir al presente para resistir la declinación, que torna casi terribles por contraste las odas anacreónticas (42). Allí está la raíz misma de donde brotarán como una alegre, jubilosa defensa, las livianas flores de la poesía del "carpe diem", cara a Keats por su doble cariño a lo clásico y a lo isabelino. Las figuras de la urna están a salvo de esa angustia y su goce es de eternidad e infinitud. ¿Pero esos ojos que la miran, esas manos que la hacen girar pausadamente? Aquiles diciendo amargamente a Odiseo que hubiera preferido ser esclavo de un pastor en la Tierra a rey en el Hades, es póstumo portavoz de esa sed vital que en último término mueve el nacimiento de las artes y que el sensualismo panteísta de Keats mantiene incluso en su tentativa poética más desasida, más próxima al dominio de las esencias. Allí donde no se espera Cielo alguno, la tierra y el paraíso se confunden edénicamente y el hombre siente vibrar en él y su ámbito una única, presente, irreiterable realidad.

En la preservada gracia de la urna, todo resto sensible queda reducido al matiz de melancolía a que ya aludimos; un tránsito de **tema a obra** desplaza la vida a una condición ideal. Es lo que resumen —acaso con la imagen más pura y hermosa de la poesía inglesa— los versos iniciales de la segunda estrofa:

Si oídas melodías son dulces, las no oídas
son más. . .

(41) Their lips touch'd not, but had not bade adieu - (Cf. Herford, "Keats", Cambridge History of English Literature).

(42) Cf. (citamos por la versión de Leconte de Lisle) IV: "Acostado sobre mirtos tiernos. . ."; XXIII: "Si la abundancia de oro. . ."; XXIV: "Nací mortal. . ."; XXV: "Cuando bebo vino. . ."; XLI: "Gozosos y bebiendo. . ."; XIV: "En cuanto veo la muchedumbre de los jóvenes. . ."; LVII: "Ya blanquean mis sienas. . .", etc.

Nunca alcanzó la poesía griega a expresar de este modo casi inefable la catarsis artística; los órdenes poéticos logrados por negación, abstractivamente, son conquista contemporánea y producto del enrarecimiento en la temática y la actitud del poeta (43). Con todo —y esto nos acerca a la analogía más extraordinaria entre la Oda y el espíritu griego que la informa— ¿no es atinado sospechar que la frecuente complacencia de los poetas helénicos en la descripción de escudos y de vasos nace de una oscura intuición de dicho tránsito catártico? El tema principia con Homero en su plástico relato del escudo del Pelida; descripción que debió parecerle capital pues que la interpola quebrando la acción en su momento más dramático y no vacila en aislarse del escenario épico para demorar en las escenas que Hefesto martilla sobre el caliente bronce. ¿Y es sólo por influencia que Hesíodo, obrando del mismo modo, suspende la inminencia del encuentro entre Heracles y Cicno y nos conduce sinuosamente por los panoramas abigarrados que pueblan el escudo del héroe? ¿Y hay sólo reflejo lejano en el cariñoso pormenor con que Teócrito describe el vaso que ha de premiar al bucolista de su primer idilio?

Convendría más bien preguntarse: ¿qué especial prestigio tiene el describir algo **que ya es una descripción?** Las razones que mueven a Keats a concebir una urna y asomar líricamente a su friso, ¿no coincidirán estéticamente con las razones homéricas y hesiódicas? ¿No hallarán los poetas una especial delicia en esas razones, no atisbarán acaso una más pura posibilidad estética?

Ante todo, la descripción de escudos y vasos (reales o imaginados) implica posibilidad de ser poéticamente fiel sin incurrir en eliminaciones simplificantes; trasladar al verbo un elemento visual, plástico, sin aditamentos extrapoéticos y adventicios; porque el forjador del escudo y el ceramista del vaso han practicado ya **una primera eliminación** y transferido sólo valores

(43) Cf. Albert Thibaudet, "La poésie de Stéphane Mallarmé", Gallimard, 1936, cap. "Les Ordres Négatifs".

dominantes de paisaje y acción a sus puros esquemas. Se está ante una **obra de arte** con todo lo que ello supone de parcelación, síntesis, elección y ajuste (44). Si el escudo de Aquiles abunda en agitación y vida cotidiana, y el de Heracles es como la petrificación todavía palpitante de un grito de guerra, el vaso de Teócrito muestra ya claramente ese simplificar en vista a la armonía serena, reducción de una escena a las solas líneas que le confieren hermosura. La urna de Keats se va despojando de movimiento desde la notación inicial hasta la soledad vacía del pueblo abandonado. Una línea de purificación temática opera a partir del escudo hasta su moderna, casi inesperada resonancia en la Oda. Más y más acrece la delicia del poeta frente a un tema que ya es ideal, y por eso la común actitud de admiración que viene desde Homero a Keats, el asomar casi temeroso al escudo o la franja intentando cantar esas presencias inteligibles y eternas en un mundo sensible y fluyente.

Pero además hay otra complacencia, y ésta del más puro "more poetico": la que emana siempre de la transposición estética, de la correspondencia analógica entre artes disímiles en su forma expresiva. El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que sólo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre, halla en estas descripciones de arcaico génesis su más punzante testimonio. ¿Cómo podían Homero, Hesíodo y Teócrito —poetas de un pueblo donde la diferencia entre fondo y forma es menos sensible en las artes porque en conjunto existe una mayor unidad espiritual —rehusar admiración a temas donde la síntesis misma de las artes parecía estar morando? Si el poeta es siempre "algún otro", su poesía tiende a ser igual-

(44) Que es lo que podemos atisbar en estas ideas de Lessing: "Cuando Virgilio describe el escudo de Eneas, imita, en la primera acepción de la palabra (hacer de la obra ajena objeto de imitación) al artista que ha hecho este escudo. La obra de arte, y no lo que representa, es el objeto de su imitación, y aún cuando describa al mismo tiempo lo que en él ve representado, lo describe únicamente como parte del escudo y no como objeto en sí mismo". (Laocoonte, VII).

mente "desde otra cosa", a encerrar multiformes visiones de realidad en la recreación especialísima del verbo. Pues que la poesía —Keats lo supo harto bien— está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de concreción será el poético y sólo él. Mientras vemos a la pintura degenerar rápidamente cuando se tiñe de compromisos poéticos (cf. el prerrafaelismo) y la música tornarse "de programa" apenas rehuye su propia esfera sonora, el valor poesía opera siempre como reductor a sus propias valencias (45) y es en definitiva quien desorganiza un cierto orden al sólo fin de recrearlo poéticamente. (Notamos al pasar que tal es la diferencia esencial entre "poesía de imitación" y "poesía de correspondencia"). Si "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", ¿cómo rehusarse a hallar en otras obras de arte —línea, color, sonido alzados ya a Belleza— una fuente de deleite poético? (46).

Y finalmente, el cantor de escudos y urnas va hacia ellos con la confianza que le da saberlas en un orden ideal, ucrónico,

(45) "Le don poétique est si puissant chez eux qu'il embrase et porte à l'état de fusion les matériaux les plus résistants: les connaissances claires et précises, les nécessités les plus prosaïques de la langue. Tout brûle chez ces "ravisseurs du feu", et tout prend la forme que veut le bon plaisir de la poésie". Raïssa Maritain (Jacques et Raïssa Maritain, "Situation de la Poésie", Desclée de Brouwer, 1938, pág. 33).

(46) Los "escudos" de Homero y Hesíodo —tan imaginarios como la urna de Keats— ofrecen en este punto ejemplos admirables de interacción deliberada que explicará la complacencia —de alto sentido estético— en tales descripciones:

"...Las novias salían de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de antorchas encendidas, oíanse repetidos cantos de himeneo, jóvenes danzantes formaban ruedos, dentro de los cuales sonaban flautas y cítaras..." (Homero, Escudo de Aquiles, *Ilíada*, Canto XVIII).

"...Y arrastraba, asiéndolo de los pies, por el campo de batalla a un tercero que ya había muerto; y el ropaje que cubría su espalda estaba teñido de sangre humana..." (Id.).

"...Doncellas y mancebos, pensando en cosas tiernas, llevaban el dulce fruto en cestos de mimbre; un muchacho tañía suavemente la armonio-

de inmutabilidad estética. Es lo que tan jubilosamente celebra Keats en el final de la Oda, ese

Thou shalt remain —tú permanecerás—

un poco como si la perpetuidad del tema se agregara a la del poema en sí para aumentar su garantía contra todo devenir. La poesía es fecunda en esa afirmación de la sobrevivencia del arte. Desde los justamente orgullosos “Non omnis moriar” clásicos hasta la fina seguridad de un Gautier:

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit a la cité. (47)

Y también —citémoslo como un último eco griego en la línea que continúa desde Keats— la admirable “Iliada” de Humbert Wolfe, donde está dicho:

Not Helen's wonder
not Paris stirs,

sa cítara y *entonaba con tenue voz* un hermoso lino y todos le acompañaban cantando, profiriendo voces de júbilo. . .” (Id.).

“...Su traje manchado de sangre humana flotaba en torno a sus hombros; miraba ella con ojos espantosos y *prorrumpía en clamores*. . .” (Hesíodo, Escudo de Heracles).

“...Y *rechinaban sus dientes* en tanto que el Anfitriónada combatía. . .” (Id.).

“...Estaba en pie, rechinando los dientes, y un remolino de polvo espeso envolvía sus hombros, y este polvo *estaba húmedo de lágrimas*. . .” (Id.).

“...Volando en el aire, unos cisnes prorrumpían en altos clamores, y otros muchos nadaban en la superficie del agua, y cerca de allí jugaban los peces, cosa maravillosa hasta para Zeus retumbante. . .” (Id.).

(47) Théophile Gautier, “L'Art” (“Emaux et Camées”).

but the bright, untender
hexameters.

And thus, all passion
is nothing made
but a star to flash in
in Iliad.

Mad heart, you were wrong!
No love of yours,
but only what's sung
when love's over, endures. (48)

Por estas razones —sospechadas poéticamente más que preceptizadas como aquí se las muestra— los escudos griegos, el vaso alejandrino y la urna inglesa son celebrados como tema poético y entendidos de un modo cada vez más ideal. Será Keats quien cierre esta línea de idealización con la imagen de las “no escuchadas melodías” que oponiéndose al realismo de los cantos de himeneo, cítaras, clamores y voces de Homero y Hesíodo, muestra el enrarecimiento metafórico a que había de llegar esta recreación de un tema plástico. Tal vez no se haya señalado suficientemente el progresivo ingreso en la poesía moderna de los “órdenes negativos” que alcanzarán su más alto sentido en la poesía de Stéphane Mallarmé. Por medio siglo precede la imagen de Keats a la del poeta de “Sainte”:

(48) Ni el milagro de Helena
ni de Paris los raptos
sino el brillante, duro
hexámetro.
Así, toda pasión
a nada reducida;
mera estrella que brilla en una
Ilíada.
¡Oh loco corazón, te equivocabas!
Cuando el amor se esfuma,
no el tuyo sino sólo el que es cantado
perdura.

. . . Du doigt que, sans le vieux santal,
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Ambas, al rescatar a la música del sonido —su adherencia sensible— enuncian como jamás podría hacerse desde otro lenguaje la ambición fina! del Arte, última Thule donde las categorías del hombre caen frente a lo absoluto. Allí la música no precisa del sonido para ser, como el poema está libre de palabras. Mas aún entonces rechazará Keats una eternidad y una pureza que tornen el Arte ajeno a los órdenes humanos, y aunque los tañedores de la urna no alcanzan su oído él señala el camino —incesante puente del hombre al friso y del friso al hombre, que los reúne y los reconcilia— por donde los caramillos le cederán su melodía:

. . .Tocad por eso, recatadas zampoñas,
no para los sentidos, sino más exquisitas,
tocad para el espíritu músicas silenciosas.

“Desde la soñolienta embriaguez de los sentidos —dirá Herford— Keats se alza en una gloriosa, lúcida aprehensión de la eternidad espiritual que el arte, con sus “no escuchadas melodías”, permite.” (49).

Frente a las imágenes de la franja, el poeta no ha querido contentarse con la mera descripción poética de los valores plásticos allí concertados. La Oda íntegra es una tentativa de trascenderlos, de **conocer** líricamente los valores esenciales subyacentes. De ese descenso al mundo ajeno y recogido del friso retorna Keats con el resumen que dirán los dos últimos versos del poema:

(49) Cf. “Keats” (“Cambridge History of English Literature”).

“Lo bello es cierto y cierto lo bello” — Nada más se sabe en este mundo, y no más se precisa.

Todo lector de la obra completa de Keats —y sus admirables cartas— advertirá que el periplo del poeta no lo ha llevado más allá de sí mismo, de sus propias creencias reiteradamente sostenidas antes y después de escribir la Oda. En el friso de mármol, él se ha reconocido entre alguno de los flautistas, amantes o sacerdotes. El mensaje que la urna —amiga de los hombres— enunciará en su verso, es el credo estético al que Keats adhirió y cuya verdad le fué siempre evidente e inconfundible. Una carta temprana, escrita a Bayley en 1817, anuncia en un pasaje famoso esta concepción de la belleza como indicio inequívoco de verdad: “No estoy seguro más que de lo sagrado de los afectos del corazón y la verdad de la Imagination. Lo que la Imagination aprehende como Bello tiene que ser Verdad, existiera antes o no. . . La Imagination puede ser comparada al sueño de Adán: se despertó y halló que era verdad.” Y de allí, en una inferencia obligada, el enunciado de su sensualismo: “. . . Jamás he podido entender cómo es posible conocer alguna cosa por razonamiento consecutivo. . . Sea como sea, ¡oh cuánto mejor una vida de sensaciones que una de pensamientos!” (50).

Importa, sin embargo, volver al “sensualismo” de Keats para desprender del término toda adherencia grosera que cierto uso agresivo de raíz religiosa y filosófica suele darle. Entendemos que ha sido Bradley el mejor intérprete del verdadero sensualismo de Keats, cuando afirma: “La palabra sensación —como un cotejo de pasajes lo mostraría inmediatamente— no tiene en sus cartas el significado usual. Keats la entiende como sen-

(50) “I am certain of nothing but of the holiness of the heart's affection, and the truth of Imagination. What the Imagination seizes as Beauty must be Truth, whether it existed before or not. . . The Imagination may be compared to Adam's dream: he awoke and found it truth. . . However it may be, O for a life sensations rather than of thoughts!”. Houghton, ob. cit., págs. 46-47.

sación **poética** y aún mucho más que eso. En términos generales, es un nombre para **toda** la experiencia poética o imaginativa..." (51). Tras un comienzo adolescente de excesiva adhesión a lo sensible, Keats reconoció en el fragmento ya citado de "Sueño y Poesía" (Sleep and Poetry) la necesidad de elevarse a un orden más puro de contemplación y acción. Sin renunciar a su delicia por los objetos que la realidad le ofrecía tangiblemente, su don poético operó en ellos la abstracción de lo que Shelley llamará metafísicamente "the principle of Beauty", la Belleza como fusión espiritual en la materia. Pero por ser Keats un poeta esencialmente **artista**, en quien los valores estéticos son la puesta en marcha y el impulso capital de su poesía, no le era dado renunciar al espectáculo de la naturaleza, a esa interpenetración de su ser y la realidad sensible donde inagotablemente encontró las fuentes de su lírica. Rehuye toda metafísica nacida de una física y luego desdeñosa y deliberadamente aislada; entiende que el mundo ideal está en todo cuanto aparezca marcado por la señal de la Belleza, y el viaje de Endimión por la Tierra y sus elementos es alegoría suficiente de este adherir a lo sensible no por sí mismo sino por la presencia panteísta, en su seno, de valores eternos. ¿Y no revela tal cosa la impronta misma de la mitología según los poetas y artistas de Grecia? ¿Y no acuerdo en un todo con el sensualismo trascendente de Keats?

Un párrafo de otras cartas dice sin titubeo: "En un gran poeta, el sentido de la belleza sobrepuja toda otra consideración, o más bien anula toda consideración" (52). Ese es el sustentáculo especulativo del consejo que Keats se atrevió a dar a un Shelley subordinante de belleza a razones éticas, y el exacto matiz que en su obra tiene el criterio sensualista y del "arte por el arte".

La urna cede, pues, su mensaje que es resumen de una experiencia apasionada en la que Keats, contrariamente a otros

(51) Ob. cit., pág. 234.

(52) "...With a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration". Houghton, ob. cit., págs. 67-8.

poetas románticos, asume un orden ideal por vía estética y defiende esta vía como único criterio invariable de certidumbre. Pues también "lo cierto es bello" ya que la señal de lo inteligible en el orden sensible se revela a través de la belleza, siendo belleza. La eliminación del último peldaño platónico en la progresión Bello - Verdadero - Bueno obedece a que Keats, como bien lo ha visto Bradley, era "un poeta puro y simple" (53), más que Wordsworth, Coleridge y Shelley, sus compañeros románticos absorbidos por el problema moral y dispuestos no pocas veces a subsumir el orden poético a participaciones que asaz mejor podían manifestarse en su particular esfera axiológica. Poeta puro y simple, y obstinado por eso en defender su bien que no es el de la moral sino el de la Belleza. ¿Negativa altanera a compartir valores tan específicamente humanos? No, conciencia clarísima de que aún en el orden espiritual puede establecerse una "teoría de correspondencias" y que el creador hace el bien mediante la belleza que de su verso nace; no otro es el sentido de la citada carta a Shelley, no otro el valor último del tan agredido sensualismo de esta poesía pánica, inmersa en realidad sensible y consagrada a su alabanza.

Esa lealtad vital a la naturaleza, ese extraer de ella las quintaesencias sin volverle luego la espalda, es también tema griego. Nadie como Shelley vió a Keats —llorado Adonais de su elegía— sumido en el ámbito de las cosas, ya uno con la naturaleza y por lo mismo más próximo a sus principios anímicos:

Está ya confundido con la Naturaleza; se oye
su voz en todas sus músicas, desde el quejido
del trueno hasta el canto del dulce pájaro nocturno;
él es una presencia que se siente y reconoce
en tinieblas y a la luz, desde la hierba a la piedra,
infundiéndose en todo sitio donde actúa ese Poder
que ha cedido su ser al suyo,

(53) Ob. cit., pág. 236.

que rige el mundo con un amor incansable,
lo sostiene por sus bases y lo inflama en lo alto. (54)

Ese poder trascendente que Shelley alaba bajo distintos nombres en su poesía —presencia de lo divino en lo terreno— es razón no dicha de todo el arte griego y esperanza no personificada en la poesía de John Keats. ¿Hacia falta nombrarla cuando su esencia empapaba cada verso? No en vano el autor de "Helias" presintió su íntima identidad con el joven muerto de Roma y lo lloró desde un nombre inmemorialmente rendido por Grecia a la lamentación poética: Adonis. Los poetas se comprenden de poema a poema mejor que en sus encuentros personales. Acaso fué Shelley el primero en asomar al mensaje de la urna griega y descubrir que sus versos finales no abolían un orden más ampliamente humano y lo sustituían por la mera adhesión hedónica. Vió allí el Bien como lo veían los artistas helénicos: no enunciado con personificaciones o erigido en una didáctica, sino emanando inefablemente de la belleza misma del poema que por eso es verdadero y por eso es bueno.

Julio F. Cortázar

(54) He is made one with Nature: there is heard
His voice in all her music, from the moan
Of thunder, to the song of night's sweet bird;
He is a presence to be felt and known
In darkness and in light, from herb and stone,
Spreading itself where'er that Power may move
Which has withdrawn his being to its own;
Which wields the world with never-wearied love,
Sustains it from beneath, and kindles it above.

(“Adonais”, XLII).

ESCOLIO SOBRE TEJEDA (1)



Tendait en harpe aux saules du ri-va-ge

Mem. mag. cano
(Prov. V, 20)

Don Luis de Tejeda y Guzmán, nuestro primer poeta y uno de los nuestros primeros, repintiéndose de los descarríos de su mocedad se asentó, allá por el año de Gracia de mil seiscientos y sesenta y tres, a las orillas de un río, "no para cantar como él —que entre dientes habla (que más voz tenía que ésa nuestro Don Luis), sí para partirse de su inconducta pasada y para, dirigiéndose a su Córdoba natural, apostrofarla de ser

La ciudad de Babilonia,
aquella confusa patria,
encanto de mis sentidos,
laberinto de mi alma. (1)

"Babilonia" no era nueva invectiva para ciudades donde ver babilonias, o hacerlas. La epístola primera de San Pedro, el Apocalipsi llaman Babilonia a Roma, y a las ciudades impías con ella (2); Dante, Petrarca, repiten el dicitio (3), que corre por la cristiandad, y el nombre de la urbe, propicio al anatema, la sobrevive, reedificando su perdida gloria en polvo y amenaza. En español, Babilonia es también caos y confusión y desorden, babilonia de faltas y babel de las lenguas (4). También Lope

(1) Considerando la cantidad y densidad de las notas, que interrumpirían con harta frecuencia y por largos períodos el texto, nos ha parecido más propio desplazarlas al final del trabajo.

de Vega se apartaba —véase primer aparte de sus **Rimas Humanas**— de la “hermosa babilonia” donde nació,

cárcel de la razón y del sentido
...cueva de la ignorancia y de la ira,
de la murmuración y de la injuria, (5)

también ella. Pero Tejada más dispuesto que Lope a purgar culpas, y para quien Babilonia no es sólo la Babel de las malhablanzas (6), sino

...el babilonio mundo
de locas vanidades,

deja esa oficina de idolatrías, monarquía ciega y engaño de los ojos concupiscentes (7), y nos dice que

ya esta será la postrera
vez que busque consonancias
mi voz al soplado viento
de aquesta mi antigua flauta,
porque de aquel sauze verde
después de cantar colgada
no ha de ser ya mi instrumento
más el viento, sino el agua. (8)

Era uso y costumbre que un poeta, ya de corazón extranjero en su Babilonia, suspendiera su canto y su instrumento de las ramas de un sauce: no otra cosa hicieron los hebreos cautivos en tierra de los dos ríos; y nos lo recuerda, como a Tejada, la voz del salmista;

Super flumina Babilonis illic sedimus
et flevimus cum recordaremur Sion:
in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra... (9)

Y es que no estaban para cantar, ni para músicas. El canto es signo de alegría —de melancolía a veces, que es acuerdo y leticia del corazón cansado— pero casi siempre (y aún en los Libros) está unido al placer y es compañía del regocijo: cantaron y tañeron las mujeres de Israel, con "María prophetissa" por cabeza, pasado ya el Mar Rojo (lo recuerda Lope:

...Assí a la orilla cana
del Rojo Mar cantó de Aarón la hermana...)

y con cantos y músicas recibieron a David vencedor, que cantó, a su vez, y danzó delante del Arca (su mujer lo miraba desde una ventana). No importen los cantos trenódicos de la Biblia: las predicciones de Isaías colocan el canto y el sonar de instrumentos entre las cosas que alegran el corazón y marcan el contentamiento de los hombres:

...ingemuerunt omnes qui laetabantur corde;
cessavit gaudium tympanorum, quievit sonitus laetantium,
conticuit dulcedo citharae;
cum cantico non bibent vinum; amara erit potio bibentibus
illam... (10)

Pero si el nombre de Babilonia no lo invocaba por primera vez un poeta en trance de mudar hábito o habitáculo, tampoco aquel salmo ciento treinta y seis, lujoso de rencores y de impotente cólera sin manos, tampoco aparecía por primera vez en la poesía castellana con el romance de Tejada. Alguna vez lo habían aludido, renarrándolo (Lope, Salazar y Torres):

...y en los sauces que allí había
los órganos suspendieron...

...A los sauces los míseros dirigen
los órganos... (11)

Y también:

Con esto un grave tedio
cobré a mis instrumentos, que colgados
de estos sauces en medio,
olvido: porque así desacordados
no me acuerden memorias
de ausentes bienes, de pasadas glorias. (12)

o presentándolo sobre el teatro recreándolo:

Azarías: En las copas de los sauces,
como ya caduca flor,
las cítaras suspendimos. . .

Misael: . . .Y aunque les respondimos
que allá en los sauces quedan
los órganos pendientes,
las cítaras suspensas. . . (13)

o retomando uno de sus temas más poéticos: el de cantar con
pena en tierra extraña, donde son empinadas las escaleras y
salado el pan:

¿Cómo podré cantar en tierra extraña
cantar que pueda darme algún consuelo? (14)

Más: otros poetas —San Juan de la Cruz, Fray Luis de León,
Lope de Vega, el doctor Diego Ramírez Pagán, el Príncipe de
Esquilache, Don Juan de Jáuregui— lo traen enteramente a la
lengua española, y dicen así su segundo versículo, al que Tejeda
aludía:

. . .y colgué en los verdes sauces
la música que llevaba. . .

Allá, de descontentos
colgamos de los sauces levantados
los dulces instrumentos
que, en Sión acordados
solían tañer a Dios Salmos sagrados.

Los dulces instrumentos . . .
. . . a los extraños sauces suspendimos.

De los sauces colgaban su instrumento . . .
. . . "En los sauces mis órganos colgaba . . ."

. . . A llorar nos sentamos
su triste ausencia entre los verdes ramos,
y dellos suspendidos
quedaron los sonoros instrumentos,
tocados, y ofendidos
de las furiosas manos de los vientos . . .

Entonces de los ramos
de los silvestres sauces suspendimos
las cítaras y arpas . . .

. . . pues que aquí Salicio . . .
también paró su canto,
colgó su lira y empezó su llanto. (15)

Ninguno, casi, de los poetas que anteceden precisa el instrumento de los cantores; pero los que los hacen (Jáuregui, que pone cítaras y arpas, y más adelante habla de lira y aún de plectro; Lope, que en **Los Pastores de Belén** mienta una "lira babilónica" que "no canta a Dios" (16) difieren de Tejeda, que colgaba de su sauce una flauta. ¿De qué instrumentos habla el Libro Santo? La Vulgata sólo nos da **organa**, instrumentos (17). Carl Engel, contando y recensando las menciones de instrumentos

musicales en el Antiguo Testamento, nos asegura que el **kinnor** y sólo el **kinnor** —o mejor uno de sus plurales— fué lo que colgaron; el kinnor, tañido por David y también por manos menos honorables (lo sabemos por el lenguaje un tanto metafórico de Isaías, XXIII, 16); el kinnor, citado muchas veces en los Libros antiguos y que la Vulgata traduce generalmente por **cithara** (18). Era instrumento que acompañaba el canto, y a veces la cantora función de profetizar, y su sonido era de alegría; hasta el Libro de Job lo marca por contraste; Isaías lo nombra, repetida vez, con el vino (19). Kinnor era, y no flauta, lo que pendió de los gimientes sauces de Babilonia (20), y aunque el preciso nombre hebreo falta en los textos eclesiásticos no se olvidó, a través de lenguas, alusiones y concordancias, que era órgano de cuerdas. Y si las hablas cambian y el tiempo cambia, y las músicas con él, y los instrumentos, y si la cítara medieval no es ya la de San Jerónimo, Berceo seguía estando en la tradición de la Vulgata al llamar a David "ese rey citarista"; y otros poetas, que vimos o veremos, con él. Tejeda, peregrino en Babilonia, no colgó cítara en los sauces de su río y queremos pensar que no era sólo por rebajar los vientos vacíos, tañedores oblicuos, ante las virtudes limpiadoras del Agua; ni le nació tampoco flauta por la ambigua palabra latina. Tejeda no sabría quizás de griego y de hebreo (21), pero las palabras inciertas del salmo no eran para engañarle. Otra madera, otro árbol fué el que le dió su flauta.

Muchas cosas cuelgan, en las varias ramas de la poesía española, poesía frondosa si las hay. Muchas son las que dispersa el Anfriso desesperado, por los árboles de **La Arcadia** de Lope:

Si algunas prendas me quedan,
cintas, papeles, cabellos,
quedan como pesas falsas
en estas hayas y tejos... (22)

muchas las que reciben (de mano también de Lope) el olmo, el roble y el laurel sagrado:

En este fuerte roble,
para sufrir robusto,
os cuelgo desta vez, armas cansadas...

Cuelgan del olmo y del laurel sagrado
en festones diversos mil escudos... (23)

Pender similar lo hay en Góngora, dubitativo a veces, siempre bélico (24):

...no ya depone Marte el yelmo ardiente,
su arco Cintia, su venablo Apolo,
arrimado tal vez, tal vez pendiente
a un tronco éste, aquélla a un ramo fía...

...al tronco de Minerva suspendida
la invicta espada que ciñó en su vida.

...testigo suficiente
en el laurel sagrado
la aljaba sea pendiente.

...ahora clavando
la armada cabeza
del antiguo ciervo
de la encina vieja...

Glorioso Cupidillo
en las ramas de un jazmín
colgando sus agridulces
instrumentos de herir...

[el amor]

fiando a un mirto sus armas...

Descanse entre tanto el arco
de esta cuerda que le aflige,

y pendiente de sus ramas
orne esta planta de Alcides... (25)

Pero no en lo guerrero sino ya en los instrumentos de la música (26) la lista es amplia a la vez y variada, cese el canto por descanso, derrota, pena o muerte o amores (pena, muerte, derrota, cumplido gozo, descanso tal vez). Y no por ser los árboles alcándara única de pastores, sino también por uso votivo, recibido de paganos: una siringa cuelga, con otros objetos, de un altar (27); y Virgilio, guía de poetas, es la fuente donde se engendra la pendencia bucólica:

Nynphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen
quale meo Codro, concedite (proxima Proebi
uersibus ille facit) aut, si non possumus omnes,
hic arguta sacra pendebit fistula pinu. (28)

caudal que Fray Luis de León vierte como se sigue:

Amadas musas, inspiradme agora
de versos la feliz y docta vena
del Codro, que con el que en Delos mora
cantando a las parejas casi suena;
o si para aquel solo se atesora
el primor todo de la docta avena,
colgada para siempre desde luego
a aqueste pino mi zampoña entrego. (29)

Brotan de esta simiente, transplantada de tierras de Italia, multitud de ramas cantoras en las arcadias españolas; y he aquí las de un romance anónimo, de Don Agustín de Tejeda, de Lucas Rodríguez, de Don Alfonso Verdugo y Castilla:

Arrebatado, impaciente
de ver que no aprovechaba
ninguna cosa del suelo

para aliviarle la llaga,
asíó de un tosco rabel
que pendía de una rama,
y sin curar de templallo
en él sus versos cantaba . . .

. . . Y ya se vió colgar de un verde lauro
su bien templada lira . . .

. . . y vos, mi dulce rabel,
medio roto y mal templado,
que fuistes todo mi alivio
en el buen tiempo pasado,
aquí quiero que quedéis
en esta haya colgado . . .

Cascado abeto, del sagrado mirto
donde mi olvido te dejó pendiente
(voto no ya del triunfo de mi canto,
despojo de ocio inculto sí) desciende.
Vuelva a pulsar la mano del sonoro
leño las dulces cuerdas . . . (30)

Lope, a sus armas y escudos, agrega sus más impropias colgaduras de **La Arcadia** (recortadas quizás de velludo italiano) :

Sólo esta vez quisiera,
dulce instrumento mío, me ayudaras,
por ser ya la postrera,
y que después colgado te quedaras
de aqueste sauce verde
donde mi alma llora el bien que pierde.

. . . con los cuales yo hago fin a sus discursos, colgando la rústica zampoña destos enebros . . .

. . .y vos quedad colgada [rústica zampona mía] no en las altas puertas de suntuosos palacios. . . . sino entre estos duros robles, robustas hayas y solitarios tejos. . .

y —suyos sin discusión, dentro de la elasticidad del poseer y el tomar— estos otros colgajes:

Cuelgue en alto pirámide tu lira,
no en sauce humilde. . .

Del más sacro laurel suspensa quede
de vuestro templo mi atrevida lira. . .

Y aquí, Señor, también que cuelgue es justo
la lira a un roble de este verde monte. . . (31)

Góngora, antepasado el más directo de nuestro Tejeda (32), no podría excluirse de esta pendencia instrumental y catálogo de imprudentes cantores, que bien lo son quienes por oírse y entrometerse una resonancia virgiliana desoyen el directo consejo del poeta:

Surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra. . .

“Levantémonos, que suele ser insalubre la sombra a los cantantes, insalubre la sombra del enebro. . .” (38). Góngora, guiador de los pasos de Tejeda, errante pues y solitarios a medias, será citado varias veces; por un soneto:

descuelga de aquel lauro enhorabuena
aquellas dos (ya mudas en su oficio)
reliquias dulces del gentil Salicio
heroica lira, pastoral avena;

por un poema donde Apolo

. . .se ha dormido
en el campo florido
y mudo pende su canoro leño;

por una **Inscripción en el sepulcro de Garcilaso**, cuyo "corvo instrumento" es "de sublime parte ya pendiente", y por

La cítara que pendiente
muchos días guardó un sauce
solicitadas sus cuerdas
de los céfiros suaves. . . (34)

de un romance escrito hacia 1622.

Así sucede lo colgaron, real, o por realizarse, o simbólica, mostradora, siempre, una modalidad literaria. Pero lo colgado —menos las zamponas de Belardo y Anfriso árcades y la "pastoral avena", símbolo que no música— es siempre instrumento de cuerda, ya cítara, ya lira, ya rabel. La música ha mudado, desde Virgilio; y hasta en los juegos rústicos la canción sabe mejor acompañada de instrumentos que no interrumpen el cantar, que no son interludios más o menos aulódicos (35). ¿Y el árbol? El cantor del romance anónimo estaba bajo un haya, y la rama donde pendió su rabel destemplado no sería de distinto palo; el Difícil nos habla del mirto, que Venus vuelve sacro; laureles, robles, enebros hay en Lope, y hasta un indeterminado lugar entre hayas, robles y tejos. Lauros, entre otros, hay en Góngora, y como de la flauta, poco queda ya del pino primero, devoción muerta y perdida a manos de lo simbólico o lo cómodo en rimas. Restan como salguera unos pasajes de Lope ("De aqueste sauce verde. . .") y el que repetimos de Góngora:

La cítara que pendiente
muchos días guardó un sauce. . .

Cada árbol tenía su prestigio mitológico y por tanto poético, su abolengo de fábula; y de ellos era el sauce uno de los más

pobrecillos, si no el más. Su Juno Fluonia protectora no aparece una vez (y bueno sería) en la bucólica rizada y autorizada; Heliké está olvidada por completo, y su disminuída si honestamente aseada sucesora, Flérída la de Garcilaso (“...el verde sauz de Flérída es querido...”) pide una supremacía no oída de nadie:

Do quiera que de hoy más sauces se hallen,
el álamo, el laurel y el mirto callen. (36)

El nacer cerca de las corrientes —ingrediente éste imprescindible de la retórica pastoril— le hace dar sombra a veces a los pastores que cantan a lo fresco (37) pero no es ésta la razón de importancia para cantarle a menudo, ni lo es el ser verde, casi expletivamente, como son blanco el álamo y el ébano negro (38). Por su pobre línea bucólica, su falta de patronos, el sauce, rechazado de Lope por humilde, brote como oposición sobre el de su bien leído Góngora (40), une al sauce penitencial de los Ríos con la flauta, si puramente no de Arcadia, instrumento sí del viento de vanidades, vanidad de una vida abandonada ya, vanidad de una poesía que no volvería a intentar (41). Y quede así planteada, que no resuelta, que es mejor y más flexible suerte, esta alternación de un tema sacro con uno profano, tan de renacimientos: Góngora, en un episodio pastoril, deja pasar un airecillo de los salmos; Tejada, antes de abandonar para siempre su Babilonia cordubense y recluirse a cantar rimas divinas, sonrío, por la última vez, a la flauta virgiliana de su juventud.

N O T A S

El epígrafe es el comienzo del salmo 137 de los reformados franceses, y está tomado de Gevaert, *Traité de l'harmonie théorique et pratique*, París - Bruxelles, Lemoine, 1907, pág. 17; incluído también en su Colección de cantos a cappella. La versión española de ésta (F. A. Gevaert, *Colección de coros sin acompañamiento*, París - Bruselas, H. Lemoine, s. a., [el copyright es de 1916], versión española de Felipe Pedrell, fascículo 7), traduce poéticamente "Arpas colgar en sauces de la orilla". Improvisado sobre la melodía luterana de este salmo —sobre la que compuso también uno de sus más bellos corales para órgano— Juan Sebastián Bach hizo batirse en retirada al organista francés Louis Marchand. En la liturgia católica, los primeros versos de este salmo 136 en la versión de la Vulgata dan el texto del ofertorio para el quinto domingo después del de Pasión, ofertorio que también se canta el domingo vigésimo después del de Pentecostés.

(1) La obra de Tejada nos ha llegado en dos códices diferentes, uno de fines del siglo XVIII (B. N. 6622 bis) y autógrafo el otro. El primero y más incompleto ha sido editado por Ricardo Rojas: *El Peregrino en Babilonia / y otros poemas / de / Don Luis de Tejada /* (poeta cordobés del siglo XVII), Bs. As., Librería La Facultad, de Juan Roldán, 1916. El segundo, publicado por la Universidad Nacional de Córdoba, con una noticia de Enrique Martínez Paz y notas del Pbro. Pablo Cabrera, apareció al año siguiente: *Coronas líricas / prosa y verso / por / Luis de Tejada . . .*, Córdoba, 1917. Señalamos ambas ediciones por las siglas R. y C. respectivamente; y aunque incompleta y plagada de errores de copia y aún de transcripción, como más antigua y difundida dirigimos al lector a la de Rojas cuando ambas lecciones no ofrecen diferencia notable; en cambio la anotación C. aislada significa que el pasaje transcripto no figura en el códice editado por Rojas. Lo citado corresponde a R. [pág., indicación que en adelante omitiremos] 84, copla 5, v. *a* y *b* y 83, copla 1.

(2) Texto, versión y notas según *El Nuevo Testamento*, primera edición de la trad. de Torres Amat, Madrid, 1823. Pág. 243, Ep. I de S. Pedro, c. V, vers. 13: "Salutat vos ecclesia, quae est in Babylone coelecta, et Marcus filius meus": "La Iglesia que, escogida por Dios como vosotros,

mora en esta Babilonia, os saluda; y mi hijo Marco". Y en nota: "Toda la antigüedad ha entendido siempre aquí por *Babilonia* la ciudad de Roma. Véanse Calmet, Grocio, etc." Págs. 301 - 302; Apocalipsi, c. XVII; y nota 4: "Varios intérpretes antiguos, con S. Jerónimo, entendieron por esta Babilonia a Roma pagana, entregada a toda suerte de idolatría, y perseguidora de la Iglesia. Otros, como S. Agustín (Enarrat. 2 in Ps. XXVI), creen que significa la masa general de todos los impíos de todos los lugares, y de todos los tiempos. . . Pero aunque se entiende de Roma, ha de ser de tal modo, que vengan comprendidas todas las ciudades impías, o la masa de todos los réprobos".

(3) DANTE, *La divina Commedia*, Firenze, David Passigli, 1838. Paradiso, XXIII, 133 sigs.:

Quivi si gode e vive del tesoro
Che s'acquistò piangendo nell'esilio
Di Babilón ov'egli lasciò l'oro.

El pasaje ha sido diversamente interpretado. Para algunos comentaristas, Babilonia reside (ibid, pág. 601) "...nel mondano esilio". Pero "Il detto Postigliatore [del códice Caetani, del siglo XV, (¿anotado por Marsilio Ficino?)] dunque non intende per allegoria nell'esilio - Di Babilón il mondo, ove S. Pietro nè oro nè argento curava, ma bensì il vero esilio che gli Ebrei. . . in Babilonia severamente provarono. Ecco le sue stesse parole: *Antiqui Hebrei qui fuerunt captivati a Nabucodonosor in Babilonia, ubi demiserunt aurum sive thesaurum temporale, et steterunt in exilio, modo gaudent thesauro eterno; et sunt in vera patria eterna*. Concorda quindi il sig. Poggiali, il quale commenta, como dagli Ebrei nell'esilio di Babilonia si preferì alle ricchezze e al gaudio la vita povera e afflitta. E. R." [*Editore Romano*, commento Lombardi, Roma, 1815 - 1817].
FRANCESCO PETRARCA, *Rime*, Milano, Sonzogno, 1933, Sonetti e canzoni sopra varii argomenti, XV:

L'avara Babilonia ha colmo'l sacco. . .
son. XVI:

Già Roma, or Babilonia falsa e ria. . .

El poeta alude a Aviñón y la Corte romana.

(4) Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española*, II, Madrid, 1936: "Babilonia: fig. y fam. Lugar de gran desorden. [siguen ejemplos de Sigüenza (*Historia de la Orden de S. Jerón.*). Correas ("Es una Babilonia, era una Babilonia. Por cosa de gran confusión". Co-

rreas, *Vocabulario de Refranes*, entre las *Frasas*, pág. 582). Fernández Navarrete (*Trat. hist. de la China*) Conde de Rebolledo (*Ocios*, Villarroel]. 2 Desorden y confusión [ejemplos de Pérez de Valdivia, Núñez de Castro, D. de Rivas]. También Cervantes:

La babilonia, el caos que miro y leo
en todo cuanto veo. . .

(*La Galatea*, Bibl. de Aut. Esp., 1, pág. 63). Rojas, (*Noticia preliminar*, R. 39, nota 2) señala al respecto, "dentro de la misma posteridad cordobesa de Tejada", al padre Guevara. "O Babilonia del mundo. . ." amplifica un romance anónimo publicado por Foulché-Delbosc (*Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne*, *Revue Hispanique*, XLV, pág. 526, o *Les Romancerillos de Pise*, *ibid*, LXV, pág. 223).

Babilonia era, en germanía, nombre de Sevilla. También Rojas (*ibid*) indica a este propósito la ed. crítica de *Rinconete y Cortadillo* publicada por Rodríguez Marín, que no hemos podido consultar y "trae varias citas comprobatorias". El *Gran Diccionario de la lengua castellana (de autoridades de Aniceto de Pagés*, Barcelona, s. a. I. 766, cita textos alusivos de Quevedo y de Juan Hidalgo (cuyos *Romances de Germanía* aparecieron en 1609). Señalamos el siguiente pasaje de Salillas. (*El delinc. es.*, ed. en 1896, pág. 159) citado en el *Diccionario histórico* de la Academia — que, entre paréntesis, no registra esta acepción de *Babilonia*— "Sevilla, emporio de grandeza de aquel tiempo, *Babilonia*".

Góngora, a quien Quevedo pone mote, con los otros culteranos, de "poeta babilón" (Rojas sigue recordándonoslo, *Noticia*. R. 73, nota 42, aunque sin señalar el sentir de bobería y desprecio que cobra la palabra: *Dic. hist. de la Academia*: "Babilón, 2 simple o bobo. '¡Alma y luz de mi deseo, / si en aquesta Babilonia / de la corte. . . —Quién es este babilón— que por Babilonia empieza?' Lope de Vega *Obs.*, Riv. t. 41, p. 493, col. 3"; es de recordar también que doña Escolástica Poliantea de Callepino, a quien Aldobrando Anatema Cantacuzano, "natural de las soledades de abajo" dirige su *Culta latiniparla*, es "señora de Trilingüe y Babilonia"), llama, con menos metáfora, *babilonio* a Píramo (*Romances y letrillas*, Bs. As., Losada, 1939, edición al cuidado de Pedro Henríquez Ureña, romance 84, "Minguilla la siempre bella. . .", pág. 186); recuerda la legítima ciudad mesopotámica en varios poemas (Poesías sueltas 4 y 31, en *Poemas y sonetos*, Bs. As., Losada, *ibidem*, págs. 187 y 215, y el romance 74 que ya volveremos a mencionar) y llama también Babilonia a Valladolid (soneto 60, año 1603 ó 1605, en *Poemas y sonetos*, págs. 35 - 36). El *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote* por Bernardo Alemany y Selfa, Madrid, Tipografía de la "Revista de Ar-

chivos, Bibliotecas y Museos" [impreso por la R. A. E.], 1930, registra, en la pág. 126, otros dos pasajes:

¡ Otro, no solo no, abominaciones,
darán de Babilonia al fuego, entrando,
los muros de Sión.

¿Quién, Emilio, no santigua
tal Babilonia?

Corresponden, respectivamente, a las páginas II 407 y I 466 de la edición de Góngora publicada por Foulché - Delbosc, que no nos ha sido posible consultar.

(5) BAE, 38, n° 193, pág. 380.

(6) Como en Lope, el cantar tradicional:

¡ Torre de Babilonia,
si te cayeras
y aplastara tu peso
las malas lenguas!

(7) R. 188, v. 28-29, o C. 283, c. 6-7, para los versos "oficina de idolatrías" llama Tejeda a Menfis en C. 179, y "ciega monarquía" a Babilonia en R. 185 o C. 279.

(8) C. 21; R. 84, copla 7, da un texto corrompido donde falta el adjetivo "verde".

(9) Vulgata Salmo 136, vers. 2 (ó 137, v. 2, en la Biblia hebrea y las reformadas): "Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos, y llorábamos al recordar a Sión; de sus sauces colgamos nuestros instrumentos". C., XLVI, anota ya esta similitud entre Tejeda y los Salmos, aquí y más adelante (pág. 310 de C., y Saím. LXXII, vers. 23), menos perceptible esta última.

(10) Isaías, XXVI, "7 . . . llorando están a lágrima viva los que se alegraban de corazón. 8 Cesó el festivo sonido de los panderos, se acabó la algazara de las bulliciosas cuadrillas de gente, enmudeció la melodiosa cítara. 9 No beberán ya vino en medio de cantares; amargo será todo licor para los bebedores". (Versión de Amat). La música usada en alegría

aparece en Éxodo XV, 1 y 20, Moisés y María; Jeremías VII, 34; Jueces V, 1; id. XI, 34; Lucas XV, 25, etc.

(11) LOPE DE VEGA, Sobre el salmo *Super Flumina*, etc. Auto sacramental del Misacantano. BAE, 35, n° 353, pág. 133. Don AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, *Soneto*. BAE, 42, pág. 218.

(12) PEDRO DE SALAS, *Afectos divinos*, Valladolid 1638, pág. 367; en *Primera Parte de la Floresta de Rimas Antiguas Castellanas* de Böhl de Faber, 2ª edición, Hamburgo, Perthes, 1827, n° 75, pág. 91.

(13) Don PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Mística y Real Babilonia* (rep. en 1662) BAE, 58, pág. 388 y 389.

(14) Don DIEGO HURTADO DE MENDOZA, *Canción*, BAE, 32, pág. 53. Una bella paráfrasis del salmo es el n° 1493 de la antología de Cejador (*La verdadera poesía castellana*, vol. II, pág. 361):

.....
N'esta Babilonia estoy desterrado
y sobre sus riberas asentado:
lloro mi mal presente y el bien pasado.
pág. 362 Lágrimas tristes de mi corazón
hacen de mis ojos fuentes perenales,
acordándose mi alma de ti, Sión.
¿Cómo cantaré cantigas del Señor
en tierra ajena llena de dolor,
si allá en el cielo tengo mi amor?
Si de ti, mi bien, allá ensarrado,
en tu claridad te hubiere olvidado,
de ti, mi amor, sea olvidado...

(*Cancionero de Evora*, Lisboa, 1875, n° 58; *ensarrado*, encerrado). El mismo tema sirve de estribillo a otra pieza de la misma colección (tomo IV, págs. 283 - 284, n° 2363, tomado del *Jardín divino hecho el año 1604*, ms., Bibl. Nac.):

¿Cómo cantaremos
en la tierra ajena,
cómo bailaremos
en prisión y pena?
Sobre turbios ríos,
Babilonia vana,
lloran ojos míos
dolor que no sana...

... Se $\bar{u}a$ canto, é —*Super flumina Babilonis*”, dice la Hebrera del *Auto da Cananea* de Gil Vicente. (G. V., *Obras Completas*, con prefácio. - notas do prof. Marques Braga, II. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1942, pág. 236. El comentador remite a la *Redondilha* de Camoens: “Sobre los rios que $\bar{v}ao$ - a Babilonia, me achei. . .”). También en el final de una canción de Garcimuñoz (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, n° 351, pág. 179):

Quomodo cantabimus
canticum novum in
terra aliena.

Así como otras palabras de la Biblia (Av, circumdederunt me!), otros versículos del salmo se incorporan a la poesía castellana erótica:

Señora, si te olvidare,
la mi diestra olvide a mi,
ni si jamás me alegrare
sino el tiempo que llorare
cuando estè ausente de ti.
Pèguese a mis paladares
mi lengua y pierda su ser ,
cuando a mi te me olvidares,
que màs valen mil pesares
por ti, que ningun placer.

(versículos 5 y 6 del salmo: con música de Valderrábano, cuyo libro de cifras se publicó en 1547; en Morphy, *Les luthistes espagnols du XVIIe. siècle*, Leipzig, 1902, págs. 154-155.

(15) San Juan de la Cruz, Sobre el salmo *Super flumina Babilonis*, BAE 35, n° 203, pág. 69. Fray Luis de León, Salmo CXXXVI, *Super flumina*, BAE, 37, pág. 57. Lope de Vega, Traducción del salmo *Super Flumina*. El peregrino en su patria, lib. III, BAE, 38, pág. 347. Doctor Diego Ramírez Pagan. El salmo *Super Flumina*. Floresta de varia poesía, BAE, 35, n° 678, pág. 271. Las obras de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache. A Amberes, en la emprenta plantiniana de Balthasar Moreto, M. DC. LXIII, pág. 696 para el texto latino y 697 la versión castellana. Don Juan de Jáuregui, *Canción*. Paráfrasis del salmo CXXXVI: *Super flumina Babilonis*, etc. En que se lamentan los hebreos de su cautividad en Babilonia, BAE, 42, pág. 123.

(16) JÁUREGUI, *ibid.*, 123 y 124. LOPE, en BAE, 35, pág. 270, n° 677.

(17) *Organum* es voz imprecisa, y vale por instrumento, cualquiera sea éste. Más adelante de tiempos de Jerónimo designará por lo menos dos instrumentos determinados, y aún una manera de diafonía; y su plural *organa* designa todo conjunto instrumental (“Allí colgamos de los sauces nuestros músicos instrumentos”, vierte Amat el salmo que comentamos), aunque a veces traduce, en la Vulgata, los instrumentos de viento o alguno de ellos en particular: “The three kinds [the three possible kinds of musical instruments, cuerdas, viento y percusión según la clasificación antigua] are alluded to in Job 21:12” (William Smith, *A Dictionary of the Bible*, Philadelphia, The John V. Winston Co., revised and edited by F. M. & M. A. Peloubet, n. d., *copyright* 1884). Job, XXI, 12, según la Vulgata: “Teneunt tympanum et citharam, et gaudent ad sonitum organi”; Amat traduce: “Tocan el pandero y la vihuela, y bailan al son de los instrumentos músicos”; y la versión de De Valera vierte: “A son de tamboril y de cítara saltan, y se huelgan al son del órgano”; Gérold, *Histoire de la musique, des origines à la fin du XIV^e. siècle*, París, Laurens, 1936, traduce directamente: “Ils chantent au son du tambourin et de la harpe, ils se réjouissent au son du chalumeau”. (pág. 25). Aquí y en XXX, 31 del mismo libro, *organa*, *organum*, se dan por la palabra hebrea *ougab*, aerófono como chirimía o zampoña. El versículo 4 del salmo 150 marcaría así la división tradicional de la música en vocal e instrumental de percusión, cuerda y viento: “laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo”; Amat vierte “Alabadlo con panderos y armoniosos conciertos; alabadlo con instrumentos músicos de cuerdas y de viento”. De Valera traduce: “Alabadle con adufre y flauta: alabadle con *instrumentos de cuerdas, y órgano*”. Esta corriente sigue D’Annunzio al parafrasear el salmo al final de *Le Martyre de Saint Sébastien*, París, Calmann - Lévy, 1911, pág. 270:

Chorvs Santctorvm omnivm

Louez le Seigneur dans l’immensité de sa force.
 Louez le Seigneur sur le tympanon et sur l’orgue.
 3935 Louez le Seigneur sur le sistre et sur la cymbale.
 Louez le Seigneur sur la flûte et sur la cithare
 Alleluia.

Tal amplitud de significación de la voz *organa* (por lo menos en lo que respecta a la pluralidad instrumental) es la que hace traducir, prolijamente, al prolijo (“juicioso”, para Gracián) Argensola (Bartolomé Leonardo) de esta manera el texto del salmo CXXXVI:

Al gran desierto, adonde nos sentamos,
 en medio dél los mudos instrumentos

ya como carga inútil, ofrecimos,
y para juego triste de los vientos
las cítaras y flautas suspendimos
de los crecidos sauces en los ramos.

(BAE, 42, pág. 331). Los vientos soplan, aquí y en algún otro lugar, no sólo en gracia de la consonancia sino por el cólico lugar común que también oiremos más adelante.

(18) CARL ENGEL, *The music of the most ancient nations*, London, Reeves, [1926; la ed. original es de 1864], pág. 284. La septuaginta traduce, también, generalmente *kinnor* como *kithára* (Curt Sachs, *The history of the musical instruments*, N. York, 1942, págs. 106-107). La lista de los pasajes donde aparece el *kinnor* en el Antiguo Testamento es la siguiente, con su traducción latina, la versión castellana de ésta, y la vieja versión directa de De Valera (la numeración entre paréntesis corresponde a aquellos lugares en que la Vulgata difiere de las otras versiones, y los corchetes a algún pasaje, no citado por Engel por no contener la voz hebrea *kinnor*, y que consideramos útil señalar):

	VULGATA	AMAT	DE VALERA
Gén IV, 21	<i>cithara</i> organo	<i>cítara</i> órgano o flauta	<i>arpa</i> órgano
Gén. XXXI, 27	<i>tympanis</i> <i>citharis</i>	panderos <i>vihuelas</i>	tamborín <i>vihucla</i>
I Sam. x, 5 (I Regum, x, 5)	<i>psalterium</i> <i>tympanum</i> <i>tibiam</i> <i>citharam</i>	salterio tambor flauta <i>cítara</i>	salterio adufre flauta <i>arpa</i>
I Sam. XVI, 16 y 23 (I Reg., xvi, 16 y 23)	<i>cithara</i>	<i>arpa</i>	<i>arpa</i>
II Sam. vi, 5 (II Reg. vi, 5)	<i>citharis</i> <i>lyris</i> <i>tympanis</i> <i>sistris</i> <i>cymbalis</i>	<i>cítaras</i> liras tambores sistros címbalos	<i>arpas</i> salterios adufres flautas (?) címbalos

	VULGATA	AMAT	DE VALERA
I Reyes x, 12 (III Reg. x, 12)	<i>citharas</i> <i>lyras</i>	<i>citaras</i> <i>liras</i>	<i>arpas</i> salterios
I Crón. XIII, 8 (I Paralip. XXII, 8).	<i>citharis</i> <i>salteriis</i> <i>tympanis</i> <i>cymbalis</i> <i>tubis</i>	<i>citaras</i> salterios panderos címbalos <i>o plati-</i> <i>llos</i> trompetas	<i>arpas</i> salterios tamboriles címbalos trompetas
[I Crón. xv, 16] [I Paralip. xv, 16]	<i>organis musico-</i> <i>rum</i> <i>nablis</i> <i>lyras</i> <i>cymbalis</i>	instrumentos mú- sicos nablos <i>o salterios</i> liras címbalos	instrumentos de música salterios <i>arpas</i> címbalos
I Crón. xv, 21 (I Paralip. xv, 21)	<i>citharis pro</i> <i>octava</i>	<i>citaras de ocho</i> <i>cuerdas</i>	<i>arpas</i> en la octava
I Crón. xv, 28 (I Paralip. xv, 28)	<i>sonitu buccinae</i> <i>tubis</i> <i>cymbalis</i> <i>nablis</i> <i>citharis</i>	al son de clarines trompetas timbales nablos <i>o salterios</i> <i>citaras</i>	sonido de bocinas trompetas címbalos salterios <i>arpas</i>
I Crón. xvi, 15 (I Paralip. xvi, 15)	<i>organa psalterii</i> <i>lyras</i> <i>cymbalis</i>	instrumentos de salterio <i>liras o arpas</i> címbalos	instrumentos de salterio <i>arpas</i> címbalos
I Crón. xxv, 1 (I Paralip. xxv, 1)	<i>citharis</i> <i>psalteriis</i> <i>cymbalis</i>	<i>citaras</i> salterios címbalos	<i>arpas</i> salterios címbalos
I Crón. xxv, 3 (I Paralip. xxv, 3)	<i>cithara</i>	<i>cítara o arpa</i>	<i>arpa</i>
I Crón. xxv, 6 (I Paralip. xxv, 6)	<i>cymbalis</i> <i>psalteriis</i> <i>cithara</i>	címbalos salterios <i>citaras</i>	címbalos salterios <i>arpas</i>

	VULGATA	AMAT	DE VALERA
II Crón. v, 12 (II Paralip. v, 12)	<i>cymbalis</i> <i>psalteriis</i> <i>citharis</i> <i>tubis</i>	<i>címbalos</i> <i>salterios</i> <i>cítaras</i> trompetas o <i>clari-</i> <i>rines</i>	<i>címbalos</i> <i>salterios</i> <i>arpas</i> trompetas
II Crón. ix, 12 (II Paralip. ix 12)	<i>citharas</i> <i>psalteria</i>	<i>cítaras</i> salterios	<i>arpas</i> salterios
II Crón. xx, 28 (II Paralip. xx, 28)	<i>psalteriis</i> <i>citharis</i> <i>tubis</i>	salterios <i>cítaras</i> trompetas	salterios <i>arpas</i> bocinas
II Crón. xxix, 25 (II Paralip. xxix, 25)	<i>cymbalis</i> <i>psalteriis</i> <i>citharis</i>	<i>címbalos</i> salterios <i>cítaras</i>	<i>címbalos</i> salterios <i>arpas</i>
[II Crón. xxix 26] [II Paralip. xxix, 26]	organa David	los instrumentos músicos de Da- vid	los instrumentos de David
Nehem. xii, 27 (II Esdrae, xii, 27)	<i>cymbalis</i> <i>psalteriis</i> <i>citharis</i>	<i>címbalos</i> salterios <i>cítaras</i>	<i>címbalos</i> salterios <i>cítaras</i>
Job xxi, 12	<i>tympanum</i> <i>citharam</i> sonitum organi	pandero <i>vihuela</i> al son de los ins- trumentos músi- cos	tamboril <i>cítara</i> al son del órgano
Job, xxx, 31	<i>cithara</i> organum	<i>cítara</i> instrumentos músicos	<i>arpa</i> órgano
Psalm. xxxiii, 2 (Salm. xxxii, 2)	<i>cithara</i> <i>psalterio decem</i> <i>chordarum</i>	<i>cítara</i> el salterio de diez cuerdas	<i>arpa</i> salterio y deca- cordio

	VULGATA	AMAT	DE VALERA
Psal. XLIII, 4 (Salm. XLIII, 4)	<i>cithara</i>	<i>cítara</i>	<i>arpa</i>
Psal. XLIX, 4 (Salm. XLVIII 5)	<i>psalterio</i>	<i>salterio</i>	<i>arpa</i>
Psal. LVII, 8 (Sal. LVI, 9)	<i>psalterium</i> <i>cithara</i>	<i>salterio</i> <i>cítara</i>	<i>salterio</i> <i>arpa</i>
Psal. LXXI, 22 (Salm. LXX, 22)	<i>in vasis psalmi</i> <i>cithara</i>	<i>instrumentos</i> <i>músicos</i> <i>cítara</i>	<i>con instrumento de</i> <i>salterio</i> <i>arpa</i>
Psal. LXXXI, 2 (Salm. LXXX, 3)	<i>tympanum</i> <i>psalterium</i> <i>cithara</i>	<i>pandero</i> <i>salterio</i> <i>cítara</i>	<i>adufre</i> <i>salterio</i> <i>arpa</i>
Psal. XCII, 3 (Salm. XCI, 4)	<i>in decachordo</i> <i>psalterio</i> <i>cithara</i>	<i>salterio de diez</i> <i>cuerdas</i> <i>cítara</i>	<i>decacordio y salte-</i> <i>rio</i> <i>arpa</i>
Psal. XCVIII, 5 (Salm. XCVII, 5)	<i>cithara (bis)</i>	<i>cítara (2 veces)</i>	<i>arpa (2 veces)</i>
Psal. CVIII, 2 (Salm. CVII, 3)	<i>psalterium</i> <i>cithara</i>	<i>salterio</i> <i>cítara</i>	<i>salterio</i> <i>arpa</i>
Psal. CXXXVII, 2 (Salm. CXXXVI, 2)	<i>organa</i>	<i>músicos instru-</i> <i>mentos</i>	<i>arpas</i>
Psal. CXLIX, 3	<i>tympano</i> <i>psalterio</i>	<i>pandero</i> <i>salterio</i>	<i>adufre</i> <i>arpa</i>
Psal. CL, 3.	<i>tubae</i> <i>psalterio</i> <i>cithara</i>	<i>clarines</i> <i>salterio</i> <i>cítara</i>	<i>bocina</i> <i>salterio</i> <i>arpa</i>

	VULGATA	AMAT	DE VALERA
Isaías, v, 12	<i>cithara</i> <i>lyra</i> <i>tympanum</i> <i>tibia</i>	<i>cítara</i> <i>lira</i> <i>pandero</i> <i>flauta</i>	<i>arpas</i> <i>vihuelas</i> <i>tamboriles</i> <i>flautas</i>
Isaías, xxiii, 16	<i>citharam</i>	<i>cítara</i>	<i>arpa</i>
Isaías, xxiv, 8	<i>tympanorum</i> <i>citharae</i>	<i>panderos</i> <i>cítara</i>	<i>panderos</i> <i>arpa</i>
Isaías, xxx, 32	<i>tympanis</i> <i>citharis</i>	<i>panderos</i> <i>cítaras</i>	<i>tamboriles</i> <i>vihuelas</i>
Ezequiel, xxvi, 13	<i>citharum</i>	<i>arpas</i>	<i>vihuelas</i>

De esta lista se sale que a kinnor, en la Vulgata, corresponde —con todo ajuste, por lo demás— *cithara*, salvo en I Paralip. xvi, 15 (que lee *lyras*), los Salmos XLVIII, 5 y CXLIX (que vierten *psalterium*) y el LXXXVI, 2, donde se emplea el genérico *organa*, que también sirve aquí para ciertos aerófonos o grupo de aerófonos, (Gén., iv, 21; Job, xxi, 12; íd., xxx, 31; Sal. cl, 4; etc.) o aún cordófonos (este salmo tratado, II Paralip., xxix, 26). La traducción de Amat da generalmente *cítara*, a veces *arpa* (en especial refiriéndose a David, y según la tradición), o *cítara* o *arpa*, *lira* o *arpa*, y aún *vihuela*, como también De Valera, que prefiere en general la voz *arpa*, como casi todas las versiones reformadas: Gérod, *ob. cit.*, pág.

22:

Aux saules de la contrée
Nous avons suspendu nos harpes. . . .

La versión de Lutero traduce aquí, también, “harfen”.

(19) Kinnor usado en la profecía (con el amplio sentido que la palabra *profeta* y sus derivados tienen en la Biblia): I Reyes, xx, 5, etc.; cf. Tejeda, en C. 126 o R. 262, octava 38, versos a, c, e; “David. . . muestra cantando. . . no al profético son ya de su plectro. . .”. - Kinnor acompañante del canto: III Reyes, x, 12: “las *cítaras* y las *liras* para los cantores. . .”. - Kinnor cuyo sonido es de alegría: Salm. XLII, 4; Is. xxiv, 7-8. - Job, xxx, 31: “Versa est in luctum *cithara* mea, et organum meum in vocem flentium.”: “Mi *cítara* se ha convertido en llanto, y en voces lúgubres

mis instrumentos músicos" (Amat); "y mi arpara se tornó en luto, y mi órgano en voz de lamentantes" (De Valera). El Conde de Rebolledo, en su "Égloga sacra *La constancia victoriosa*" (BAE, 42, pág. 403) vierte, apoyándose en la Biblia de Ferrara:

Dentro de mí mis huesos s'han secado,
y mi arpa enlutado;
mi órgano, con lúgubres acentos
sólo respira fúnebre lamentos.

—Isaías, v, 12: "Cithara et lyra et tympanum et tibia et vinum in conviviis vestris. . .".

(30) W. SMITH, *A Dictionary of the Bible*: "Willows are mentioned in Lev. 23: 40; Job, 40: 22; Ps. 137: 2; Isa. 44: 4. With respect to the upon which the captive Israelites hung their harps, there can be no doubt that the weeping willow, *Salix babylonica*, is intended. This tree grows abundantly on the banks of the Euphrates, in others parts of Asia as in Palestine. The Hebrew word translated villows is generic, and metudes several of the large family of *Salices* which is well represented in Palestine and the Bible lands, such as the *Salix alba*, *S. viminalis* (osier), *S. Aegyptiaca*". - L. GRAMMATICA e G. CASTOLDI, *Manuale della Bibbia*, Milano, Hoepli, 1924, pág. 334: "*Salice*. *Salix babylonica*. (Lv. 23:40; Sal. 136, 2; Is. 44: 4). Appartiene alla stessa famiglia dei pioppi; cresce lungo i torrenti, e de'suoi rami gl'Ebrei si servivano nella festa dei Tabernacoli. - PHILIP SCHAFF, *A Dictionary of the Bible*, 2nd, ed., Philadelphia, American Sunday - School Union n. d. [Pref. to 2nd. ed. de 1881]: "Before the Captivity the willow was an emblem of joy, Lev. 23:40, but afterward, through the influence of the Psalm mentioned above [137: 2], it ceased to be associated with the palm, and, like the cypress, became signifiant of sorrow". - El autor lamenta no haber podido consultar las obras de Vigouroux, ni la *Mythologie des plantes*. París, 1882, de De Gubernatis, ni *The Natural History of the Bible*, Londres, 1889, de Tristram.

(21) Que Tejeda sabía de griego y de hebreo, Rojas lo jura desde la página 20 de su edición: ". . .no resulta sorprendente. . . .llegase a poseer, con el latín usual entonces, el griego y el hebreo. Leía en sus lenguas originarias los clásicos helénicos y las escrituras sagradas. Llegó a componer —según se asegura— versos y prosas en latín y en griego"; y págs. 73 - 74: "no se negará que. . . esta canción [la Canción Sáplica a Santa Teresa] . . .acusa algún conocimiento del idioma propio y de las lenguas madres, que corrobora la fama de humanista de que entonces gozaba". (La

portada del códice que sirvió de base a R. reza: *Colección de varias poesías sueltas de Don Luis Josef de Tejada y Guzmán en cuyos versos ya romancescos ya heroycos se presenta una idea bien circunstanciada de su vida mientras vivió en el siglo y de su gran talento en las ciencias y la poesía sagrada.* R., 35 y 79). Rojas, luego de comparar esta canción con otra similar de Góngora (anotemos que no sólo en ella y por necesidades métricas la prosodia divide "victoriosos", "vestuario", "fiéles" —son ejemplos de Góngora, sonetos 79, 40, de la *ob. cit.* y *passim*— y que el género tiene otros límites que los que él rápidamente indica), señala también (R. 74, nota 43) "algunas palabras del griego" que Tejada introduce en su obra, como "epiqueyas". Con más calma, Martínez Paz, reconociendo que "la erudición de Tejadaera extraordinaria" (C. xxvi), encuentra naturalmente extraña la presencia de "humanistas en Córdoba en el siglo xvii, cuando no los había ni en España!" (sic) (C. xxv). Sin embargo, podemos pensar que quien usa palabras como "lytóstrotos" (C. 269; R. 172 "Licostratos" (?), "thimiana" (C. 252; R. 151 "Timana"), quien llama "christiphera" a la esperanza (C. 265; Tejada la emplea repetidas veces referida a la Virgen María) está más cerca de pedantería que de ignorancia, de no tratarse de palabras comunes para la lengua culta de la época. Alguna otra vez Tejada muestra saber significado de palabras hebreas:

Belén, portal dichoso,
casa de pan que ciñes
aquel cándido trigo
nacido en tierra virgen . . .

(R. 223; c. 150, cf. C. 149: ". . . Alholy de trigo, bien representado en el nombre de Belén, que significa *Casa de Pan*"), "Bethlem, c'est-à-dire,la *Maison du Pain*". (Dom Guéranger, *Le temps de Noël*, cap. III, citado por el propio autor en otro pasaje de *L'Année Liturgique: Le temps après la Pentecôte*, Tours, 1922, I, pág. 320). Aun suponiendo en Tejada sabiduría indirecta en la interpretación de este pasaje (como lo sería también la nuestra, si la hubiese), ¿por qué no admitir conocimiento semejante para el caso que discutimos?

(22) BAE, 38, pág. 110.

(23) BAE, 38, págs. 94 y 426 (A Don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla). El laurel apolíneo es sagrado, no ya por Dafne sino como laude indirecta de poetas; otros ejemplos hay en el texto que no sería difícil doblar: GÓNGORA, *Poemas y sonetos*, soneto 152, etc.

(24) Panegírico al Duque de Lerma, v. 628-631. - Nenias, en la

muerte del Señor Rey Don Felipe III, sextina quinta, versos ef. - Romance 40 (*Rom. y let.*, pág. 94) - Romance 29 (*ibid.* pág. 72) - Romance 66 (*ibid.*, pág. 144) - Romance 82 (*ibid.* pág. 181) - BAE 16, nº 1575, pág. 496).

(25) El olmo como árbol consagrado a Hércules aparece reiteradamente en la poesía de Góngora: además del pasaje arriba citado, los sonetos 8 y 31 (*Poem. y son.*, págs. 14 y 23); *La Soledad*, I, v. 667 y 1068. En la misma *Soledad* la vid se une al olmo en un abrazo clásico que Góngora prodiga: *Soledad* I, v. 835-836; romances 18, 74 (de Píramo y Tisbe), 80 y 87 (*Rom. y let.*, págs. 41, 165, 178 y 189), y que no ignoran otros poetas (Diego de Mendoza: "Mira esta verde parra cómo ampara / este olmo seco...". *Cartapacios literarios salamantinos del siglo XVI*, publicados por Menéndez Pidal en el Boletín de la Real Academia Española, año I, tomo I (1914), pág. 45; "...te quiero / más que la vid al olmo y yedra al muro", *Soneto 66* de los anónimos publicados en la *Revue Hispanique*, XVIII, pág. 507; "¿Ves, Galatea, aquella vid que asida - por aquel olmo verde va subiendo...?" *Égloga de Dameo y Galatea*, Códice Ricciardino 2.864, fol. 3 v. en *Dos Cancioneros españoles*, por Eugenio Mele y A. Bonilla y San Martín, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, año VIII, tomo X, enero a junio de 1904, pág. 416. Cf.: "Croyez-vous que Ronsard, lorsqu'il écrivait:

Ici, la tendre vigne aux ormeaux se marie,

cinquante poètes ne l'avaient pas déjà dit? Il ne serait que d'explorer cette bibliothèque et j'aurais, en moins d'un quart d'heure, cause gagnée". TRISTAN DÈREME, *En rêvant à P. J. Toulet*, París, Le Divan, 1927, pág. 88).

(26) Sin olvidar el árbol genealógico:

Hayas altas, que cortaba
para dulces instrumentos...

LOPE, *La Arcadia*, BAE, 38, pág. 109); "toda suerte de *instrumentos* de madera de haya", dice también la Biblia (según De Valera, 2 Samuel, VI, 5; la Vulgata, II Regum, VI, 5, da sólo "in omnibus lignis fabrefactis", "de madera", como vierte Amat). "Y si le faltan clavijas (al instrumento) / hazeldas de un sauze floxo, / y no saldrá el son turbado, / antes manso, ledó y ronco". (*Romancero General* de 1600, fol. 151).

(27) DAREMBERG Y SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*, I, pág. 359, fig. 444, pino de Cibeles y Atis.

(28) La siempre despierta ventileza de María Rosa Lida nos señaló este pasaje de la égloga séptima (palabras de Coridón, v. 20-24; citamos por la ed. de H. Goelzer, VIRGILIE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par. . . , París, Les belles lettres, 1933). Es de hacer constar que no hemos recogido el menor dato al respecto en los escasos libros que, sobre la influencia literaria de Virgilio, tenemos a nuestro alcance: *The tradition of Virgil, three papers on the history and influence of the Poet*, by Junius S. Morgan, Kenneth McKenzie y Charles G. Osgood, Princeton University Press, MCMXXX; DOUGLAS BUSH: *Mythology. The Renaissance tradition in English poetry*, The University, Minnessota, 1932; V. Z. ABUGHIN: *Virgilio nel rinascimento italiano*, Bologna, Zanichelli, 1921 - 1923, 2 vol.

(29) BAE, 37, pág. 24. Fray Luis amplía en "si para aquél solo se atesora / el primor todo de la docta avena", lo que en Virgilio es, simplemente, "si no todos podemos [cantar bien]", y suprime el epíteto de sagrado que el mantuano da al pino pánico y que el laurel clásico hereda, póstuma befa indirecta de Marsias. Mejor sabría, aun distante, la traslación que de las Bucólicas hace Juan del Enzina:

Coridón: O vos ninfas nro abrigo
 dela fuente de Lybetros
 repartid tal don comigo
 q̄ como Codro mi amigo
 sepa yo trobar los metros;
 q̄ tan buenos versos haze
 que ya Febo no le ecede
 mas si alcaçar no se puede
 esta mi flauta me plaze
 q̄ eneste pino se os quede.

(*Cancionero de Juan del Enzina*, primera edición, 1946. Publicado en facsímile por la Real Academia Española, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1928, fol. XLII, v.

(30) Anónimo BAE, 16, nº 1544, pág. 486. - Don Agustín de Tejada, en las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, reed. en BAE, 42, pág. 15: - *Romancero hystoriado con mucha variedad de glosas y sonetos y al fin una floresta pastoril y cantos pastoriles*. Hecho y recopilado por Lucas Rodríguez. . . Alcalá de Henares, 1585, reed. en la Colección de Libros españoles raros o curiosos, tomo X, Madrid, 1875, pág. 358. "A la Academia del Buen Gusto dedica su pobre numen el *Difícil*" (El

Difícil es Don Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma, y el pasaje de BAE, 61, pág. 128, columna 3). (Cf. el romance a fol. 277 v. del Romancero General impreso en Madrid por Luis Sánchez en 1600 - reimpresión facsimilar de la Hispanic Society of América, 1904:

La guirnalda de Cipres
que corone su cabeça
(quando ya que no lloraua,
no cantaua sino endechas)
Fauorecido Daliso
de vn sagrado mirto cuelga,
no por trofeo de amor
ni por vengança, o soberuia,
sino por insignias tristes. . . etc.)

Don Francisco Diego de Sayas Rabaneda, en su elogio de Bartolomé Leonardo de Argensola, le incita indeterminadamente: "Colgad, Bartolomé, la docta lira. . ." (GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. . ., III, col. 382 y IV, co.. 550).

(31) BAE, 38, *La Arcadia*, libro 2º, pág. 65 - ibídem, íd., pág. 135 (las dos citas en prosa; los versos figuran, anónimamente, en el *Romancero General* de 1600, fol 68; var.: "por ser la postrimera"). *En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla*, BAE, 28, pág. 364. - *La filomena, epístola I*, ibid, pág. 415. - *Descripción de la Tapada*, ibid., pág. 459.

(32) Tejeda, francamente enterado y entrado a la poesía castellana, muestra parentado diverso con varios escritores del siglo de oro, y hasta a veces sus mismas alusiones bíblicas parecieran estar de retorno y sabría más a metrópoli que a Palestina. Rojas (pág. 23, nota 14 de su *Noticia*) anota algunos "peregrinos" que le precedieron en nombre; muchos de sus giros huelen a comedia española, a loa, a panegírico: "claros nortes. . . me guiaban" (R. 87, copla 27); (su *Mayo de rosas*, que no es de este hemisferio).

A la aritmética ya
ceros y guarismos faltan
para sumar mis deseos
y numerar mis palabras

(R. 91, copla 52; C. 26: "arismética"; compárese con C. 111: "Pobre de números quedará la mas delgada arismética, si se pusiera a reduzir a ellos los que alcanza con casi infinitos multiplicos. . .");

Cuando a la luna mis pasos
competidor atibaba
trepé un muro porque hiciesse
su sombra a mi culpa espaldas. . .

(C. 33; R. 101, copla 112, b, "competidor arribava", lo que no sentido), sus mismos retruécanos condicen con una faceta (y cuán faceta) del humor español: "y siendo como es principio certísimo en buena Theología, que al passo y passo que Dios el Officio. . ." (C. 87, líneas 22-24);

Assi el fénix Joseph en el Moncayo
monte, de su alta mente. . .

(C. 98; R. 278, estrofa 11); "que sería ver a la madre dulcissima, en su tarea de lana, o de lino. . ." (C. 181, línea 3);

en la alta empressa a que el Divino vino
si al Hijo es justo que beber le quadre
amargo el calix. . .

(C. 245); "con el solo abrigo de la cubierta de una peña en lo más empenado ya de la noche" (C. 139); "...S. Miguel y sus Angeles se desalaron en voluntarias adoraciones. . ." (C. 144);

(R. 162);

con santo zelo (no con torpes zelos)
saltando sin cesar de peña en peña
en su busca se empeña

(C. 268; R. 171: "en buscarle se despeña"

hallando aunque regalo (sic) y curas, cura
y Iglesia. . .

(C. 284; el editor apunta el *sic* y comenta: "Juego de palabras muy de la época de D. Luis. No se precisa el *intus legere* para comprender su significado: 'Hallando. . . curas, es decir, atención médica; la segunda 'cura y Iglesia', alude al servicio religioso"; R. 190, lección trunca: "aunque regalo y cura / Iglesia. . .";

. . .asta ponerla en el impirio emporio. . .

(C. 273; R. 176, "Imperio emporio"); sin contar algún otro retruécano,

tradicional en la literatura marial como la comparación entre *Ave* y *Eva* (C. 106; C. 126 o R. 262, octava 36), rastreable, en la literatura española, de Alfonso el Sabio hasta (por lo menos) Lozano. (Algunos casos hay en una nota de Erasmo Buceta: *Sobre una paronomasia en Gonzalo de Berceo*, en la *Revista de Filología Española*, tomo VIII, pág. 63). No son tampoco raros juegos de concepto como

Assí os miro puesto a la vergüença
avergonsado yo de verme puesto...

(C. 282; R. 188 "Espuesto a la verguensa"), ni las aliteraciones:

Yo en este Babilonio campo aflijo
los míos como puedo tardo y flojo
de la madre y el hijo
el desamparo y soledad siguiendo...

(R. 185). Pero más que semejanzas de familia, muchas resonancias testifican lecturas, sin contar las citas no escasas de autores españoles (Santa Teresa en primer término). Un pasaje de la *Soledad* quinta (R. 195, v. 16-19, C. 292):

¡O gran criador del cielo y de la tierra!
vos que vestís los campos de hermosura
sin olvidar del deshechado lirio
la cándida o morada vestidura...

parece sumar un recuerdo del Sermón de la montaña (S. Mateo, VI, vers. 28-29: "y acerca del vestido, ¿a qué propósito inquietarnos? Contemplad los lirios del campo...") con otro de la canción V del *Cántico espiritual* (San Juan de la Cruz, *El cántico espiritual* según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén, ed. y notas de Martínez Burgos; Clásicos castellanos 55, Madrid, Espasa - Calpe, S. A., 1936, 55 - 56 texto y *Declaración*):

... Con sola su figura
vestidos los dexó de hermosura...

"... más también con esta figura de su hijo las dexó vestidas de hermosura, comunicándoles el ser sobrenatural, lo qual fué cuando se hizo hombre...
... no solamente hermosó el Padre las criaturas en parte, mas podemos dezir que del todo las dexó vestidas de hermosura y dignidad". (Anotemos que Tejeda cita - C. 171-172 - "aver leído en la vida de el Benerable fray Juan de la Cruz las representaciones que... celebraba...").

Pero sin duda es Góngora el poeta más vinculado con el nuestro, sin que por esto sea Tejedá un gongorista: tal es la justa tesis de un trabajo de Sola González; tal la conclusión de Martínez Paz (C. XLV): en Tejedá no hay "esas metáforas desaladas y ese galimatías incomprensible", si bien sí "algunas muestras de mal gusto, como los esdrújulos de sus záfiro (sic; y es error repetido) a Santa Teresa"; "Góngora apenas ha rozado con sus alas el espíritu de Tejedá". Tejedá no gongoriza (salvo en algunos instantes aislados, más notorios al separarse del contexto que al seguirse la lectura corrida:

sin flores ojas, y sin fruto flores (C.251)

su bellosino de oro en tiempo breve (R. 171)

el orgulloso canto
irracional relox para mi llanto (C. 256);

y son apenas "la rozadura de las alas de Góngora". Tejedá sin embargo, conoció y siguió al cordobés de España. Ya Rojas (*Noticia*, 68 y sigs., en especial la nota 40) apuntó un octasílabo común en el comienzo de dos romances ("La ciudad de Babilonia", en el autobiográfico de Tejedá y en la *Fábula de Píramo y Tirsbe*); ya Martínez Paz señaló la circunstancia de empezar ambas soledades, una con

pasos de un peregrino son, errante

en la dedicatoria de Góngora al duque de Béjar (C. XLV, donde cita con esta amputación, correlativa de su cojera antigongórica: "Pasos de un errante peregrino"), y con

Los pasos que el errante peregrino

la de Tejedá; señalamos que los dos empiezos de Tejedá cobran, en conjunción, un valor de homenaje, un casi tinte de intencionalidad. Alguna otra semejanza podría ser casual:

Los libros, libres amigos

(C. 25 y R. 90, copla 44c)

...con pocos libros libres (libres digo
de expurgaciones)...

(Góngora, en el soneto que empieza "El conde mi señor se fué a Napóles...", en *Poem. y Son.*, pág. 51, nº 95, año de 1610): una editorial

francesa contemporánea se titula también *Le livre livre*, y el retruécano pudo haberse impuesto, como verosilmente aquí, por sí solo. Alguna otra es semejanza compartida y casi lugar común, de ascendencia moral difundida: si el ambicioso Capitán Tejada “abrazaba con máquinas el viento” (*Soledad segunda*, R. 162, v. 15; C. 261 ó 321) no sería sólo por leer en la primera *Soledad* de Góngora (v. 109) que es la ambición “hidrópica de viento”, ni por las varias “torres de viento” que se retuercen salomónicas en sus romances 1 y 18 (*Rom. y let.*, págs. 12 y 42) y en uno de los sonetos de atribución dudosa (*Poem. y Sonet.*, 1, pág. 83). “Armar, hacer torres de viento” figuran en el *Vocabulario de Refranes* de Correas, y en otros vocabularios. Si tejada llama a los ángeles

... , délficos clarines,
rabeles emplumados...

(*Al niño Jesús en su pesebre*, R. 228, copla 11), no será tampoco por los “cient alados clarines” que son ángeles y suenan en la letrilla 36 de Góngora, *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor* (*Roman. y let.*, pág. 243), ni emplumará rabeles sólo por las metáforas de instrumentos plumados que le revuelan a Góngora: “esquilas dulces de sonora pluma” (*Soledad I*, 77); “pintadas aves, cítaras de pluma” (*id.*, 563); “. . . de pluma leve / empañada su oculta lira corva” (*Soledad II*, 354); “órganos de pluma” (*ibid.*, 523); “en unas mismas plumas escondido / el músico, la musa, el instrumento” (*Poesías sueltas*, 13, año 1609, en *Poemas y Son.*, pág. 195); “terno de aladas cítaras suaves” (*Las tres hijas muertas del Duque de Feria*, soneto 122, *ibid.*, pág. 62); “los cisnes. . . / tiörbas fueron de pluma” (*Romance 80*, en *Rom. y let.*, pág. 178); las “sirenas con plumas”, “violín que vuela”, “inquieta lira”, de la letrilla 33 (*Ibid.*, pág. 241, “No son todos ruseñores. . .”): Quevedo (y abarajo casi al azar) también tiene su “lira de pluma volante”, en la letrilla “Flor que cantas, flor que vuelas. . .” (Quevedo, *Obras en verso*, ed. crítica de Luis Astrana Marín, Madrid, M. Aguilar, 1932, pág. 486; “lira de pluma animada”, variante del verso anterior, en la *Décima Al ruseñor*, *ibid.*, pág. 487, ambas composiciones de 1608. “Lira del prado, envidia de las flores. . . músico alado” es igualmente el jilguero en una composición de Tineo, en Gallardo, *Ensayo. . .*, IV, col. 742). Lo mismo podría decirse de la común asociación labio-clavel (Tejada, *Sobre la encarnación del verbo*, R. 248, C. 103; *Los zelos sin agravios*, R. 259, octava 27, C. 124; *El fénix de amor*, R. 274, estrofa 2, C. 95; Góngora, *Sonetos 13*. 140 —referida a un arroyuelo— 152 (*Poemas y Sonetos*, págs. 16, 69, 74); Polifemo, 331-332; *Romances 62*, 64, 70, en *Rom. y let.*, págs. 131, 137, 153) de no ser por cierta particularidad particional (no la ignora el Dr. Juan Pérez de Montalván: “clavel dividido en dos. . .”, *Revue Hispanique XXV*, pág.

459, *Romance a una boca*). Menos cabe discutir la ecuación cabellos, oro, sol = mano, peine, marfil", tan frecuente en Góngora: Tejedá, soledad segunda, R. 160, versos 14 sigs., C. 259:

aquel largo cabello
del sol afrenta y su torzal más bello
que de tus dedos el marfil peinaba. . .

Góngora:

Al sol peinaba Clori sus cabellos,
con peine de marfil, con mano bella,
más no se parecía el peine en ella
como se oscurecía el sol en ellos. . .

(soneto 77, *Poem. y son.*, pág. 42; unos trece años después la estrofa reaparece en el soneto 141, cambiado el primer verso: "Peinaba al sol Belisa. . ." al sustituirse Doña Brianda de la Cerda, hija del Marqués de Ayamonte, por Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV; el cuarto verso lee "es-
curecía": *ibid.*, pág. 69). Doña Brianda de la Cerda inspira también las cuatro décimas (*Poem. y son.*, pág. 232) donde aparecen —en otro orden lógico— marfil, cabello, oro y mano; el romance 92 (*Rom. y let.*, pág. 182) llama al tiempo

tesorero ya infiel
de ese oro que peináis,
de ese marfil que escondéis;

otros poemas traen estas finuras por lo suelto, nada difíciles de encontrar aisladas en otros poetas (Cervantes, por ejemplo, y no descubre nada, un pelo y sol en *La Galatea*, BAE, 1, pág. 24, 29, etc.; Francisco de Figueroa (el Divino) concentra en un solo verso (Canción Pastoral, BAE, 42, pág. 507):

Rayos de oro, marfil, sol, lazos, vida. . .);

y son de recordar, de Góngora, el romance 2 (*Rom. y Let.*, pág. 12):

Los rayos le cuenta al sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta. . .

y el 74 (*ibid.*, pág. 159 y sigs.) precisamente el de Píramo y Tisbe, donde la frente tiene lugar de peine:

Terso marfil su esplendor
no sin modestia, interpuso
entre las ondas de un sol
y la luz de dos carbunclos.

(A veces se protesta contra tanto lujo: Quevedo, abominando de “poetas plateros”; el anónimo de un soneto que publica la *Revue Hispanique*, XVIII, pág. 590, *Soneto* 197:

Ojos, cejas, nariz, frente, cabellos,
mejillas, barbas, cuello, boca, dientes,
tencis, señora, como los bibientes
de vuestra especie y algo mejor que ellos.
Mas los que os dicen son dos soles bellos
arcos, campo, marfil, raios ardientes,
coral y perlas, son impertinentes,
que yo por hueso y carne he de tenellos.)

Consideración aparte merece la voz *cairel*, y su derivado *cairelar*. Dos veces solamente (lo afirma el *Vocabulario* de Alemany Selfa) las emplea Góngora. Una con el sentido de “echar caireles, fr. fig. Lucir sus adornos o sus gracias”, y es en unas *Décimas*, pág. 243 de *Poem. y Son.* Otra, en *Soledad* I, v. 734 sigs.:

Cual del rizado verde botón donde
abrevia su hermosura virgen rosa,
las cisuras cairela
un color que la púrpura que cela
por brújula concede vergonzosa.

Cairelar vale aquí por “guarnecer, adornar algo con caireles”, que son “guarnición que queda colgando a los extremos de algunas ropas, a modo de fleco”, “ribete, franja, orillo” o, simplemente, “pl. fam., adornos”, así como “cairelado” vale por “ribeteado, festoneado”. (*Academia Española Diccionario histórico* ya citado, con numerosos ejemplos). Confesamos no entender claramente el empleo que de *cairel* (¿= *cáliz*?) hace Tejada, en su soneto a Santa Rosa de Lima:

Mas ya que del cayrel desaprisiona
la virgen oja, previniendo engaños,
la corta y pone en su guirnalda, o, zona.
Assí ésta virgen tierra en verdes años
cortó su Autor, y puso en su corona.

(C. 161; R., 14-15, o 281, con diferencias entre ambas transcripciones y con C.: R. lee "soles" donde C., con más justeza, "sol es"). Dos explicaciones cabrían: Una, que comenzara en el ambiguo *caliendrum* (de donde *cairel*) horaciano la incierta ambigüedad que concluye en "zona". No la creemos, pero sería ésta: "*Caliendrum* ou *caliandrum*: Sorte de coiffe, ou, selon quelques auteurs, perruque de faux cheveux —galerum— [que es el sentido más general del *cairel* español]. Les scholiastes d'Horace (Sat. I, 8, 48) ont proposé les deux explications sans en adopter aucune, mais on n'allègue aucun témoignage sur lequel s'appuie la seconde. Au contraire on peut citer en faveur de la première Tertulien —*De pallio*, 4—, qui nomme le *caliendrum* parmi les pièces du vêtement dont les femmes de son temps s'étaient débarrassées; et Arnobe —VI, 26—, qui emploie le même nom comme synonyme de *ricinum*. Nous croyons qu'il s'agit en effet d'une sorte de voile ou de châle du même genre que le *ricinium* et la *rica*". E. Saglio, en el citado *Dictionnaire des antiquités*. "*Rica, ricinium*. Pièce de vêtement. . . [quelques uns] y voient un manteau, d'autres un voile ou même un simple mouchoir posé sur la tête". Así Santa Rosa sería sacada de un ojal —terreno— para pasar a otro —divino: Σώνη "*Zona*, Il a été traité à *cingulum* des divers types de ceinture. Ce terme, en effet, est le plus comprehensif, et Isidore de Séville. . . Quant aux glosses, elles donnent. . . Σώνη, pour des équivalents de *cingulum*. (mismo *Dictionnaire*, s. v. *Rica. Zona*).

La otra explicación supondría una lectura, más o menos ligera, y una comprensión semejante, por parte de Tejada, de la Soledad primera de Góngora, única conjunción, que conozcamos, de *cairel y rosa*. (El *Dic. Hist.* de la Academia registra como quinta acepción de *cairel* —que goza de nueve— "planta leguminosa de Cuba, cuyos tallos, gruesos y largos. . .", sobre la autoridad del *Dic. Cubano* de Pichardo; creemos que una asociación vegetal de esta naturaleza sería harto dudosa; tanto, por lo menos, como la anterior y filológica). La *Antología de autores clásicos argentinos*, de P. Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges no acompaña con nota alguna su excelente versión del *Soneto a Santa Rosa* de Tejada; el doctor Pedro Henríquez Ureña, con su acostumbrada gentileza nos manifiesta que "cairel" vale aquí por "adorno, el arabesco del rosal retorcido".

Ociosa labor sería, e inútil por demás, seguir multiplicando casualidades por causalidades— acudir a Góngora por unas *negras plumas*, diversas en vuelo de las de Tejada; invocar a Boscán por un común *áspero camino* —que pretenderían en suma reducir a nuestro poeta a un inescrupuloso nivel de mendigo de metáforas. Sin embargo, nada de lo arriba señalado juzgamos superfluo, y la suma de las menudas coincidencias entre Tejada y Góngora da un valor probativo más sólido a aquellas que ya no pueden ser denominadas casuales.

(33) VIRG., Égl. X, v. 75. Fray Luis, quizás por no enfriar con-

temporáneos pusilánimes, silencia lo de los cantores en su versión de este pasaje (BAE, 37, pág. 28), que don Cristóbal de Mesa traduce

Vamos, que á sombra del enebro es malo
cantar, y echa á perder la sementera . . .

(BAE, pág. 512).

(34) Góngora, soneto 35 (1588), *Poem y Son.*, pág. 25: Salicio es Garcilaso, y el exhortado, Luis de Vargas. - *Para un libro de Marcos Torres de Prado*, *Ibid.*, pág. 199 - Romance 90, *Rom. y let.*, pág. 192 sigs. - Alfonso Reyes, en sus *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pág. 88, señala, entre las piezas atribuidas a Góngora, una que comienza:

De vuestras ramas no la heroyca lira . . .

(35) A veces el recuerdo clásico triunfa del uso, en esta poesía de paisaje falsificado:

Pues tomando la flauta a Melibeo,
la flauta, ya mostrada al mismo canto . . .

(Hurtado de Mendoza, BAE, 32, pág. 53), algún otro pasaje de Soto de Rojas (*Égloga*, BAE, pág. 527); o de Lucas Rodríguez:

. . . tomando su dulce flauta
estos versos refería . . .

(*Romancero* de Lucas Rodríguez, pág. 359), o las citadas consonancias que Tejeda busca a su flauta.

Idéntico simbolismo en un poema de D. Luis Verdego Ladrón de Guevara (Gallardo, *Ensayo* . . . IV, cols. 1025 - 1026):

Yo que solo hasta aquí con rudo aliento
solicité la bárbara armonía
del bajo albogue que aduló del viento
la instable rapidez a la voz mía;
ahora arrebatado a el alto acento
de la sonante lira en mi osadía,
la Grecia canto . . .

(36) GARCILASO, *Égloga tercera*, B(5, 32, pág. 23, col. 1 y 2.

- (37) Amintas ya no viene a la ribera
que a la sombra cantó de un verde sauce...

Juan de Morales, *Egloga*, BAE 42, pág. 11. "Cerca de un verde sauce se recuesta", para cantar sus amores desdichados, la pastora de las "otras estancias del diuino Figueroa" que publica Menéndez Pidal en el Boletín de la Real Academia Española, II, 1915, pág. 332. También la Biblia los llama (Lev., 23,40) "salices de torrente". También: "Persio, pastor sin ventura... / a sombra de un verde sauce / está el triste recostado", y se lamenta: "Al pie de un hermoso sauce / está un pastor desmayado..."; "y por poder descansar / de su trabajo pesado / a un alto sauce se arrima / con su rabel estimado, / por gozar del fresco viento, / y estos versos ha cantado..." *Romancero* de Lucas Rodríguez, págs. 341, 345, 348; et sic de coeteris).

(38) 'Verde es color de fácil simbolismo', verde es el sauce de Tejada (si sauce es) en R. 136, copla 320:

Y así de un verde sauce
a la sombra siempre infausta
me senté a llorar despacio
sin saver por qué lloraba.

C. 56 corrige "verde saúco", lo que atempera el hiato del verso y explica mejor lo infausto de la sombra ("estéril" llama al sauce la ya citada Fábula de *Dameo y Galatea*, "Loco es el salce, y más el que por él nace", reza el *Vocabulario* de Correas, y explica: "El salce, o sauce, no lleva fruto, aunque lleva flor, y por eso se llama loco, y porque para muchas cosas aprovecha, no se ha de dejar por inútil"; el saúco, aunque medicinal, no es útil —Ni de saúco buen vencejo, ni de cuñado buen consejo", advierte Correas— y de él colgó Judas, según la tradición). Verde es el sauce de Tirso de Molina (*Dicc.* de Pagés, continuado por José Pérez Hervás, V, 135); "berdes sauces" los de la cuarta de las *Cinco poesías de Cardenio* publicadas por John M. Hill (*Revue Hispanique*, LVI, pág. 419, verso 127); "Ay prado y ribera amena, / verdes sauzes, fuente clara" enumera el romance a fol. 141 del *Romancero General* de 1600, y etc. Verdes son, y blancos, los sauces del soneto 160 de Góngora (*Poemas y Sonetos*, pág. 78)

en este, en aquel sauce que decora
verdura, sí, bien que verdura cana...

y si bien el sauce de su romance 22 (*Rom. y let.*, pág. 51) tiene hojas

“de esmeralda”, los árboles de Góngora lucen de verde y blanco, combinación que ya Menéndez y Pelayo señaló como cara al poeta: el álamo de la *Soledad* primera (v. 598)

peina verdes canas.

Asociación similar aparece en el epitalamio de la misma *Soledad* (v. 831-832):

y al verde, joven, floreciente llano
blancas ovejas suyas hagan, cano...

(Las ovejas de Tejeda - *Soliloquios al Niño Dios*, 2, copla 17, bd, R. 229, C. 154 -

de blanca nieve visten
los campos de Belén
y sus verdes países

en bellísima imagen).

... alguno más alado:
Graciosa Filomena
ya vagando del mirto al sauce umbrío...

(Esteban Manuel de Villegas, *Las Amatorias*, etc., Nájera, 1620, 1ª parte, fo. 17; en Böhl de Faber, *Floresta*, III, 1ª ed., Hamburgo, Perthes, 1825, nº 879, pág. 274).

(39) Cristóbal de Villarroel y Lope, junta las dos corrientes, bíblica y pagana:

Al árbol de vitoria está fijada
la arpa de David, que no de Apolo...

(BAE, 35, pág. 49, nº 53, o BAE, 42, pág. 36, en el segundo libro de las *Flores de poetas ilustres*, de Espinosa). Llamar árbol, árbol de vida o árbol de victoria a la cruz es imagen medieval corriente; no quisiéramos, sin embargo, olvidar algunos bellos versos del *Pange lingua* (...*certaminis*, no el *Pange lingua gloriosi*) de Venancio Fortunato, himno galicano introducido en el rito romano:

Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis
nulla tamen silva profert fronde, flore, gemine:
dulce lignum dulci clavi dulce pondus sustinens...

También en Góngora, a Cristo, "le cuelga de un leño / el pueblo que alimentó" (letrilla 47, *Rom. y let.*, pág. 256); y el mismo poeta (soneto 50, *Poem. y sonetos*, pág. 31) dice que fué fiera cosa "pender de un leño" Cristo, Nuestro Señor.

(40) Que Tejada leyó a Góngora es cosa fuera de toda duda. Sin embargo, en las *Bibliotecas argentinas durante la dominación española*, del P. Guillermo Furlong, S. J., Bs. As., Editorial I Huarxes, 1944, la mención más antigua de Góngora aparece en un "Catálogo de Libros... para vender en las Indias", retenido en España desde algo después de 1630 hasta el permiso del Santo Oficio, fechado en 10 de enero de 1690 (*ob. cit.*, págs. 37-38 y 110 sigs.).

(41) Tejada deja aquí su antigua flauta, con la que "cantó... el día de su desengaño, su primera cautividad en Babilonia reservando su instrumento para proseguir con las dos restantes en más oportunas soledades." (R. 138, nota del código al final del romance autobiográfico). Falta la *Égloga pastoril* cuyo lugar figura en blanco en el código cordobés autógrafo (C. 145). O se ha perdido, o quizás no fué escrita.

Daniel Devoto

NOTAS Y TRADUCCIONES

NOTAS LEXICOGRÁFICAS EN TORNO A VIRGILIO

Para realizar estudios lexicográficos de positivo valor científico, creemos que lo más adecuado es seguir un método comparativo. Los procedimientos habituales aplicados hasta el presente en este tipo de estudios, suelen reducirse con frecuencia a consignar computativamente las palabras de tal o cual carácter empleadas por un autor, considerado en forma aislada. Si bien es cierto que los resultados a que se suele arribar, siguiendo tal proceso, ofrecen utilidad práctica indiscutible, nunca podrán informarnos claramente de la lengua del autor escogido.

La captación de los matices diferenciales del léxico de un escritor determinado, como el llegar a establecer la medida con la cual al vocablo o la frase en cuestión es de categoría vulgar, arcaica o aristocrática, etc. exigen un método que permita vinculaciones.

Para el propósito concreto que nos guía, de consignar los vocablos vulgares o populares que se registran en Virgilio, tal procedimiento resulta altamente efectivo, por cuanto dichas vinculaciones pueden cumplirse entre términos conocidos. Sobre la contaminación vulgar, se sabe, en efecto, que existe en las obras latinas una mayor o menor infiltración. Este fenómeno lingüístico, no sólo responde a planos cronológicos distintos, sino también a una relación de géneros literarios, aun dentro de la producción de un mismo autor. Las categorías genéricas a que nos referimos, siguen en efecto, una conocida gradación descendente, que va de los epigramas, sátiras, comedias, cartas, obras técnicas, elegía, oratoria, filosofía, tragedia, épica, historia, hasta la lírica eólica. Cabe destacar, en tal sentido, que los poetas épicos

y los historiadores son los que mayor resistencia ofrecen a dicha infiltración.

Aparte de lo indicado, sabemos que las lenguas romances reposan sobre la base del latín vulgar. Este hecho, nos permitirá referencias de gran valor documental e ilustrativo, por cuanto la supervivencia de una forma determinada, frente a otra que no tiene vigencia en dichos idiomas, podrá contribuir a fundamentar el origen de los vocablos investigados.

Queremos además dejar consignado en estas palabras liminares que algunas citas o transcripciones del presente trabajo, no fueron tomadas directamente de las fuentes. Existe en nuestro medio, insalvables dificultades de índole bibliográfica, que si pueden ser transitorias, impiden por el momento recurrir a la consulta directa del original, como sería deseable y lo exige el rigor científico.

CASA

Este vocablo que Quintiliano opone a **domus**: "quorum si nihil melius fieri licebat, ne **domibus** quidem **casas** aut vestibus pellium tegmina, aut urbibus montes ac silvas mutari oportuit". Inst. IX, 4; y que también distingue Vitruvio II, 1, 7; "Non **casas** sed etiam **domos** fundatas et latericiis parietibus aut e lapide strictas materiaque et tegula tectas perficere". Y que en la lengua noble de Livio, César y otros había conservado la acepción arcaica de cabaña, choza, y posteriormente de tienda militar, trascendió a la lengua del pueblo y vino a reemplazar a la palabra aristocrática **domus** que circunscribió su significado al de palacio (Cf. Thesaurus, V, 1971, 1, 24, etc.).

Leemos en Virgilio:

Egl.; II, 29: O tantum libeat mecum tibi sordida rura
atque humildes habitare **casas**

Con significación similar y casi equivalente al de **domus** lo encontramos en Tibulo II, 3; 28; Cic. **Div.** II, 105; Prop. II, 23,

10; IV, 9, 28; Ovid. **Ars** II, 240; **Met.** V, 283; **Trist.** III, 10, 66; Marcial XII, 66, 4; X, 96, 1; XI, 34, 2, etc. Apuleyo, **Met.** III, 29 y así algunos otros, como también en escritores de la Era Cristiana.

Esta palabra, que se registra por vez primera en Terencio, se la puede considerar como panrománica (esp. **casa**, ital. **casa**, rum. **casa**); en francés mismo la partícula **chez** nos hace pensar que tampoco se dió una suplantación directa de **domus**. En italiano la forma **domus** ha sobrevivido en **duomo** (fr. **dome**) posiblemente por gravitación de la Iglesia, así decimos: **il duomo di Firenze, di Milano, etc.**

En Ernout-Meillet, se considera la palabra **casa** (nótese la -s- intervocálica irregular que acusa origen extraño) como palabra popular. Cabe señalar todavía que este vocablo no ofrece correspondiente en los otros idiomas indogermánicos.

CRASSUS

Este adjetivo que tiene sus equivalentes aristocráticos en **solidus** (Virgilio, Cicerón, Horacio, Ovidio, Livio, Tácito, Séneca, Plinio) y en **densus** (Virgilio, César, Ovidio, Lucano, Quintiliano) como también en **pinguis**, pero en su aplicación concreta es evitada generalmente por los escritores puristas, sobre todo por los prosadores. De ahí que entre los historiadores más destacados (Tácito, Livio, César, Salustio) este término no tenga cabida en ninguna de sus páginas. **Crassus** data desde Ennio, Plauto y se extiende a través de Lucilio, Catón, Cicerón, Horacio (sátiras), Lucrecio, Varrón, Ovidio, Vitruvio, Persio, Séneca el nat., Lucano, Plinio el Nat., Marcial, Gelio, Apuleyo y otros escritores tardíos.

En Virgilio su empleo predomina en las Geórgicas como puede verificarse con la presente estadística:

Georg., II, 110: Fluminibus salices, **crassisque** paludibus alni
nascuntur; steriles naxosis montibus orni;

Georg., II, 235: Spissus ager; glebas cunctantes **crassaque** terca
exspecta, et validis terram provindere juvencis.

Georg., II, 308: . . .et ruit atram
ad coelum picea **crassus** caligine nubem;

Georg., III, 205: Tum demum **crassa** magnum farragine corpus
Crescere jam domitis sinito. . .

En., X, 349: . . .atque ille
fronte ferit terram, et **crassu**, vomit ore cruorem.

En., V, 469s Ast illum fidi aequales, genua aegra trahentem,
jactantemque introque capud, **crassumque** cruorem

Empleado **crassus** en el sentido de **grueso** es indudablemente vulgar y con dicho valor sólo es usado por escritores de corte vulgar como: Plauto, **Psoud**, 659; Terencio, **Hec.** 440; Petronio 67; Juvenal, XI, 158 y XIII, 163; Marcial II, 40, 3; Apuleyo; **Met.** VII, 23; etc. Como término agrícola se pueden espigar algunos ejemplos en Catón, **Agr.**, VI, 1; Cice., Flacc, 71; Columela, **Arb.** X, 3. **Crassus** ha sobrevidido en los idiomas neoromances, pero en su significación vulgar de **grueso** (it. **grasso**) rum. **gras**; fs. **gras**; esp. **graso**, etc.).

Debemos hacer notar además que **crassus** es empleado también como **cognomen** y se sabe que en función de tal, sólo los calificativos populares (Marcus Licinius **Crassus**), lo mismo de Quintus Horatius **Flaccus**; este adjetivo aparece usado solamente por Varrón y Cicerón, Nat. deor. 1, 80. Lo mismo puede afirmarse de otros calificativos de la misma especie. (cfr. Ruckdeschel p. 48 y Goldberg, op. cit., pág. 132 y 139).

DORSUM

Este sustantivo que tiene su correspondiente noble en **tergum** (tergus) es poco usado por los escritores latinos. Así tenemos

que en Terencio, Cicerón y Salustio, falta, dándose un solo caso en César y rara vez en Livio.

Plauto lo emplea cinco veces y su uso comienza a imponerse en Plinio el Nat. Columela y Apuleyo, y en los escritores cristianos, también, y esto sirve para confirmar el origen vulgar de **dorsum**, su empleo es frecuente en la Vulgata.

Entre los escritores clásicos predomina en Virgilio.

Georg., I, 172: . . .duplici aptantur dentalia **dorso**.

Georg., III, 116: Frena Pelettonii Lapittae gyrosque dedere,
imposito **dorso**

Georg., III, 436: Neu **dorso** memoris libeat jacuisse per herbas,

En., VIII, 234: Sstabat acuta silex, praecisis undiundique saxis,
speluncae **dorso** insurgens. . .

En., X, 226: . . .dextra puppim tenet, ipsaque **dorso**
eminet, ac laeva tacitis subremigat undis.

En., X, 333: . . .Sed non puppis tua Tarchon
namque inflicta vadi **dorso** dum pendet iniquo

En., XI, 557: Tigridis exuviae per**dorsum** a vertice oendent

En los idiomas neolatinos tergum ha desaparecido, **dorsum** por el contrario subsiste en español, **dorso**, ital. **dorso**, fr. **dos**, rum. **dos**, logud **dossu**, engad. **dös**, vegl. **duas**, etc.

FRICARE

Este verbo cuyo correspondiente noble es **tero**, lo mismo que sus derivados, son de origen vulgar, como puede verse en W. Bachvens, pág. 63, y Ernaut-Meillet, pág. 375.

Geor. III, 256: Ipse ruit dentesque saballicus exacuit sus,
et pede prosubigit terram, **fricat** arbore costas.

Frico ha supervivido en los idiomas neolatinos (esp. **fregar**, ital. **fregare**, rum. **freca**, ant. fr. **frayer**). **Fregare** muy vulgarizado en el italiano actual conserva aún el sentido obsceno del latín (Cf. Thesaurus VI, 1320, lins. 21 y sigs.) Plauto, Catón, Tibulo y Horacio, Petronio, Columela, Séneca el nat., Juvenal y otros escritores tardíos lo emplean, quienes más, quienes menos, dándose con cierta reiteración en Plinio el Nat. Los compuestos (africo, Circumfriso (Catón), Confrico, defrico, effrico, infricco, perfrico, etc.) sólo figuran en escritores de segunda o tercera categoría.

Tero, que también tuvo significado obsceno, ha desaparecido en las lenguas romances, sólo su compuesto **contero** ha sobrevivido en el español **curtir** y en port. **cortir**. Esto nos indica el carácter aristocrático de esta forma empleada por los puristas.

GRANDIS

La extensión de esta palabra de etimología difícil en desmedro de **magnus** (posiblemente indoeuropea y más antigua que **grandis**; Cfr. Area Sparita de Bártoli) data, ya en autores arcaicos y parece ser de carácter popular como lo indica la a de **grandis** (Ernout Maillet, p. 413), en tanto que la a de **magnus** responde a un sua **secundum** del indoeuropeo.

Acerca del empleo de ambos objetivos en los diversos escritores se lee el **Thesaurus**, VI, 2, col. 2179, lins. 57, etc. "grandis inde a Plauto et Catone per totam latinitem ita legitur, ut apud priscos scriptores usus certis terminis circumscrip-tus esse, apud posteros latius patere videatur. . . cotidiano sermonis fuisse lingue derivatae otendunt, quamquam apud quotidiani quoque stili criptores fere semper praevallet **magnus**. . . hinc effici potest vocabulus q. q. magnus ante sextum saeculum o consuetudine communi non penitus abuse se sed potius ad certas significationes reductum esse, id quod et testimonio veterum grammaticorum (v. p. 2, 179, 51) et linguis derivatis congruit (v. tamen p. 2. 181,

75 Ambrosiast. in II Cor. 6, 6 **grandis nimi erat**, explicat: **in magna nimitate**. Notandum est in corpore agrimensosorum grandis non inveniri nisi in libello qui vocatur casae litterarum (grandis 52, **magnus** semel) ”.

En términos generales podemos afirmar que los clásicos más puristas emplean **magnus** como atributo de sustantivos colectivos (**multitudo, legio, caterva, turba**, etc.) o inanimados (**flumen, mare, domus, urbs**) o también aplicados a conceptos abstractos (**gaudium, dolor, periculum**) mientras que el uso de grandis lo refieren a objetos vivos como a plantas, animales, y al hombre, pero vinculado entonces al aspecto corporal. (Cf. Isidoro, **Diff.** I, 362; **magnum** ad animus referimus, **grandem** ad corpus).

En Virgilio lo encontramos diez veces referido al aspecto material de los sustantivos. La distribución es como sigue:

Egl., V, 36: **Grandia** saepe quibus mandavimus hordea sulcis
infelix lolium et steriles nascuntur avenae.

Egl., X, 25: Venit et agresti capitis Silvanus honore
florentes ferulas et **grandia** lilia quassam

Egl., I, 195: Et nitro prius et nigra perfundere amurca
grandior ut fetus siliquis falacibus esset,

Georg., I, 497: Aut gravibus rostris galeas pulsabit inanes
grandiaque effosis mirabitur ossa sepulcris

Georg., II, 244: ...aqua eluctabitur omnis
scilicet, et **grandes** ibunt per vimina guttae;

Georg., III, 427: Est etiam malus Calabris in saltibus
Squamea convolvens sublatis pectore terga
Atque notis longam maculosus **grandibus** alvum

Georg., IV, 26: In medium, seu stabitiners,
seu profluet humor,
transversas salices et **grandia** conjice saxa

En., IV, 405: ...pars **grandia** traunt
obnixae frumenda humeris...

En., XI, 90: Post bellator equus, positus insignibus, Eton,
id lacrimans, guttisque humectat **grandibus** ora

En., XI, 534: Sive instare jugis et **grandia** volvere saca

El carácter popular de este adjetivo se pone en evidencia por la marcada inclinación que la lengua vulgar siente por **grandis**. Esto que señalamos se infiere claramente al confrontar el texto de la **Vulgata** con el de la *Itala*, esta última más popular (1) usa siempre **grandis** donde la *Vulgata* emplea **magnus**. En Gregorior de Tours todavía con un porcentaje del 18 por ciento en *Silvia, Peregrinatio ad loca sancta*, donde sobre **magnus** se registran veinte casos de **grandis** y ello se explica por el carácter popular de esta obra, evidenciado por otros muchos elementos.

En el latín decadente, además de **grandis** otras palabras como (**Inmensus, vastus, ingens**) contribuyeron a suplantar la forma agónica de **magnus** (2).

Guillermo Kaul

(Universidad Nacional de Cuyo)

(1) H. RÖNSCH, *Itala uns Vulgata*, Marburg, 1875, pág. 10, etc.
(2) E. WOLFFLIN, *Archiv für Lateinische Lexicographic und Grammatik*, Leipzig, XII, pág. 392. GOLDBERG, *Glotta*, XX, pág. 131.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA

Aunque breves en cuanto a su número y extensión, son los poemas que Catulo dedicara a Lesbia los que más decididamente muestran la riqueza lírica del insigne poeta veronés.

Carentes de todo preciosismo alejandrino —salvo muy contadas excepciones—, traducen ellos eficazmente las varias alternativas que a aquellos amores impuso el ajedrez femenino de su culta y disoluta amante, alternativas que en amplia gama llevan desde el amor idolátrico al odio y a la execración.

Los dos poemitas que hoy ofrecemos, justamente celebrados en todos los tiempos, constituyen por la sencillez y naturalidad de la forma y por lo particular de su asunto, un capítulo aparte dentro de dicho temario. No esta razón, sino el hecho de haber servido de fuente inspiradora a otros poetas de la latinidad, ha decidido nuestra elección.

La composición de Ovidio en que se celebran las prendas del papagayo de Corina, la amante sólo fruto de la fantasía del poeta, es de mérito muy inferior a las dos de Catulo. Es ella una de las doce que a la inexistente dama dedica el autor en sus "Amores". Esta obra de juventud delata en ocasiones —y ésta es una de ellas— al estudiante de retórica. Campea por ella cierta desmedida afectación primeriza y el afán por demostrar erudición mitológica, vicios éstos que desmerecen y afean el tono general del asunto, suerte de treno lamentatorio que no llega a conmovér. Con todo, la galana factura de los dísticos trasluce ya la extraordinaria y no superada capacidad versificatoria del autor.

La poesía que Estacio dedica a Mélior a raíz de la muerte del papagayo de su apreciado amigo, tiene los mismos defectos de la anterior: afectación, exageración en el encomio, ausencia de

emoción auténtica. La calidad del metro elegido y el conocido y siempre ensalzado repentismo del poeta, no compensan las deficiencias apuntadas.

Más sentido sin duda es el epigrama del poeta bilbilitano a la perrita de su amigo Publio. Candoroso, expresivo, verosímil, está a la altura del modelo. Prueba además, fehacientemente, que no todo es lodo en la pluma de este escritor, tan agudo como indecente y mordaz, tan tierno y fino y a las veces tan salaz y extremo.

Justicieramente pudo decir de él Plinio: "Erat homo ingeniosus acutus acer, et qui plurimum in scribendo et salis haberet et fellis nec candoris minus". (Pl. Epist. III, 21).

El no haber llegado hasta nosotros, nos impide agregar a estas piezas "La Paloma" de Lucio Arruncio Estella, poeta paduano nacido de familia patricia el año 61, que fuera cónsul subrogado el 94.

Amigo de Marcial y de Estacio, mereció en su tiempo grandes elogios por la referida composición.

Al decir de Marcial la paloma de Estella venció al gorrión de Catulo.

Stellae delictum mei columba,
Verona licet audiente dicam,
vicit, Maxime, passerem Catulli.
Tanto Stella meus tuo Catullo
quanto passere maior est columba.

Epigr., I, 7.

También Plinio (Epíst. IX, 25.) alude a las obras a que Marcial se refiere en carta a Mamiliano, que a la sazón se hallaba en el campo. Luego de prometerle el envío de unas poesías, agrega: "Tu passerculis et columbis nostris inter aquilas vestras dabis pennas, si tamen et sibi et tibi placebunt: si tantum sibi, continendos cavea nidove curabis."

Con estas someras aclaraciones queda explicado nuestro propósito: rastrear y ofrecer la trayectoria de un tema humilde

—la exaltación de algunos notables representantes del reino animal— ennoblecidos y rescatados de la incuria del tiempo por plumas piadosas de insignes poetas.

CATULLI CARMINA

II

*Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare adpetenti
et acris solet incitare morsus,
cum desiderio meo nitenti
carum nescioquid libet iocari
et solaciolum sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor:
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas!*

Pajarillo, delicias de mi niña, (1)
con quien suele jugar, a quien retiene
en su regazo y al que ansioso entrega
la punta de su dedo, provocando
sus agudos mordiscos, cuando place
a mi amor esplendente divertirse
con algo indefinible que le es caro
y que consuela un poco sus pesares,
por aquietar —presumo— los tormentos
de una pasión ardiente. —Quién, cual ella,
pudiera holgar contigo y del espíritu
aligerar la triste pesadumbre.

(1) Las versiones castellanas son originales del autor.

CATULLI CARMINA

III

*Lugete, o Veneres Cupidinesque
et quantum est hominum venustiorum.
Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat:
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
Qui nunc it per tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
At vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.*

Llorad Gracias y Amores,
y cuanto ser exista
sensible a la belleza.
Ha muerto el pajarito
delicias de mi niña,
a quien ella estimaba
aun más que a sus pupilas,
pues era dulce y suave
y al alma conocía
tan bien como a su madre
la conoce una hija;
ni nunca del regazo
de su dueña salía;

mas saltándole en torno
aquí y acullá iba,
y a ella sola, incesante
su piar repetía.

Ora sigue la oscura
senda de donde afirman
que ninguno retorna.

—Oh pérfidas tinieblas
del Orco, sed malditas,
que todo cuanto hay bello
devoráis! —Ay, tan linda
ave me arrebatasteis!

—Oh mísera! —Oh desdicha!
Por vuestra culpa ahora
los ojos de mi niña
están enrojecidos
y de llorar se hinchan.

OVIDII AMORUM, LIB. II, CARM. VI

Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,

Occidit: exsequias ite frequenter aves.

Ite, piae volucres, et plangite pectora pennis

Et rigido teneras ungue notate genas;

Horrida pro moestis lanietur pluma capillis,

Pro longa resonent carmina vestra tuba.

Quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni?

Expleta est annis ista querela tuis;

Alitis in rarae miserum devertere funus;

Magna, sed antiqua est causa doloris Itys.

Omnes, quae liquido libratis in aere cursus,

Tu tamen ante alios, turtur amice, dole:

Plena fuit vobis omni concordia vita,

Et stetit ad finem longa tenaxque fides:

Quod fuit Argolico invenis Phoeus Orestae,

*Hoc tibi, dum licuit, Psittace, turtur erat.
Quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,
Quid vox mutandis ingeniosa sonis,
Quid iuvat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?
Infelix avium gloria, nempe iaces!
Tu poteras fragiles pinnis hebetare smaragdos
Tincta gerens rubro punica rostra croco.
Non fuit in terris vocum simulantior ales!
Reddebas blaeso tam bene verba sono!
Raptus es invidia: non tu fera bella movebas;
Garrulus et placidae pacis amator eras.
Ecce, coturnices inter sua proelia vivunt,
Forsitan et fiant inde frequenter anus.
Plenus eras minimo: nec, prae sermonis amore,
In multos poterant ora vacare cibos;
Nux erat esca tibi, causaeque papavera somni,
Pellebatque sitim simplicis umor aquae.
Vivit edax vultur ducensque per aera gyros
Milvus et pluviae graculus auctor aquae;
Vivit et armiferae cornix invisae Minervae,
Illa quidem saeculis vix moritura novem:
Occidit ille loquax, humanae vocis imago,
Psittacus, extremo munus ab orbe datum!
Optima prima fere manibus rapiuntur avaris,
Implentur numeris deteriora suis:
Tristia Phyllacidae Thersites funera vidit,
Iamque cinis, vivis fratribus, Hector erat.
Quid referam timidae pro te pia vota puellae:
Vota, procelloso per mare rapta Noto?
Septima lux venit, non exhibitura sequentem,
Et stabat vacuo iam tibi Parca colo;
Nec tamen ignavo stupuerunt verba palato:
Clamavit moriens lingua: "Corinna vale!"
Colle sub Elysio nigra nemus ilice frondet,
Udaque perpetuo gramine terra viret:
Siqua fides dubiis, volucrum locus ille piarum*

*Dicitur, obscenae quo prohibentur aves;
Illic innocui late pascuntur olores
Et vivax phoenix, unica semper avis
Explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas,
Oscula dat cupido blanda columba mari.
Psittacus has inter nemorali sede receptus
Convertit volucres in sua verba pias.
Ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,
Quo lapis exiguus par sibi carmen habet:*
COLLIGOR. EX. IPSO. DOMINAE. PLACUISSE. SEPULCRO
ORA. FUERE. MIHI. PLUS. AVE. DOCTA. LOQUI.

El papagayo, el ave imitadora,
venida de las indias orientales,
ya no existe. Llegad a sus exequias
en bandada, llegad, piadosas aves;
golpeaos el pecho con las alas,
y en las suaves mejillas dejen rastro
vuestras uñas agudas. Cual cabellos
de tristes plañideras, desgarraos
las plumas erizadas y resuenen
como fúnebre tuba vuestros cantos.
—Qué crueldad del tirano tracio lloras,
Filomela? Los años que han pasado,
han debido calmar ya tu congoja;
a la muerte infeliz de un ave rara
destínala, que grande pero antiguo
es el motivo del dolor de Itis.
Vosotras, todas las que el raudo vuelo
mantenéis en el éter transparente,
y sobre todo tú, tórtola amiga,
aflígete. Perfecta inteligencia
existió entre vosotros en la vida
y se mantuvo firme hasta la muerte
vuestra fidelidad. Lo que fué el joven

Píldes para Orestes el argivo,
eso fué para ti mientras viviste
la tórtola, oh lorito. Sin embargo,
esa fidelidad —de qué ha servido?
qué la belleza de color tan raro,
o voz tan hecha a modular sonidos,
o haber sido el encanto de mi niña
desde que tú le fuiste concedido?
—Infortunado! tú que eras la gloria
de los pájaros, yaces abatido!
Con tu plumaje oscurecer podías
el color de la frágil esmeralda,
y el rojo colorido de tu pico
al brillo de la púrpura igualaba.
En el mundo ningún pájaro hubo
que imitara mejor la voz humana;
con tan grande destreza repetías
balbuciendo, las voces que escuchabas.
Te arrebató la envidia. No movías
fiera guerra. Locuaz y amante eras
del dulzor de la paz. Las codornices
viven en luchas y quizás por eso
es que llegan a viejas con frecuencia.
Un poco de comida te bastaba
y el placer que encontrabas conversando,
te impedía tener libre la boca
para tomar frecuentes alimentos.
Tu almuerzo era una nuez y adormideras
que provocan el sueño y reparaban
tu sed unas gotitas de agua pura.
Voraz el buitre vive y el milano
que en los aires describe grandes giros,
y el grajo responsable de las lluvias,
y la corneja odiada por Minerva
la belicosa, vive y muere apenas
al término, en verdad, de nueve siglos.

Ha muerto este parlero papagayo
que imitaba tan bien la voz humana,
don venido del límite del mundo.
Son de ordinario las mejores cosas
las que arrebatan las avaras manos;
y las peores cumplen su destino.
Tersites vió los tristes funerales
del Filácida y Héctor ya cenizas
era mientras vivían sus hermanos.
Para qué recordar los píos votos
que hizo por ti mi temerosa niña;
esos votos que el Noto tempestuoso
se llevó por los mares. Llegó el día
séptimo, para ti ya sin mañana,
porque la Parca devanado había
el huso enteramente. Sin embargo
no se heló la palabra en tu garganta
y clamaste al morir: —Adiós, Corina!
En el Elíseo existe, en la pendiente
de una colina, un bosque que sombream
copudos robles; la mojada tierra
reverdece con céspedes perennes.
Si creer en la fábula debemos
allí está, según dicen, el asilo
de las aves piadosas. No penetran
en él aves que son de mal agüero.
Allí los cisnes inocentes viven,
y el fénix inmortal, único siempre
entre las aves; muestra su plumaje
allí el pavo real y la paloma
cariñosa a su esposo apasionado
le prodiga sus besos. Recibido
el papagayo en la mansión sombrasa,
por su lenguaje sobre sí concita
la admiración de las piadosas aves.
Cubre sus huesos una tumba grande

como su cuerpo; lápida pequeña
un epitafio tiene igual a él mismo:
POR ESTE MONUMENTO PUEDE VERSE
QUE A MI DUEÑA AGRADE. SUPO MI BOCA
HABLAR MEJOR DE LO QUE SUELE UN AVE.

STATII SILVARUM LIB. II, CARM. IV

*Psittace, dux volucrum, domini facunda voluptas,
humanae solers imitator, Psittace, linguae,
quis tua tam subito praeclusit murmura fato?
Hesternas, miserande dapes moriturus inisti
nobiscum; et gratae carpentem munera mensae,
errantemque toris mediae plus tempore noctis
vidimus: affatus etiam meditataque verba
reddideras; at nunc aeterna silentia Lethes
ille canorus habes. Cedat Phaetontia vulgi
fabula; nec soli celebrant sua funera cycni.*

*At tibi quanta domus rutila testudine fulgens,
connexusque ebori virgarum argenteus ordo,
argutumque tuo stridentia limina cornu!
En querulae iam sponte fores! vacat ille beatus
carcer, et angusti nusquam convicia tecti.*

*Huc doctae stipentur aves, quis nobile fandi
ius Natura dedit: plangat Phoebeius ales;
auditasque memor penitus demittere voces
sturnus, et Aonio versae certamine picae;
quique refert iungens iterata vocabula perdix;
et quae Bistonio queritur soror orba cubili;
ferte simul gemitus, cognataque ducite flammis
funera, et hoc cunctae miserandum addiscite carmen:*

*“Occidit aerae celeberrima gloria gentis
Psittacus, ille plagae viridis regnator Eoae;
quem non gemmata volucris Iunonia cauda
vinceret, aspectu gelidi non Phasidis ales,*

*nec quas humenti Numidae rapuere sub Austro.
Ille saluator regum, nomenque locutus
Caesareum, et queruli quondam vice functus amici:
nunc conviva levis, monstrataque reddere verba
tam facilis: quo tu, Melior dilecte, recluso,
numquam solus eras: at non inglorius umbris
mittitur: Assyrio cineres adolentur amomo,
et tenues Arabum respirant gramina plumae,
Sicaniosque crocos: senio nec fessus inerti
scandit odoratos Phoenix felicior ignes”.*

—Oh papagayo, jefe de las aves,
elocuente deleite de tu dueño,
oh diestro imitador del habla humana!
—Quién apagó tan pronto con la muerte
tus murmullos? Ayer, infortunado,
compartiste el banquete con nosotros
tú que morir debías y te vimos
tomar presentes de la grata mesa
y errar hasta pasada medianoche
por los lechos. También nos respondiste
con pensadas palabras nuestros dichos.
Hoy eternos silencios del Leteo
tienes, ave parlera. Que no alabe
el populacho de Faetón la fábula;
no celebran los cisnes solamente
sus funerales. —Qué brillante casa
tenías, reluciente por el nácar;
la hilera plateada de sus rejas
en marfil engastadas y las puertas
que resonaban con tu agudo pico!
—Puertas que desde entonces gimen solas!
Esta prisión feliz está vacía
y en sitio alguno del recinto estrecho
suenan tus burlas. En bandada acudan

aquí los doctos pájaros a quienes
el noble don de hablar les dió Natura.
Llore el ave de Febo, el estornino
dócil que graba todo en su memoria,
y las piadosas que en aquel certamen
de las Musas quedaron transformadas;
y la perdiz que reproduce uniendo
las voces escuchadas y la hermana
que al encontrarse huérfana se queja
en su nido de Tracia. Gemid todas
a un tiempo y conducid hasta las llamas
los despojos hermanos y este canto
deplorable aprendedlo todas juntas:

“El papagayo, gloria celebrada
del pueblo de las aves ha caído;
el verde emperador hijo de Oriente
a quien ni el ave de Junón vencía
con su cola enjoyada, ni en aspecto
superó el ave del helado Fasis,
ni aquellas que los núbidas cazaron
bajo el Austro mojado. Ya no existe
aquel que saludaba emperadores,
que de César el nombre pronunciara,
y ofició otrora de doliente amigo.
Ligero convidado no hace mucho
repetía las voces que escuchaba
con gran facilidad. Querido Mélior,
cuando contigo, fuera de la jaula
estaba, tú jamás te hallabas solo.
No sin gloria a las sombras ha bajado;
sus cenizas se juntan al amomo
asirio y huele su plumaje leve
a plantas de la Arabia y a azafranes
sicilianos y nunca el Fénix laso
de vejez inactiva más contento
ascendió entre las llamas perfumadas.”

MARTIALIS EPIGRAMMATON LIB. I

CIX

*Issa est passere nequior Catulli,
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis,
Issa est carior Indicis lapillis,
Issa est deliciae catella Publi.
Hanc tu, si queritur, loqui putabis;
sentit tristitiamque gaudiumque.
Collo nixa cubat capitque somnos,
ut suspiria nulla sentiantur;
et desiderio coacta ventris
gutta pallia non fefellit ulla,
sed blando pede suscitatur toroque
deponi monet et rogat lavari.
Castae tantus inest pudor catellae,
ignorat Venerem; nec invenimus
dignum tam tenera virum puella.
Hanc ne lux rapiat suprema totam,
picta Publius exprimit tabella,
in qua tam similes videbis Issam,
ut sit tam similis sibi nec ipsa.
Issam denique pone cum tabella:
aut utramque putabis esse veram,
aut utramque putabis esse pictam.*

Más provocativa
aun que el pajarito
de Catulo, es Issa;
más pura es que el beso
de la palomita;
es Issa más tierna
que todas las niñas;

Issa es más preciosa
que las gemas indias;
delicias de Publio
es la perra Issa.
Cuando ella se queja,
que habla se diría;
del amo la pena
siente y la alegría.
Si sobre su cuello
ella se reclina,
allí se adormece
y nunca suspira.
Si limpiar el vientre
acaso precisa,
ni una sola mancha
deja en sus cobijas;
despierta a su dueño
con suave patita,
pide que la baje
del lecho en seguida.
y después le ruega
que la vuelva limpia.
Tanto pudor casto
hay en la perrita,
que el amor ignora
pues no hay quien consiga
un esposo digno
de tan tierna niña.
A fin de que cuando
muera haya reliquia
Publio ha hecho pintarla
en una tablilla,
y tan semejante
veis en ella a Issa,
que no se parece
más ella a sí misma.

Comparad, al cabo,
el cuadro con Issa
y creeréis que uno
y otra, son dos Issas,
o bien que dos cuadros
hay de la perrita.

Antonio Alonso Díaz

(Universidad de Buenos Aires)

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS DIMINUTIVOS DE CATULO

No sin acierto se señala como una de las características del vocabulario catuliano la profusión de las formas diminutivas, característica que le confiere gracia, expresividad y una medida igual de fuerte espontaneidad, tanto más significativa cuanto que, por esta última, la personalidad del poeta es figura destacada y singular en el círculo de los **poëtae novi** (1). Así se expresa, por ejemplo, Georges Lafaye en la **Introduction** a las **Poésies** de Catulo, publicadas por la Association Guillaume Budé, en el párrafo destinado a la lengua y al estilo del poeta: “. . . rien n’y est plus frappant que l’abondance des diminutifs destinés à exprimer, suivant le cas, la petitesse des choses ou la faiblesse ou l’élégance, ou encore tout ce qui fait naître la tendresse ou provoque le dédain.”

¿Qué actitud debemos asumir ante un hecho lingüístico de tal naturaleza, síntoma exterior de un clima espiritual individual? Una serie de estudios acerca de la moderna estilística nos aconsejan la adopción de una determinada actitud y nos señalan el camino por seguir. “Nuestra estilística . . . aspira —dice Amado Alonso— a una recreación estética, a subir por los hilos capilares de las formas idiomáticas más características hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron.” Se aconseja

(1) Este modo de estimar la obra de Catulo, como fruto de una individualidad estética que vive en sí y por sí, mucho más digna de tenerse presente que las relaciones superficiales del poeta con un grupo literario, ha sido recomendado por el profesor Manlio E. F. Lugaresi, en la *Revista de Estudios Clásicos*, tomo I: “La poesía lírica latina, los *poëtae novi*”.

seja, pues, aprehender el hecho estético individual mediante el estudio de las formas idiomáticas de uso personal. Si estas formas adquieren el valor de signos particulares, particulares son también sus correspondientes vivencias. Esta correspondencia se halla expresada en "el postulado de que a una excitación psíquica que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente, corresponde también en el lenguaje un desvío del uso normal." (2).

Por consiguiente, el análisis y la interpretación de los diminutivos va más allá del dominio de lo puramente gramatical —**lógico y conceptual**—, y trata de captar lo específicamente estilístico —**psicológico e individual**—. Si atendiéramos sólo el aspecto lógico del lenguaje, del habla, parecería éste despojado de sus elementos afectivos y volitivos, y nuestra vida interior no encontraría, a través del sistema lingüístico, la resonancia de su continua evolución. Cada uno de los valores de este sistema es un modo de "manifestarnos ante nosotros mismos y ante los demás", de expresar nuestra sensibilidad y de hacerse evidentes los requerimientos de nuestras urgencias vitales. Se puede formular lógicamente, simplemente designar una cosa, y, entonces, el análisis del contenido de la palabra se agotará en el dominio de lo conceptual; pero la vida nos enseña que jamás se expresa una idea en su absoluta simplicidad, desprovista de todo matiz afectivo, descubridor de una actitud subjetiva puesta en relación con esa idea. No hay desnudez lógica en las palabras. La contingencia, la inestabilidad del lenguaje, por ejemplo, se nos explica por su conexión con la vida interior del hablante, y porque vive muy próximo de la criatura que a diario se sirve de él (3).

II. - La comprobación de la señalada particularidad del

(2) LEO SPITZER: "*La interpretación lingüística de las obras literarias*", en *Introducción a la Estilística Romance*, ed. por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología.

(3) J. VENDRYES: "*El lenguaje, Introducción lingüística a la Historia*", págs. 189 y sigs.

vocabulario de Catulo —comprobación ofrecida como ocasión de interpretación—, ha de ser el puente de comunicación con el clima espiritual del poeta. El diminutivo, pues, adquiere el valor de signo de una disposición subjetiva a cuyo término se da.

Encarado nuestro problema con esta entonación de dinámico querer asir lo que cristaliza en el fenómeno formal, se suscitan cuestiones que, por estar en íntima relación con lo espiritual del poeta, son tanto más apremiantes cuanto más seductoras.

Es muy raro encontrar en poesía —pienso con preferencia en la obra de Catulo—, un diminutivo con valor conceptual, lógico, que nos sugiera abreviadamente la idea del objeto que mienta. Difícilmente se emplea para expresar la modesta extensión del objeto a que hace referencia, sino por necesidades de expresividad (4). La finalidad disminuidora queda casi siempre velada entre los hitos de la emotividad y se penetra de un contenido intencional, sólo evidente para quien indaga la situación real en que se hallan ubicados los personajes, o manifiesta un conocimiento de sus psicologías, de sus actitudes o estados anímicos. La función del diminutivo está condicionado por estos factores, y de ellos depende la actualización de su valor.

Autores hay, sin embargo, que niegan la función expresiva para ciertos diminutivos latinos. G. Bonfante al examinar los elementos populares de la lengua de Horacio, no encuentra, por ejemplo, en **auriculus** ni matiz afectivo, ni significación de empequeñecimiento. Ve tan sólo en el sufijo el equivalente, el sinónimo de **auris**, y, por otra parte, el indicio vulgar de la lengua horaciana. (5).

Aparece este diminutivo en el verso 20 de la sátira IX, L. I de Horacio:

(4) Para los distintos valores del sufijo, consúltese Amado Alonso: "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", Ed. Universidad de Chile, 1937.

(5) G. BONFANTE: "Los elementos populares en la lengua de Horacio", en la Revista Emérita, Tomos IV y V; Madrid, 1936-37.

Dimitto **aurículas**, ut iniquae mentis asellus,
Cum gravius dorso subiit onus. . .

Nos refiere el poeta su fastidio e incomodidad ante la presencia de un parlero, que insiste en hacerle compañía. Vanamente ensaya Horacio cuantos recursos están a su alcance para desprenderse del imprudente compañero. Alude, por ejemplo, a su intención de visitar un amigo enfermo, más allá del Tiber. Pretexto infeliz para quien desea seguirlo hasta el fin:

Nil habeo quod agam, et non sum piger: usque seguar te.

Ante el fracaso de la última tentativa, "dejé —nos dice Horacio— caer las orejas". Figuradamente, manifiesta así la idea de su resignación y entrega, pues el dejar caer las orejas es el síntoma exterior de un estado de debilitamiento y languidez, cuya contemplación nos arranca a menudo un sentimiento de ternura y compasión. Se aclara más el estado de ánimo del poeta cuando se compara con un borriquito que soporta pesada carga. ¡Cuántas veces la figura tranquila y resignada de un pollino con grave peso sobre su lomo, inspira un sentimiento de ternura y compasión! De igual manera, ante un Horacio que soporta el peso de una charla vacía y pedante, concluimos por reaccionar compasivamente.

La situación real que se establece, en este caso, entre el poeta y el parlero, nos ha servido para descubrir el valor emocional de **aurículas**. Cumple el sufijo, además de la función designativa, que podría lograrse también con **auris**, la de traslucir la circunstancial disposición anímica del poeta. Orelli que ha traducido el diminutivo en cuestión por **misellas meas aures**, ha podido entrever el mismo valor afectivo que le asignamos (6).

Horacio ofrece la misma expresión que se ha analizado, pe-

(6) Cf. Anales del Instituto de Literaturas Clásicas, T. I; ANTONIO A. DIAZ: "Versión métrica y comentario de la novena sátira del primer libro de Horacio", Universidad de Buenos Aires, 1939.

ro empleando, en lugar del sufijo, la forma bisilábica **auris**. Figura en la Oda XIII, Lib. II, vv. 33-36:

Quid mirum? ubi illis carminibus stupens
dimittit atras bellua centiceps
ares, et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?

Los versos manifiestan el sojuzgamiento del can Cerbero y de las temibles cabelleras de las Eumenides por "aquellos" cantos de Safo y Alceo. Mas los hechos que el poeta veronés refiere suceden en un allá lejano, al cual alude el demostrativo "illis", como un ademán temporal, y el adverbio "ubi", estableciendo la misma relación circunstancial. Pues bien, si esos efectos imaginativos de la lira eólica —el apaciguamiento y delectación de los animales— ocurren en un tiempo remoto, pretérito, ha de admitirse que el poeta no pasa de la actitud de comprobación y evocación. La expresión **dimittit ares** revela aquel poder que vuelve dócil a la indómita fiera, pero no nos dice nada de la dominante emocional del escritor.

Horacio, indudablemente, ha tenido conciencia de las dos formas, **auris** y **auriculus**, pero sólo su especial tensión lo decide a elegir el sufijo en aquel pasaje de la sátira.

En cambio, en la Oda, donde se muestra con un estilo más elevado, Horacio manifiesta su identificación emocional con los valores artísticos de sus confesados maestros, identificación y resonancia que explica el empleo del presente "dimittit y recreantur", en lugar del pretérito (7).

Por otra parte, el mismo Bonfante afirma con acierto que los elementos populares se introducen preferentemente en las sátiras y epístolas de Horacio, en los "sermones", según la denominación del autor. La comprobación de este hecho le lleva a agrupar y dividir las obras en un orden de creciente vulgarismo.

(7) KARL VOSSLER: "Filosofía del Lenguaje", ed. Losada, S. A., Bs. Aires, pág. 196 ss.

En el primer término de la escala, en el extremo caracterizado por una lengua elevada y noble, figuran sus odas, y, en el opuesto, sus epístolas y sátiras, de una lengua más popular y vulgar, mientras los epodos constituyen el término intermedio y conciliatorio de esas dos características. El poeta prefiere para sus "sermones", que representan, por el tono en que están escritas y por los argumentos y los hechos referidos, el modelo insuperable de lo que es natural, cotidiano y simple, es decir, aquellos elementos que mantienen una más inmediata relación con la vida, y, por consiguiente, más penetrados de expresividad y afectividad.

Considerando el problema del diminutivo **auriculus**, hemos comprobado su empleo en tres sátiras y una epístola (sátiras: II, 5, v. 33; I, 9, v. 20; I, 9, v. 77 - epístolas: I, 8, v. 16), es decir, en las composiciones que nos ofrecen el "modelo insuperable de lo que es natural, cotidiano y simple", que como simple, cotidiano y natural, es espontáneo.

Creemos haber llegado por este nuevo camino a la conclusión de que **auriculus** no es el equivalente absoluto de **auris**.

Otro autor, ubicado en las primeras páginas de la historia de la literatura latina, el cómico Plauto, sufre también la penetración de una lengua vulgar y popular, y da una prueba aún más decisiva de la profusión de las formas diminutivas. En sus comedias, aquí y allí, sus preferencias se concretan en la elección del sufijo, aunque muchos son el efecto del vulgarismo del autor. En "Asinaria", la Comedia de los asnos, Argyrippo necesita de cierta suma de dinero para lograr de una celestina los amores de Philenia. Los amantes, sabedores del éxito de una aventura emprendida por Liban y Leonides, y por la cual resulta vacía la bolsa de un comerciante, tratan de conseguir el dinero que los separa. Así se dirige Philenia a Leonides:

Da, meus **ocellus**, mea rosa, mi anime, mea voluptas.
Leonida, argentum mihi; ne nos diunge amantis. (8)

(8) PLAUTO: *Asinaria* III, 3; vv. 664 - 665.

Pero el esclavo, que sin recompensa no quiere cederlo, le contesta:

Dic igitur me tuum passerculum, gallinam, coturnicem,
Agnellum, haedillum me tuum dic esse, vel vitellum:
Prehende auriculis, compara labella cum labellis. (9)

En el primer verso, **ocellus** es empleado cariñosamente y apunta a aquello que subjetivamente le afecta: el dinero, como medio para conquistar su alma, su dicha, su alegría. Es de notar que el diminutivo se refiere a Leonides, pero porque en él reside el desenlace feliz de sus amores. Etimológicamente, el sufijo significa "ojito", el máspreciado de los sentidos, y desde este plano, diremos, sensitivo, y sensitivo altamente valioso, se ha pasado a otro donde están ubicadas todas aquellas cosas que pueden ser apetecidas y deseadas. El diminutivo cumple, pues, una función afectiva, que no posterga su valor activo de ablandar la voluntad del oyente. Los sufijos de los versos 666 - 668 son empleados, quizás, como recursos técnicos. Obras confiriendo al pasaje las características del género. Producen efectos cómicos, aunque, en el último verso, merced a los tres diminutivos (especialmente **labella, labellis**), es fácil entrever un matiz picaresco, que no alcanzaríamos aprehender si figurara **labra**.

El examen de otras formas del vocabulario plautino ofrece otros valores del diminutivo. En "Epidicus", el protagonista de la obra se dirige de este modo a Telestis, joven presa del usurero:

Non meministi me auream ad te afferre natali die
lunulam atque **anellum aureolum** indigitum? (10).

Lunulam, usado para significar una pequeña media luna a modo de amuleto, ha perdido su valor conceptual de referencia a un

(9) PLAUTO, *Asinaria* III, 3; vv. 666 - 668.

(10) PLAUTO, *Epidicus*, Acto V, Escena I, vv. 639 - 640.

objeto pequeño, y, por otra parte, su empleo no tiene una propia explicación psicológica. Expresa, dice George E. Duckwoth, "a half moon" una luneta que los niños romanos pendían de su cuello, para protegerse del "fascinum" (hechizo) o del "malus oculus", ya como medio de identificación. Figuraba, con esos dos fines, entre los "crepundia" (juguetes) del niño (11). Indudablemente, **lunulam** se refiere a un objeto pequeño; sin embargo, lo que mienta no es su dimensión, sino una clase especial de objeto. Como "manzana" y "manzanilla", **luna** y **lunula** expresan dos cosas completamente distintas.

Con respecto a **anellum aureolum**, la interpretación es otra. Son dos diminutivos que fuerzan la imaginación de Telestis, destacan un hecho de su niñez (el obsequio del anillo), que la identificará. Epidicus pone una cierta mora en la mención del objeto, para destacar su existencia. Por tanto, no hay tensión afectuosa entre hablante y objeto referido; en cambio, sí hay la insistencia, lograda con la representación del objeto, sobre una realidad efectiva. A ésta se la piensa, pero representacionalmente.

La explicación de G. E. Duckwoth acerca de estos dos diminutivos, no supera el dominio meramente gramatical, pues se desentiende de considerar la actividad espiritual que entrañan esas formas. Nos dice que el adjetivo sigue generalmente al sustantivo (**aureolum** a **anellum**), cuando ambos refuerzan su cuerpo mediante la terminación diminutiva; es decir, nos informa de una relación de dos palabras en sí mismas consideradas, mientras se prescinde de su lado expresivo, esto es, de la aducción de sensibilidad que el poeta pone en **anellum aureolum**.

Trataremos de precisar aún más los valores de algunos diminutivos en Plauto, mencionando el examen de cierto pasaje de la comedia "Rudens". El profesor Dr. Juan Corominas, en un estudio etimológico, nos ofrece este cuadro de "colorido típicamente familiar" de la obra:

(11) GEORGE E. DUCKWOTH, *T. Macci Plauti Epidicus*, ed. with critical Apparatus and Commentary, Princeton University Press, pág. 383.

—Quid dare velis qui istaec tibi investiget indicetque? Elo-
cuere propere celeriter.

—Nummos trecentos.

—Tricas.

—Quadringentos.

—Trama putidas.

—Quingentos.

—Cassam glandem.

—**Curculiunculos minutos** fabulare. (12)

En esta escena de regateo, "el proponente va aumentando sus ofertas a medida que su interlocutor se las rechaza comparán-
dolas a objetos pequeñísimos y despreciables." (13).

Curculiunculos nos descubre la intención del hablante de rebajar despreciativamente la calidad de la oferta, pues "unos pequeños gorgitos" representan la mínima consideración de un valor. El adjetivo **minutos** se agrega al sustantivo, afirma el profesor Corominas, para expresar el tamaño de los animales, fuerza significativa ya perdida por el diminutivo.

Este valor disminuidor del sufijo aparece excepcionalmente en poesía, donde todo es sentimiento y representación. "Es muy raro, dice Amado Alonso, encomendar exclusivamente al diminutivo la idea de tamaño reducido." (14). Por tanto, si la pequeñez del objeto motiva el empleo del sufijo, hay que ver si tras de esa motivación se esconde una modificación subjetiva del hablante.

Sin embargo, en este verso de Plauto:

In **aediculam** istanc sorsum concludi volo, (15)

(12) En Anales del Instituto de Lingüística, Tomo I: "Nuevas etimologías españolas", Universidad N. de Cuyo, Mendoza, pág. 133.

(13) Ob. cit.

(14) AMADO ALONSO: "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos".

(15) G. E. DUCKWOTH, ob. cit., pág. 315.

aediculam cumple sólo el oficio significativo de referencia a una habitación pequeña, "small room", según la opinión de Duckwoth. El hablante, padre celoso de la educación de su hija, ordena a una cortesana, cuya conducta compromete a la de aquélla, se confine entre las cuatro paredes de una reducida habitación. Ésta integra sí la situación real, pero no suscita una consideración afectuosa. Sobre lo afectivo y la fantasía, existe sólo lo conceptual.

Lo que venimos afirmando nos obliga a considerar con las debidas reservas, aquella opinión de que los poetas latinos empleaban las terminaciones diminutivas por razones métricas. Son muy pocos los casos en que los sufijos responden a esa necesidad exterior de la poesía, pues, por lo general, la instancia última que, en cada caso, explica el empleo del diminutivo es, o lo pequeño, o lo afectivo y peyorativo, o el hecho práctico de la **captatio benevolentiae**.

III. - Intentemos captar el impulso, el rasgo de espiritualidad inmovilizado en el diminutivo **libellum** de la primera composición de Catulo:

Quoi dono lepidum novum **libellum**,
Arida modo pumice expolitur? (16)

Tras la forma **libellum**, se adivina el íntimo regocijo del poeta de tener como logrado el fruto de su empeño; tanta es su complacencia por su nueva condición de propietario que lo poseído (el librito) se le aparece con todos los atributos de la preciosidad y fragilidad, —caracteres de algo gestado recientemente—, (**lepidum et novum**).

En el "Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines" de Daremberg y Saglio, se precisan las variadas significaciones de esta forma **libellus**. En muchos casos, su valor expresivo se ha perdido completamente; no obstante, se señala aquel de empe-

(16) Carm. I, vv. 1 - 2.

queñecimiento y valor conceptual, "petit volume, opusculé", sobre el cual Catulo reposa, sin duda, aquella mención de afectividad presente en la "individual" ocasión del parto de su ingenio.

Debemos indicar, además, la opinión de Ettore Stampini que niega la posibilidad de una interpretación afectiva o conceptual de la forma en cuestión. "Si tenga presente, nos dice, che **libellus** è il termine, direi anzi il termine tecnico, di cui i poeti latini si valsero, compreso Catullo, per indicare un libro di versi." (17). En verdad, Daremberg y Saglio, en el Diccionario mencionado, enumeran los valores técnicos de **libellus**, pero no agregan a la larga lista aquel por el cual aboga Stampini. Creemos, pues, que, en el caso de Catulo, **libellus** supone una especial entonación psicológica muy expresiva. Los adjetivos acompañantes **lepidum et novum** (Quoi dono lepidum novum libellum) contribuyen en revelárnosla.

En otros versos, el diminutivo es el signo de un matiz afectivo, de una tierna propensión anímica; es la forma en la cual el poeta efunde un sentimiento de ternura y, por otra parte, revelador de una suerte de amor que repugna a nuestro sentido moral. Así, por ejemplo:

Mellitós oculos tuos, Juventi,
Si quis me sinat usque basiare, (18)

Surrupui tibi, dum ludis, **mellite** Juventi,
Suaviolum dulci dulcius ambrosia. (19)

O qui **flosculus** es Juventiorum (20)

El acompañamiento afectivo-cariñoso es tan evidente, que no

(17) ETTORE STAMPINI, "Nel mondo latino, Studi di Letteratura e Filologia", Fratelli Bocca, Editori, Milano-Roma, 1921, nota de pág. 336.

(18) Carm. XLVIII, vv. 1 - 2.

(19) Carm. XCIX, vv. 1 - 2.

(20) Carm. XXIV, vv. 1 - 2.

aediculam cumple sólo el oficio significativo de referencia a una habitación pequeña, "small room", según la opinión de Duckwoth. El hablante, padre celoso de la educación de su hija, ordena a una cortesana, cuya conducta compromete a la de aquélla, se confine entre las cuatro paredes de una reducida habitación. Ésta integra sí la situación real, pero no suscita una consideración afectuosa. Sobre lo afectivo y la fantasía, existe sólo lo conceptual.

Lo que venimos afirmando nos obliga a considerar con las debidas reservas, aquella opinión de que los poetas latinos empleaban las terminaciones diminutivas por razones métricas. Son muy pocos los casos en que los sufijos responden a esa necesidad exterior de la poesía, pues, por lo general, la instancia última que, en cada caso, explica el empleo del diminutivo es, o lo pequeño, o lo afectivo y peyorativo, o el hecho práctico de la **captatio benevolentiae**.

III. - Intentemos captar el impulso, el rasgo de espiritualidad inmovilizado en el diminutivo **libellum** de la primera composición de Catulo:

Quoi dono lepidum novum **libellum**,
Arida modo pumice expolitum? (16)

Tras la forma **libellum**, se adivina el íntimo regocijo del poeta de tener como logrado el fruto de su empeño; tanta es su complacencia por su nueva condición de propietario que lo poseído (el librito) se le aparece con todos los atributos de la preciosidad y fragilidad, —caracteres de algo gestado recientemente—, (**lepidum et novum**).

En el "Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines" de Daremberg y Saglio, se precisan las variadas significaciones de esta forma **libellus**. En muchos casos, su valor expresivo se ha perdido completamente; no obstante, se señala aquel de empe-

(16) Carm. I, vv. 1 - 2.

queñecimiento y valor conceptual, "petit" (pequeño) que se encuentra sobre el cual Catulo reposa, sin duda, en que el "pequeño" es una realidad presente en la "individualidad" de cada uno de los individuos.

Debemos indicar, además, la importancia de este término, que niega la posibilidad de una interpretación de "libellus" en términos de la forma en cuestión. "Si tengo presente el término 'libellus' como 'libellus è il termine, direi anzi il termine teo-filosofico, che designa il termine, se si valsero, compreso Catullo, per il 'pequeño' (pequeño) de un individuo. En verdad, Daremberg y Saglio, en el "Dictionnaire des termes techniques" enumeran los valores técnicos de libellus, pero no mencionan el término en una larga lista aquel por el cual aboga Stampini, como un término técnico. En el caso de Catulo, libellus supone un concepto de "pequeño" que es psicológica muy expresiva. Los adjetivos que acompañan a libellum, como lepidum et novum (Quoi dono lepidum novum libellum, etc.) son términos que se refieren velárnosla.

En otros versos, el diminutivo es el que expresa el sentimiento de "pequeño", de una tierna propensión amorosa, es la "pequeñidad" que el poeta efunde un sentimiento de ternura, de un amor que es un velador de una suerte de amor que repugna a la "pequeñidad" moral. Así, por ejemplo:

Mellitos oculos tuos, Juventi,
Si quis me sinat usque basiare, (17)

Surrupui tibi, dum ludis, mellite Juventi,
Suaviolum dulci dulcius ambrosia (18)

O qui flosculus es Juventiorum (20)

El acompañamiento afectivo-cariñoso es tan evidente, que...

(17) ETTORE STAMPINI, "Nel mondo latino, Studi di Letteratura e Filologia", Fratelli Bocca, Editori, Milano-Roma, 1921, nota de pág. 330.

(18) Carm. XLVIII, vv. 1 - 2.

(19) Carm. XCIX, vv. 1 - 2.

(20) Carm. XXIV, vv. 1 - 2.

puede creerse en una desvalorización de los sufijos. Un sentimiento muy vivo busca su desahogo y contagia su modo verbal de expresarse. La invocación (Juventi, **mellite** Juventi, etc.), la partícula interjectiva "o" del último verso y, por fin, los diminutivos nos revelan esa vivencia.

El mencionado **mellitus**, vocablo familiar originado por una impresión de los sentidos, expresa una dulce y agradable ternura, ya sea aplicado a personas (**mellite** Juventi), ya a animales, como por ejemplo, el gorrión, delicia de su Lesbia (Carm. III, 6: Nam mellitus erat...). Este animalito, muy relacionado a los afectos de Lesbia, provoca en el poeta una manifestación cariñosa o una sentida queja de compasión. Es, mientras vive, el pequeño solaz y alivio de su niña en los momentos de ocio (Carm. II, 7: Ut solaciolum sui doloris), y, a su muerte, motivo de conmiseración y duelo:

O factum male! O **miselle** passer,
Tua nunc opera, meae puellae
Flendo **turgiduli** rubent **ocelli!** (21)

Dolor que hace suyo por los efectos que la desaparición del pájaro causa en el ánimo de su amada. Nueva circunstancia para la exteriorización afectiva en dos diminutivos (**ocelli turgiduli**), pues frente a una Lesbia desfalleciente y compungida, el poeta se presenta con sentimientos acordes.

Otras veces, la amistad resentida lo sume en honda lamentación:

Alphene immemor atque unanimis false sodalibus,
Jam te nil miseret, dure, tui dulcis **amiculi;** (22)

Si bien Wölfflin interpreta el diminutivo **amiculus** como "querido amigo", en esta expresión de Catulo **dulcis amiculi** quizá el su-

(21) Carm. II, vv. 16 - 18.

(22) Carm. XXX, 1 - 2.

fijo ha perdido ya, por una mecanización de su uso, su valor afectivo, pues de otro modo no se explicaría el adjetivo **dulcis**, que introduce la cualidad de "querido, dulce" perteneciente en su origen a **amiculus**. El diminutivo sufre, por su frecuente uso, la desvalorización de su contenido, la pérdida de su función transmisora de un afecto; corre la misma suerte que las expresiones de cortesía, el saludo, por ejemplo, que con el tiempo se convierten en fórmulas deshumanizadas, desprovistas de toda resonancia afectiva. Así como un afecto (la intención de rebajar despreciativamente la oferta con el **curculiunculos** del personaje plautino) predomina sobre la referencia a lo pequeño (pequeño gorgojo), ese mismo afecto puede fosilizarse de tal suerte que el diminutivo se convierte en sinónimo del primitivo (23).

En el primer momento de esa evolución encontramos un ejemplo evidente en la obra máxima de R. Güiraldes. Antes de unir su vida a la del viejo resero, el protagonista se entretenía con la quietud de la pesca. Los resultados y productos de ésta, eran pobres e insignificantes, como nos lo revelan sus propias palabras:

"Ahí tiene, don Pedro, dije mostrando mi sarta de **bagresitos**."

Se percibe con nitidez la intención del hablante de reducir, no ya despreciativamente como el **curculiunculos** de Plauto, sino compasivamente el valor de la pesca. Con **bagresitos**, se apunta un hecho de sensibilidad, mientras su referencia disminuidora queda relegada a un plano secundario. En otros autores latinos, este último valor significativo del sufijo sufre la misma suerte de relegación, de tal manera que J. César, verbigracia, debió echar mano de otra forma (**parvulam**) para expresar lo pequeño,

(23) Sobre la desvalorización de las formas diminutivas, véase la obra de Johann Baptist Hofmann "El Latín familiar". Tuve ocasión de consultarla por gentileza del Prof. Dr. Juan Corominas, autor de una versión castellana y notas, aún inédita.

pues el diminutivo (**naviculam**) se impone con predominio del matiz afectivo. Sea el ejemplo.

"... , **naviculam parvulam** conscendit cum paucis suis; ibi ab Achilla et Septimio interficitur," (24)

donde el historiador refiere el momento en que Pompeyo, ya perdido, se embarca, antes de ser ultimado, en un pequeño y misero navichuelo. A través de **naviculam**, el escritor deja entrever el sentimiento que le provocó la suerte de su propio enemigo.

— Sigamos los ejemplos de Catulo. El Carmen XII, pasa del tono recriminatorio, suscitado por la conducta de Asinio, oscuro personaje y sagaz en apropiarse de lo ajeno, al amistoso-cariño. Este Asinio le ha substraído unos pañuelos que Verannio y Fabullo le regalaron, presentes que el poeta insiste celosamente en conservar:

Nam sudaria Saetaba ex Hiberis
Miserunt mihi muneri Fabullus
Et Verannius. Haec amem necesse est
Ut **Veranniolum** meum et Fabullum.

La referencia a una misma persona indica, en el primer caso, la procedencia de los "sudaria" y, en el segundo, la decisión del poeta de conservar la amistad del amigo. **Verannius** es una mera designación, cumple pasivamente su función de señalar algo. **Veranniolum** une a ese valor lógico matices de marcada procedencia afectiva.

Puede también el diminutivo referirse a lo pequeño, pero a lo pequeño como clase; especial referencia que supone una categorización y valorización del objeto, es decir, una actitud, intelectual de referencia a un determinado círculo de cosas. Mencionando y condenando las deshonestas inclinaciones de Mamurra y César, Catulo nos dice que fueron:

(24) De Bello Civili, III, 104.

Rivales socii **puellularum**. (25)

Socios rivales de "jovencitas", no de "unas", sino de "cuantas" se aficionaban a los placeres de una vida en demasía licenciosa. El término **puellularum** tiene un valor genérico, funciona resumiendo los elementos característicos de un rango. Obra en favor de esta interpretación el sentido exacto de lo que posiblemente quiso expresar Catulo, pues creemos que **puellularum** incluye no sólo a las ya habituadas a un ambiente deshonesto, sino también a todas las que en él pueden caer. Todas ellas, las oponentes actuales y futuras de César y Mamurra, quedan comprendidas en el término, pues el sufijo adquiere, en este uso especial, el valor de una forma expresiva de un rango, de una clase (26).

En muchas ocasiones la consideración afectiva o significativa del sufijo no es suficiente. Puede, con la afectiva, cruzarse una representacional, como en el caso del **villula** de la siguiente composición:

Furi, **villula** nostra non ad Austri
Flatus opposita est, nec ad Favoni,
Nec saevi Boreae, aut Apeliotae,
Verum ad millia quindecim et ducentos.
O ventum horribilem atque pestilentem! (27)

Ante las eventualidades de la hipoteca, Catulo no ceja en

(25) Carm. LVII, 9.

(26) En el año 1535, Juan de Valdés escribe al Cardenal Ercole las siguientes líneas: "Es un pecado que no sea señora de todo el mundo, aunque creo que Dios Nuestro Señor lo ha dispuesto así para que también nosotros, los *pobrecillos*, podamos gozar de su divina conversación y gentil trato, que en ella no son inferiores a la belleza". Resulta evidente que tras la forma diminutiva se esconde la intención de reducir en un determinado círculo a todos aquellos que "gozaban de su divina conversación y gentil trato" de la dama en cuestión. Vemos, por lo tanto, que nuestros diminutivos, como los latinos, pueden alcanzar un valor categorial, mientras la mención afectiva es escasa.

(27) Carm. XXVII.

considerar las condiciones de resguardo que ofrece su casa de campo de Tibur, y en detenerse en lo que ella tiene de valioso. No le basta sentiria cerca de su sensibilidad, tanto más cara cuanto existe el peligro de perderla, sino que se complace en evocarla, no en su forma material de construcción, sino en sus condiciones y excelencias. Más allá de la simple designación, la emoción acude como una fuerza, que demanda del poeta la intervención de la fantasía, la representación de aquello que le afecta. La representación supone un especial estado emotivo, una peculiar disposición del poeta. Tal es el caso señalado del **onellum aureolum**.

Los versos siguientes, de intensa afectividad y de cierto mimoso jugueteo, cantan a Lesbia y a su gorrión (passer), el dulce solaz de su ama y el lenitivo de su ardoroso apasionamiento, y expresan el deseo del poeta de entregarse a los mismos entretenimientos: "Tecum ludere, sicut ipsa, possem, / et tristis animi levare curas". Destaca, sin excluir de su vocabulario los términos más efusivos, cuán extrema e íntima sería su satisfacción si pudiera acercar a sus afectos al animalito. La obtención de este deseo le resultaría tan grato como lo fué, para Atalanta (puella permix), la posesión de la manzana de oro. He aquí el motivo mitológico, que merece ser recordado para explicarnos el uso de la comparación. El poeta se sirve de ella para encarecer y exaltar su deseo, antes que para introducir la nota de erudición, tan frecuentada y característica de los poetas contemporáneos y de otras composiciones de Catulo. La intención, consciente o inconsciente, que parece insinuarse en su ánimo, es la de presentar el cuadro ~~—casi pictórico—~~, de aquel motivo de la mitología griega, la de incitar la imaginación del lector en procura de su momentánea detención, detenerla y enfocarla hacia esa "fingida" realidad.

Passer, deliciae meae puellae,
Quicum ludere, quem in sinu tenere,
Quoi primum digitum dare adpetenti,
Et acris solet incitare morsus:

Quum desiderio meo nitenti
Carum nescio quid lubet jocari,
(Ut solaciolum sui doloris:
Credo, ut tum gravis acquiescat ardor),
Tecum ludere, sicut ipsa, possem,
El tristis animi levare curas;
Tam gratum mihi, quam ferunt puellae
Permici **aureolum** fuisse **malum**,
Quod zonam soluit diu ligatam. (28)

En **malum aureolum**, la cualidad superlativa de "amarillo" no es el término de la intención del poeta, en cuanto referencia lógica y conceptual, pues el diminutivo obra despertándonos el sentido imaginativo, poniendo ante nuestros ojos interiores la realidad de un hecho, la existencia de un motivo del mundo mitológico. Si decimos "comí una manzana madurita", consignamos no un grado de superlativa madurez, como el **aureolum** de Catulo no apunta a una máxima intensidad de "amarillo": en el primer caso, se mienta la complacencia en el sabor y gusto de la fruta; en el segundo, nos exige una detención imaginativa, una representación del objeto mentado.

IV. - Esta nueva relación de los valores del diminutivo no alcanzaría asir el clima espiritual del hablante o del escritor cuando se manifiesta, por ejemplo, con el **adiosito** o con el **permisito** de la campaña argentina. Hay ciertos sufijos que escapan a las interpretaciones significativas, afectivas y representacional. Leo Spitzer trae para estos diminutivos, alcanzados con la denominación hoy superada de "abusos del diminutivo", una nueva explicación, apoyándose en el estado de ánimo del hablante. Todos ellos obedecen a un estado de ánimo, al temple expresivo del hablante o del escritor (29). Mas del cuadro de estos

~~175~~
(28) Garm. II, b.

(29) AMADO ALONSO, *ob. cit.*

diminutivos de frase —Satzdiminutiva—, así denominados por Spitzer, A. Alonso escoge aquellos que le ofrecen el testimonio de la función vitalista y pragmatista del lenguaje (30). Muchas formas diminutivas no se explican por el estado de ánimo, sino por la intención activa y práctica del hablante, que de ellas se sirve, como de otros tantos recursos, para despertar en el oyente una disposición adecuada y acogedora de sus demandas y peticiones. El diminutivo adquiere, a veces, un carácter activo, es empleado por impulsos de una intención vitalista del hablante. El filólogo español no deja de reconocer, sin embargo, el mérito y valor de la interpretación de su colega, si bien la limita a aquellos casos, en que el temple no es una fina estrategia de que se echa mano para captar la voluntad del interlocutor, sino un "estar enamorado del lenguaje, estado de ánimo que lleva a acariciar a las palabras como si fueran personas." (31).

En su llamado valor activo, el diminutivo funciona estableciendo una corriente intencional, cuyo término se halla en el interlocutor. Es lanzado hacia él en procura de un eco favorable para la satisfacción de una necesidad vital del hablante. Es una forma de buscar la disposición acorde del interlocutor y de conquistarla. El individuo como ente social, como ser que vive en sociedad y que necesita de sus semejantes, se impone de un léxico, de una sintaxis y hasta de una entonación, entonación que

(30) Cf. Charles Bally: "El lenguaje y la vida", Ed. Losada, S. A., Bs. As., 1941, pág. 25.

(31) Ha menester recurrir a los siguientes versos de Guido Cavalcanti para ofrecer la peculiaridad de los mencionados diminutivos de frase:

In un boschetto trova'pasturella
Piú che la stella bella al mi'parere.
Cavelli avea biondetti e ricciutelli
E gli occhi pien d'amor, cera rosata;
Con sua verghetta pasturav 'agnelli, . . .

versos que revelan su estado de ánimo ante la escena riente y sensual de la vida pastoril.

va subrayando las palabras, para influir persuasiva, respetuosa o perentoriamente en el oyente. En este sentido, el hablante es el combatiente que se posesiona de una fina estrategia para imponer sus deseos, para lograr de la voluntad del oyente la resonancia adecuada a los fines prácticos a que quiere arribar (32). "...: la lengua aparecerá como un arma que cada interlocutor maneja con miras a la acción para imponer su pensamiento personal. La lengua de la conversación está regida por una retórica instintiva y práctica, y usa a su manera procedimientos que la elocuencia toma de ella prestados. En efecto, para enunciar las menores cosas hace falta que el pensamiento se convierta en acción y se imponga por el lenguaje." (33)

Para que este valor activo, práctico, pragmático del diminutivo resulte evidente y palmario tomemos un ejemplo que, por estar conectado a un hecho cotidiano, ofrece todas las características de lo absolutamente vivo y fácilmente intuible. ¿Cuál es la intención, la mención psicológica del vocablo **pasito** que el guarda de nuestro servicio de transporte emplea en sus acostumbrados requerimientos: "un pasito más atrás". Digamos, en primer lugar, que el sufijo no afecta la esfera emocional del hablante, pues cualesquiera sean sus estados emotivos siempre tendrá a mano su expresión, llamémosla profesional. Ni podemos asignarle el valor significativo, porque no supone una variación de empequeñecimiento del hecho concreto: "paso"; si así fuera la experiencia se encargaría de probarnos lo contrario. Siempre sospechamos, tras el recurso **pasito**, una aspiración de "paso grande". El guarda, constreñido por el deseo de cumplir eficazmente su trabajo, emplea **pasito** porque cree obtener con esa forma el consentimiento de su pedido. Se nos impone con su cortesía, y, en su afán de captar y retener persuasivamente nuestra voluntad, o sea de hacer suya la disposición ajena, echa mano de este

(32) AMADO ALONSO, "*Para la lingüística de nuestro diminutivo*", en *Humanidades*, Tomo XXI, La Plata.

(33) CHARLES BALLY, "*El lenguaje y la vida*", pág. 28 ss. ed. Losada, S. A.

recurso lexicográfico y de una entonación de especial valor significativo. (34).

Pero, en poesía, el lenguaje nos ofrece casi siempre otras dimensiones del alma. Por su índole peculiar, las composiciones poéticas muestran al artista, al creador de la poesía, ubicado en un plano, en que la palabra se despoja de aquel contenido activo, en tanto que aparece requerido por incitaciones de procedencia afectiva. Siendo la poesía sentimiento e imaginación o ideas hechas pura imagen, el análisis de sus elementos no se da por satisfecho con la interpretación práctica o activa de aquellos que, como el diminutivo, son los más característicos. Sólo aquellas composiciones que reflejan algún aspecto de nuestras relaciones de la vida diaria, pueden brindarnos la ocasión de una actitud volitiva. Sea el caso señalado por Hofmann y Alonso: Plauto, Poen. 417; **nunc obsecro te, Milphio**, y 421; **mi Milphidisce**. (35).

Claudio Soria

(Alumno de los Cursos de Especialización
y Perfeccionamiento)

(34) Vendryes en la obra citada señala como formas que gramaticalmente pertenecen al lenguaje activo, el vocativo y el modo imperativo: "...gramaticalmente su dominio es el del imperativo en el verbo y el del vocativo en el nombre, que tienen cada uno en su categoría respectivas formas y empleos especiales." pág. 189.

(35) Seanos permitido ilustrar este valor activo con el siguiente ejemplo: En la Gitanilla de Cervantes leemos:

Cabecita, cabecita
tente en tí, no te resbales,
y apareja dos puntales
de la paciencia bendita.

Cabecita, cabecita son los decisivos signos mágicos del ensalmo gitano. El poder de esta fórmula —acción y conquista—, tan supersticiosa como embustera, acredita para el diminutivo un valor activo, pues ¿qué intenta la Gitanilla con sus palabras y las seis cruces hechas sobre el corazón del paciente? No otra cosa que devolver a Andrés la lucidez mental. Quiere imponerse al mal nombrando el lugar en que se halla el centro de la anormalidad.

LAS MUJERES EN LA ILÍADA

A mi madre dedico este ejercicio escolar

Aquel que ha frecuentado las páginas siempre nuevas de la **Ilíada** conserva de su lectura, en primer término, el recuerdo de los ardores bélicos y la serie de héroes escalonados según el arrojo y según el parecer divino: son los hechos y las figuras que deben buscarse en un poema épico en donde el destino heroico de los hombres —oneroso presente de los dioses— se señala como módulo espiritual: el *πᾶθος* heroico es el tema poético que Homero dejó a Grecia. Pero, en esta lectura, surge reiteradamente la notación o la evocación apenas insinuada del tema femenino, de la mujer, según el módulo aristocrático propio de la época y de la epopeya. La consideración de lo femenino, en su especial manera de connotación, nos obliga a afirmar que nunca la literatura griega fué más caballeresca, según el sentido pleno que toma esta palabra en la Edad Media, que en este poema homérico; rasgo que está de acuerdo con el sentido idealizador de la épica, y que ha sido destacado por tantos estudiosos de lo griego.

La figura femenina más significativa y esplendorosa, sobre todo significativa de una realidad griega, hasta por la semi indeterminación de su perfil, que ha sido más soslayado en su significado que en el relieve corporal, es la reina argiva: la funesta Helena.

Atenea, la diosa protectora de los aqueos, aparece en el Canto 11º y dice así a Odiseo: "¿Así, pues, huiréis a vuestras casas, a la patria tierra, embarcados en las naves de muchos bancos, y dejaréis como trofeo a Príamo y a los troyanos la argiva Helena, por la cual tantos aqueos perecieron en Troya, lejos de su patria?"

Es un momento de crisis entre los sitiadores que quieren abandonar la guerra largamente prolongada; Atenea habla del trofeo soberano, motivo de disputa: Helena, espléndido botín que los dioses otorgarán al vencedor. Esta motivación de la guerra es repetida varias veces, ya por los griegos, ya por los troyanos; en los momentos de desaliento es acicate, y en los triunfales, escarnio para los derrotados. Néstor dice en uno de sus amplios discursos: "Nadie, pues, se dé prisa por volver a su casa, hasta haber dormido con la esposa de un troyano y haber vengado la huída y los gemidos de Helena". (C. IIº).

El "prudente Anténor", jefe teucro, propone en un momento difícil: "Ea, restituyamos la argiva Helena con sus riquezas y que los Atridas se la lleven" (C. VIIº); Paris se indigna, desea retener a la esposa "de hermosa cabellera", presente lujosamente desgraciado que le hiciera Afrodita. Aquileo, en la respuesta a la embajada que lleva Odiseo, por mandato del Jefe Agamenón, argumenta: "¿Por qué el Atrida ha juntado y traído el ejército? ¿No es por Helena, la de hermosa cabellera?" (C. IXº); el mismo Aquileo la maldice ante el cadáver de su bien amado Patroclo: "peleo con los teucros en país extranjero a causa de la odiosa Helena" (C. XIXº).

El Canto IIIº rotulado "Los juramentos y Helena en la muralla" nos pone en presencia de esta mujer, motivo de reniegos y veneraciones. Héctor reprende a Paris "con injuriosas palabras" por su desidia en los combates: es el poco digno dueño de la mujer disputada, la "florecente esposa". Paris ha de luchar individualmente con Menelao; entonces Iris, la divina mensajera, busca a la reina: "Hallóla en el palacio tejiendo una gran tela doble, purpúrea, en la cual entretejía muchos trabajos que los teucros, domadores de caballos, y los aqueos, revestidos de bronce, habían padecido por ella a manos de Ares". La reina se entrega con la dignidad de ama laboriosa a aristocráticos menesteres. Helena, "la floreciente", "la de blancos brazos", "la divina entre las mujeres", aparece en la muralla y los ancianos cuchichean: "No es reprehensible que troyanos y aqueos de hermosas grebas padezcan con largos años por tal mujer; terriblemente se parece su sem-

blante al de las diosas inmortales". El poeta revela con certeza la esplendidez de la presencia de Helena, que encarna la ἀρετή propia de la mujer: la hermosura; frente a la ἀρετή típicamente masculina: el espíritu heroico.

Agregan los ancianos, rompiendo el sortilegio con que los domina la argiva: "Pero aun siendo así, váyase en las naves, y no quede para futura desgracia nuestra y de nuestros hijos". La reflexión dolorosa atenúa el elogio.

Príamo, quien ve en el drama la obra de los dioses, dice a Helena: "a ti no te considero culpable, sino a los dioses"; ella, "la de largo peplo", reconoce su culpa de origen divino, y refiriéndose a Agamenón exclama: "... que fué cuñado de esta desvergonzada, si todo no ha sido un sueño"; sus hermanos, según ella, "... no quieren entrar en el combate para no hacerse partícipes de mi deshonra y de mis muchos oprobios". Las quejas se originan en el orgullo mancillado, su persona regia hecha juguete divino; dolerse de la aristócrata que observa el derecho a vivir su voluntad: podemos asegurarlo si leemos detenidamente su protesta a Afrodita, que la conduce al tálamo de Paris, quien ha vuelto libre del combate, salvado por la diosa del amor. Es la dualidad homérica: dirección divina, voluntad humana.

Héctor vuelve de la guerra al palacio (C. VI^o) y encuentra a la argiva ocupada "en primorosas labores"; Héctor insulta entonces al deiforme Paris, juez condenado de un difícil pleito, y Helena se acusa así en su sentimiento: "Cuñado mío, de esta perra maléfica y abominable. ¡Ojalá que, cuando mi madre me dió a luz, un viento tempestuoso me hubiese llevado al monte o al estruendoso mar, para hacerme juguete de las olas, antes que tales hechos ocurrieran!"; el celo divino la persigue, sufre entonces por un esposo incapaz de sostener la carga de su amor tan caro. Consciente en rol de amplitud, agrega: "Zeus nos dió mala suerte a fin de que a los venideros les sirvamos de asunto para sus cantos": reconocimiento de pleno valor significativo. Entre estas palabras, un rasgo de conmovedora ternura hacia aquel que defiende la ciudad y su presencia: "Pero, entra y siéntate en esta silla,

cuñado, que la fatiga te oprime el corazón por mí, perra, y por la falta de Alejandro”.

Otro momento del poema nos la muestra llorando sobre el cadáver de Héctor; “con el corazón afligido lloro a la vez por ti y por mí, desgraciada; que ya no habrá en la vasta Troya quien me sea benévolo ni amigo, pues todos me detestan”. El daño que la guerra hace a los troyanos ya ha hecho olvidar el significado de la belleza, el más duro de los dones.

Helena vive así su vida troyana, culpa y dolor en la involuntaria trayectoria de su ser; simple designio de los dioses; su belleza, tan celeste, la hace acreedora al perdón. Un poeta moderno, fino recreador de lo griego, Paul Valéry, recuerda el significado de Helena en un soneto que termina con estos versos tan exactos:

“Et les Dieux, à la proue héroïque exaltés
Dan leur sourire antique que l'écume insulte
Tendent vers moi leurs bras indulgents et sculptés”. (1)

Helena nunca habla de amor, ni a Menelao ni a Alejandro; impulsada por fuerzas superiores se desliga de lo afectivo y se deja conducir, más o menos pasivamente.

Ante la figura de la reina podemos recordar unas significativas palabras de Kierkegaard, que pueden también aplicarse a gran sector del arte griego: “Donde es decisiva la belleza, produce una síntesis, de la que el espíritu queda excluido. Éste es el secreto de todo el helenismo. Por eso flotan sobre la belleza griega la seguridad, la serena solemnidad; pero precisamente por lo mismo, también la angustia, que el griego no advertía, aunque su belleza plástica temblaba por obra de ella. Por quedar excluido el espíritu, no conoce la belleza griega el dolor; y justo por ello es también profunda, insondablemente dolorosa. Por eso no es la sensibilidad pecaminosa, pero sí un enigma no descifrado, que angustia; por eso va acompañada la ingenuidad de una nada

(1) PAUL VALÉRY, *Album des vers anciens*, Monnier, París.

inescrutable, la de la angustia" (2). Esta comprensión tan profunda caracteriza la especial impresión apolínea que nos aclara la majestad serena de la reina funesta. La poesía homérica nos dice del perdón de Menelao; en la **Odisea** aparece la reina en toda la soberanía de su rango, reafirmando el perdón que tuvo de Héctor, el más noble de todos los troyanos; Leopoldo Lugones dice que Homero perdonó a Helena "confiriéndole como símbolo de principalía familiar los honores de la rueca". (3)

No podemos olvidar la exaltación renacentista que la figura de Helena produjo en Marlowe, ávido de conocer la Antigüedad, y menos, la soberbia evocación de Goethe, que nos confirma el valor del símbolo, tan humano y divino según el doble sentido griego; símbolo que se configura en la caracterización sugerente dentro de la poesía modernista de Rubén Darío, en sus "Heraldos":

"¡Helena!

La anuncia el blancor de un cisne". (4)

Mitológicamente, Ἥλένη, como sus hermanos los Dioscuros, es una antigua divinidad de Laconia, y, como ellos, parece ser la personificación de un meteoro brillante; es, pues, una divinidad de tipo lunar y el mito, según las fases lunares, concibe la leyenda de sus raptos y rescates; María Rosa Lida, que ha anotado su historia (5), señala que en "El ciclo épico, menos reacio a lo popular que la **Iliada** y aun la **Odisea**, está arraigada la tradición de que cuando los griegos tomaron a Troya: "era la media noche y la luna surgía resplandeciente", pues el plenilunio no es sino la presencia de la luna recobrada".

(2) SÖREN KIERKEGGARD, *El concepto de la angustia*, Espasa-Calpe. Buenos Aires.

(3) LEOPOLDO LUGONES, *La funesta Helena*, Babel. Buenos Aires.

(4) RUBÉN DARÍO, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid.

(5) MARÍA ROSA LIDA, *El mito de Helena*, Sur, N° 39, Buenos Aires.

Homero tomó un mito ampliamente divulgado y humanizó su trayectoria; la aclaración sirve para mostrar más claro el rol de Helena.

La otra gran mujer de la **Iliada** es un tipo opuesto al de la argiva, opuesto en varios sentidos. Hay un canto designado certeramente "Héctor y Andrómaca": ayuntamiento de íntima compenetración en que la cópula define y excluye.

Héctor vuelve a la ciudad a disponer un sacrificio y busca a la esposa; interroga a las esclavas: "¿A dónde ha ido Andrómaca, la de niveos brazos?", La fiel dispensera responde: "...subió a la gran torre de Ilión". Ha ido a la torre con su niño, el hijo del héroe. La familia se reúne junto a las puertas Esceas, y Homero poetiza la escena más humanamente familiar del poema; las palabras exactísimas adquieren en la precisión conformadora de los epítetos una caracterización inobjetable: "Vió el héroe al niño y sonrió silenciosamente. Andrómaca, llorosa, se detuvo a su lado, y asiéndole de la mano le dijo: ¡Desgraciado! Tu valor te perderá. No te apiadas del tierno infante ni de mí, infortunada, que pronto seré tu viuda. . . Preferible sería que, al perderte, la tierra me tragara, porque si mueres no habrá consuelo para mí, sino pesares. . . Héctor, tú eres ahora mi padre, mi venerable madre, y mi hermano, tú, mi floreciente esposo". La visión de Andrómaca está configurada en estas quejas; mujer que conoció el dolor de sus esclavas y que por eso comprende mejor al defensor de Troya; esposa y mujer contra la guerra. En la gradación de los adjetivos: padre, madre, hermano, floreciente esposo, está resumida la virtualidad de su único mundo: el gineceo.

Andrómaca es la encarnación exacta de la griega que vivió su historia hogareña como encarnación cumplida del ideal de la primera edad clásica, ideal y educación aprendida en los libros de Homero, maestro persistente.

Héctor vuelve a la batalla; antes, expresa la delimitación exacta de dos misiones: la masculina y la femenina: "Vuelve a casa, ocúpate en las labores del telar y de la rueca, y ordena a las

esclavas que se apliquen al trabajo; y de la guerra nos ocuparemos cuantos varones nacimos en Ilión, y yo el primero”.

Vuelta la princesa al palacio, se lamenta por los peligros que aguardan al guerrero; las esclavas acompañan el llanto de su ama: compenetración de ambos mundos familiares.

Héctor (C. XII^o) dirige a Polidamante estas palabras: “El mejor agüero es éste: combatir por la patria”, palabras que podemos relacionar con el predominio que sobre la vida del guerrero cumple su esposa; Héctor defiende el contorno espiritual y físico de su ciudad en base a un hogar que se concreta en dos personas —mujer e hijo—; de ellos, no de los agüeros, proviene el arrojo de su fortaleza; de ahí la figuración entrañable que provoca en todo lector moderno. Héctor teme que Andrómaca sea algún día esclava, que su hijo sea el hijo del vencido; apostrofa así a las tropas: “¡Oíd, tibus innúmeras de aliados que habitáis alrededor de Troya! No ha sido por el deseo ni por la necesidad de reunir una muchedumbre por lo que os he traído de vuestras ciudades, sino para que defendáis animosamente de los belicosos aqueos a las esposas y a los tiernos infantes de los troyanos”.

Los dos mundos separados por Héctor —el de la guerra y del hogar— se encuentran dramáticamente en el momento en que cae el defensor de Troya (C. XXII^o). “La esposa de Héctor nada sabía. . . y en lo más hondo del alto palacio tejía una tela doble y purpúrea, que adornaba con labores de variado color. Había mandado en su casa a las esclavas de hermosas trenzas que pusieran al fuego un trípode grande para que Héctor se bañase en agua caliente al volver de la batalla”. Andrómaca oye los gemidos, la lanzadera cae de las manos, corre, y la realidad confirma, certera, su presentimiento; yace aturdida “como si fuera a perecer”; recuerda luego las humillaciones que la esperan, que esperan a la esposa y al hijo de Héctor; doble dolor por un mismo origen. Los lamentos sobre el cadáver del príncipe confirman en poética sobriedad la expresión de una soledad adivinada, sentida, confirmada, siempre en el mismo tono: el de la ruina de Ilión.

Andrómaca carece de historia mitológica, y la etimología de su nombre — Ἀνδρομάχη: varonil en el combate— nada dice de su

cristalina personalidad, tan femenina en contorno físico y espiritual. La creación del aedo nos da una figura esencialmente humana; podemos encarnar en ella algo más hermoso que un simple mito: Andrómaca es el bienestar, la plenitud hogareña, lo que ata a la ciudad, πόλις que es la encarnación mejor del Estado. Se contrapone a Helena, cuya radiante esplendidez es el reflejo de una aventura doblemente tentadora, magnífico y doloroso presente de la diosa del amor. La primera es más nuestra, más humanamente loable; la segunda, de sabor olímpico y siempre lejos; Andrómaca se irá en las naves de los vencedores dejando en Troya lo mejor de sí misma; Helena vino en unas naves y se irá en otras; lo de Troya será como un paréntesis, mengua en su brillante trayectoria; esto aclara su falta de intimidad para un lector actual.

Nietzsche dice de Helena: "su naturaleza podría ser simbolizada por la danza porque en la danza la mayor fuerza desplegada no es más que virtual y se revela solamente por la flexibilidad y la exuberancia de los movimientos" (6). A Andrómaca podemos aplicarle estas palabras del mismo filósofo: "La mujer significaba para el Estado lo que el sueño para el hombre. El sueño tiene la virtud saludable de reconstituir el desgaste producido por la vigilia; es la quietud bienhechora en que termina todo exceso, la eterna compensación que viene a regular toda demasía. En él sueña la generación futura" (7). Es la serenidad sedante, apolínea, de la más cercana creación de Homero.

Otra real figura de madre es la de Hécabe, la compañera de Príamo; reina digna de la magnificente Troya, ama de un palacio de "bruñidos pórticos" y señora de la ciudad amurallada por los dioses: ambas dignidades cumplidas en la severidad de su aristocracia. En el C. VI^o aparece ofreciendo vino con miel a su hijo Héctor: amoroso deber materno; después prepara el sacrificio a Atenea y dirige a las mujeres: es la reina.

(6) FEDERICO NIETZSCHE, Tomo I^o de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid.

(7) FEDERICO NIETZSCHE, *idem*.

Sus ruegos (C. XXII^o) al hijo, atrevido en su heroísmo, la muestran desnuda en toda la debilidad del amor: “¡Héctor! ¡Héctor! ¡Hijo mío! ¡Respeto este seno y apiádate de mí! Si en otro tiempo te daba el pecho para acallar tus lloros, acuérdate de tu niñez, hijo amado. . . ¡Cruel! Si te mata, no podré llorarte en tu lecho; querido pimpollo a quien di a luz, y tampoco podrá hacerlo tu rica esposa; porque los veloces perros te devorarán muy lejos de nosotras, junto a las naves argivas”. Hécabe, como Andrómaca, siente en los suyos el peso de los decretos divinos. Después de la muerte de Héctor, aparece (C. XXII^o) en la plenitud de su planto; madre cruel en el dolor y complacida en el desgarramiento: “Lloremos a Héctor desde lejos, sentados aquí en el palacio; ya que cuando le di a luz el hado poderoso hiló de esta suerte el estambre de su vida: que habría de saciar con su carne a los perros veloces, lejos de sus padres y junto al hombre violento cuyo hígado ojalá pudiese yo comer hincándole los dientes”. La imagen final, de crudo realismo, es significativa de aquel arte fuerte.

Hécabe es un personaje de ricas posibilidades literarias, posibilidades que Eurípides desarrolló en su sombría tragedia **Los Troyanas**, en todos los matices de una presencia trágica.

Hécabe debe asistir a la desaparición de su familia, seguida de la ruina de la ciudad a donde la llevó un venturoso himeneo; lo desolador de la experiencia marca las reacciones de su espíritu, y a la vez puede observarse una gradación de lo expresivo doloroso en sus reiteradas quejas. Los hijos de Hécabe atestiguan el valor de la madre, y podemos recordar estas palabras con que Nietzsche caracterizó entusiastamente a la mujer griega: “¡Qué hijos dieron a luz estas mujeres y qué mujeres debieron haber sido para dar a luz tales hijos!”.

Entre las hijas de Príamo y Hécabe se destaca Casandra, la poseída de espíritu profético, figura apenas insinuada en el poema, y cuya exacta individualización cabría también a un trágico, Esquilo, en **Agamenón**.

La **Ilíada** comienza invocando la protección de la musa para

cantar la cólera del Pelida Aquileo, cólera que "precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes"; es significativo el motivo de tal cólera; una mujer, más determinadamente una esclava, Criseida. La hija del sacerdote de Apolo es negada a su padre por Agamenón; el dios, invocado por su sacerdote, provoca la peste entre los aqueos; Aquileo aconseja la devolución de la prisionera y esto origina la disputa entre los dos jefes griegos, disputa que culmina con un acto de violencia contra el Pelida, a quien se quita la esclava favorita, Briseida. El resto de los acontecimientos hasta la muerte de Héctor, tienen su origen en la injuria suscitada por tal rapto. La mujer cobra el valor de su belleza, el precio de su **creté**.

Es interesante anotar la vida que las esclavas llevan entre sus amos. Cuando Agamenón contesta airado al sacerdote de Apolo: "A ella (Criseida) no la soltaré; antes le sobrevendrá la vejez en mi casa, en Argos, lejos de su patria, trabajando en el telar y aderezando mi lecho" (C. I^o), esboza el vivir cotidiano de una prisionera de guerra. Aquileo habla de su botín, Briseida, como de una mujer muy amada; la esclava, origen de su justa cólera, le hace derramar, al serle arrebatada, lágrimas de ausencia y de rencor.

Las esclavas preparan en las tiendas aqueas el alimento para los guerreros; así lo refiere Homero de la tienda de Néstor (C. XI^o), en donde "Hecamede, la de la hermosa cabellera, hija del magnánimo Arsínoo, atiende solícitamente a su sueño"; se anota el linaje de la servidora: el adjetivo unido al nombre paterno revela la alta condición de la esclava.

Estas mujeres viven los acontecimientos familiares de sus amos y se unen a ellos en las manifestaciones sentimentales: lo vimos con el planto de Andrómaca; también en el duelo por Patroclo, cuando "las esclavas que Aquileo y el muerto habían cautivado salieron afligidas, y dando agudos gritos fueron desde la puerta a rodear a Aquileo; todas se golpeaban el pecho y sentían desfallecer sus miembros" (C. XVII^o). En el Canto siguiente observa sagazmente el poeta: "... las mujeres sollozaron, aparentemente por Patroclo, y en realidad por sus propios males".

La esclava podía también ascender de rango, cuando el amor

del amo la elevaba hasta el tálamo nupcial, y a esta situación hace referencia Briseida al lamentar la muerte de Patroclo; luego de referir la serie de muertes que le hicieron perder padre, hermano y esposo, ". . . no me dejabas llorar, diciendo que lograrías que yo fuese la mujer legítima del divino Aquileo, que él me llevaría en su nave a Ftía y que allí, entre los mirmidones, celebraríamos el banquete nupcial" (C. XIX^o). Agamenón afirma que Criseida, su botín de guerra, le es más preciada que su esposa Clitemnestra, por no serle inferior ni en belleza, ni en linaje y prudencia. Debe recordarse también el complicado problema de Amíntor, el padre de Fénix, quien disputa con su hijo el amor de una esclava: son problemas de los tiempos lujosamente pacíficos, que se reproducen en los intervalos de la epopeya.

En la aristocrática **Ilíada** aparece en su integridad la vida femenina, desde la de la mujer más elevada hasta la de las esclavas. En esta consideración es de recordar la tendencia arcaizante de Homero con respecto a su sociedad, motivo estudiado por Finsler (8) y señaló en la vida de los héroes y sus compañeras, aunque se distingue: ". . . la aspiración a lo arcaico no ha llevado a Homero a querer representar un mundo pretérito que no llega al corazón. Contentóse con elevar su descripción a lo sublime y relatar acontecimientos grandiosos cuyos héroes se nos antojan seres de otro mundo, siendo en todo hombres de carne y hueso". Es interesante la distinción que subraya la extraordinaria fuerza humana de las creaciones homéricas.

Hemos anotado las cualidades espirituales y físicas que se desean en la mujer, el límite de su actuación y el sentido de su vida. En primer lugar, la belleza, característica **areté** típicamente femenina; pero no es lo único que se considera. Agamenón define así a Criseida: "La prefiero, ciertamente, a Clitemnestra, mi legítima esposa, porque no le es inferior ni en el talle, ni en el natural, ni en inteligencia, ni en destreza" (C. I^o). Agamenón llama

(8) JORGE FINSLER, *La poesía homérica*, Labor. Madrid.

a Briseida "la de hermosas mejillas", el poeta repite con delectación tal epíteto; Aquileo precisa a la misma, mujer "de bella cintura" (C. 1º), adjetivación también repetida.

Helena, "la divina entre las mujeres", es llamada "la de los blancos brazos" (C. IIIº). Cuando la muerte del troyano Alcátoos (C. XIIIº), tiene el aedo un recuerdo para la esposa del héroe "que sobresalía en hermosura, destreza y talento entre todas las de su edad, y a causa de esto casó con ella el hombre más ilustre de la vasta Troya": en el momento culminante del combate junto a las naves, el poeta se detiene junto a un guerrero muerto para anotar el linaje y las cualidades de su compañera, y agrega "a causa de esto casó con ella el hombre más ilustre de la vasta Troya", como corroboración de cualidades.

Los griegos crearon un tipo de belleza femenina; la mujer, naturalmente coqueta, buscó la ayuda de los secretos de tocador. Homero nos anota morosamente el tocado de Hera; esta referencia nos sirve para considerar el tocado de una dama de alto rango: "se lavó con ambrosía el cuerpo encantador y lo untó con un aceite craso, divino, suave y oloroso. . . Ungido a la hermosa piel, se compuso el cabello y con sus propias manos formó los rizos lustrosos, bellos, divinales, que colgaban de la cabeza inmortal. Echóse en seguida el manto divino, adornado con muchas bordaduras. . . y lo sujetó al pecho con broches de oro. Púsose luego un ceñidor que tenía cien borlones y colgó de las perforadas orejas unos pendientes de tres piedras preciosas grandes como ojos, espléndidas, de gracioso brillo. Después, la divina entre las diosas, se cubrió con un velo hermoso, nuevo, tan blanco como el sol; y calzó sus nítidos pies con bellas sandalias". Esta complicada detención habla del cuidado con que el poeta se detiene en particularismos femeninos; da también idea de un lujo oriental, más troyano que griego. Homero pudo idealizar su modelo, pero no alejarse de la realidad cercana en tiempo y lugar; recordamos para ello una característica del poema anotada por Croiset (9).

(9) A. M. CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*, tomo 1º, París

No sólo se busca en la mujer el atractivo físico; Agamenón gradúa: "Talle, natural, inteligencia" (C. 1º); la troyana Hipodamia se destaca por su "hermosura, destreza y talento" (C. XIIIº): la mujer debe ser inteligente para poder desempeñar el nada fácil papel de compañera y madre de los hombres homéricos. La *Ilíada* destaca, aunque accidentalmente, la firme influencia que una mujer ejerce sobre su marido; el relato del anciano Fénix (C. IXº) nos dice que Meleagro se abstenía de combatir y, habiendo rechazado las súplicas de sus padres, hermanos y más caros amigos, sólo fué convencido por las súplicas de la esposa de "bella cintura".

También es interesante otro dato consignado en un discurso de Néstor; habla de una mujer, la rubia Agamede, "que conocía cuantas drogas produce la vasta tierra": la aclaración señala a una persona conocida por tales virtudes; quizá ejerciera funciones médicas.

La mujer de alcurnia —tipo Helena o Andrómaca— entretiene la soledad de su hogar —el esposo alejado en la guerra— con labores de rueca y de telar (C. XXIIº, IIIº), y se anota siempre la hermosura de la labor realizada. Era un laborar distinguido aprendido de la diosa Atenea, de cuyas manos —nos lo recuerda Homero (C. XIVº)— es la labor del manto de la madre Hera.

Héctor, en el Canto ya citado (C. VIº), ordena a la esposa: "Vuelve a la casa, ocúpate de las labores del telar y de la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de la guerra nos cuidaremos cuantos varones nacimos en Ilión". La amonestación de Héctor, al deslindar su actividad y la actividad femenina, nos señala dos campos vedados para la mujer de aquella Grecia: el de la guerra y el de la palabra. (10)

La debilidad femenina es recordada con insistencia, y a los hombres cobardes se los insulta: "Aqueas más bien que aqueos" (C. IIº); "¡Aqueas, que no aqueos!" (C. VIIº), y estas variantes: "Te has vuelto como mujer, tímida doncella" (C. VIIIº); "tími-

(10) MARÍA ROSA LIDA, *La mujer ante el lenguaje*, Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo Vº, 18, Buenos Aires.

das mujeres" (C. VIII^o); "Tanto me cuido de la herida como si una mujer o un incipiente niño me la hubiese causado, que poco duele la flecha de un hombre vil y cobarde" (C. XI^o).

La mujer no se recluía continuamente en el gineceo; en las figuras del historiado escudo de Aquileo —concepción épica del cielo y sus constelaciones, la tierra y el mar, las ciudades de los hombres— aparecen varios grupos femeninos. Las jóvenes en una boda danzan y entonan cantos de himeneo, se añade: "Las matronas admiraban el espectáculo desde los vestibulos de las casas"; se anota la diferencia entre la doncella y la matrona; Hefesto grabó también un baile de mancebos y doncellas en que éstas "llevaban vestidos de sutil lino y bonitas guirnaldas". En el mismo escudo aparece una ciudad sitiada, defendida por "mujeres, niños y ancianos": valor heroico de la mujer que invadía —por su **polis**— la jurisdicción típicamente masculina.

En la nostalgia de los héroes homéricos, tan humanísimos en el sentido varonil de la familia (como nuestro Mío Cid —"assís parten unos d'otros como la uña de la carne"—), se anota el recuerdo del hogar centrado en la esposa: Agamenón se entristece al pensar que "nuestras esposas e hijitos nos aguardan en los palacios" (C. II^o); Pándaro: "si logro regresar y ver con estos ojos mi patria, mi mujer y mi casa" (C. V^o); el aedo dice que los teucros combaten obligados por la "cruel necesidad de proteger a sus hijos y mujeres"; Aquileo: "todo hombre bueno y sensato quiere y cuida a la suya (esposa), y yo apreciaba cordialmente a la mía, aunque la había adquirido por medio de la lanza" (C. IX^o).

La observación aédica de lo femenino llega a detalles delicadísimos como éste: Aquileo interroga a su amigo sobre la causa de su llanto con estas palabras: "¿Por qué lloras, Patroclo, como una niña que va con su madre y deseando que la tome en brazos, la tira del vestido, la detiene a pesar de que lleva prisa, y la mira con ojos llorosos para que la levante del suelo?" (C. XVI^o). Tal connotación es propia de un artista que busca repetidamente lo real en lo más gráfico.

Dice Finsler al referirse a la obra homérica, "la epopeya es

cortés", y María Rosa Lida, luego de referirse al rol de Helena en la epopeya —acatamiento de lo femenino en la actitud homérica—, concluye: "Es la única vez que suena en la literatura griega nota tan alta". (11)

Después de Homero tal actitud varió fundamentalmente; Hesíodo, el otro gran poeta de los primeros tiempos, introduce en la literatura el mito de Pandora; en la **Teogonía** se considera a la mujer como castigo divino; Focílides de Mileto, elegíaco del siglo VI^o, reparte al género femenino en cuatro especies que compara con los animales: el yambógrafo Simónides de Amorgo escribe una **Sátira contra las mujeres**, de la cual dice el maestro Capello (12): "La idea del poema es clara y sin contradicciones: Dios ha imaginado muchas ídoles de mujeres, una tiene la de la cerda, otra la de la yegua, etc. . . . Y por fin otras la de las abejas, y ¡dichoso el que pueda dar con una de éstas!" El teatro de la gran época nos da hermosos tipos femeninos, pero la actitud fundamental del creador ha variado; no recuerdo la crítica despiadada de la comedia por demasiado presente en todo lector.

La serie puede prolongarse fácilmente. Nunca la literatura griega fué más caballeresca, con respecto a la mujer, que en su primer gran poema.

Lo caballeresco adquiere y tiene para nosotros un módulo y un significado: el de la plenitud de la Edad Media; el caballero entre sus varios valores destaca el acatamiento y veneración a lo femenino: en el mundo hagiográfico la literatura Marial; en lo profano, las novelas caballerescas, las disputas, los romances; es el caballero "cortés", en el sentido que Finsler habla de la epopeya griega.

Por lo demás, la obra homérica y sus continuaciones tienen plena vigencia en el Medioevo; Menéndez Pidal anota en la cultura española "como material arrastrado de épocas antiguas, varios autores clásicos, y sobre todo algún relato de la guerra de

(11) MARÍA ROSA LIDA, *El Mito de Helena*.

(12) FRANCISCO CAPELLO, *Historia de la Literatura Griega*, Tomo I, Buenos Aires.

Troya que vulgarizaba extraordinariamente entre los monjes y los caballeros españoles las hazañas helénicas" (13); la influencia concreta en la literatura francesa puede verse anotada hasta en un manual de Des Granges (14); lo mismo puede ampliarse para las otras literaturas romances. Homero, en la importancia que otorga a la mujer, motivo de guerras, está más que insinuando lo que culminará en la Edad Media con el aporte de la cultura cristiana. La epopeya habla de una boda que puede solucionar un altercado —proposición que Agamenón hace a Aquileo (C. IX), y éste será recurso socorrido en la literatura europea de la Edad Media, recurso agudizado en España en la época de luchas entre cristianos y moros. La genealogía de los héroes homéricos anota con insistencia los méritos maternos (C. Vº, VIIIº, XIº); la novela caballeresca, como el poema medieval, se refiere con detalles a la engendradora del caballero. No hablo de influencias directas, sino de dos posiciones espirituales semejantes. Si es posible una ilustrativa comparación entre un héroe homérico y un caballero medieval, lo es también por este camino, al destacar en el milenario Homero la caballeresca reverencia a la debilidad femenina.

Reverencia homérica a lo más noble que hay en la madre, la esposa o la hija, la mujer digna por doble naturaleza; homenaje de un poema de tanta vigencia dentro del desarrollo posterior de la educación griega: Homero, maestro de tantas generaciones, modula el milagro de la cultura helénica.

Juan Carlos Ghiano.

Paraná, 1941.

(13) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.

(14) CH. M. DES GRANGES, *Histoire de la littérature française*, Hatier, París.

Las citas de la *Iliada* están tomadas de la traducción española de Luis Segalá y Estalella, edición Losada, 2 tomos, Buenos Aires, y confrontada, dentro de lo posible, con el texto griego.

ASPECTOS DE LA SINTAXIS LATINA (1)

Entre las divisiones que se han hecho de las lenguas, figura la de H. Weil en su **Essai sur l'ordre des mots**, que las agrupa así: por un lado, lenguas de colocación libre de las palabras, y por otro, lenguas de colocación fija. Esta división tiene como fundamento la conservación o no conservación de la flexión. En efecto, la desinencia es el índice de la función de las palabras y por tal motivo la ubicación puede variar con mucha amplitud dentro de la frase u oración, como sucede con el griego y el latín frecuentemente. En cambio, donde la desinencia ha desaparecido casi o totalmente, como en alemán, inglés y las lenguas romances, cada palabra ocupa un determinado lugar según su función y de modo tal que no ofrece equívoco alguno.

Con respecto al grupo de las lenguas de construcción libre, es importante notar que, a pesar de la libertad para la colocación, siguen una costumbre, un orden, que conservan como rasgo peculiar y del que sólo se apartan por causas especiales.

En el caso concreto del latín, las posibilidades del desplazamiento de las palabras existen siempre, pero salvo razones circunstanciales, el latín coloca el sujeto al principio, luego el objeto, y al final, el verbo.

Tal estructura de la oración latina se observa a través de las primeras y más espontáneas expresiones, como son los pro-

(1) Se exponen en este artículo las conclusiones y materiales tomados, principalmente, del libro de WILHELM KROLL, *La Sintaxis Científica en la Enseñanza del Latín*, trad. de la 3ª ed. alemana por A. PARIENTE, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

verbios y las leyes (2). Este mismo esquema puede constatarse en la lengua manejada por los distintos autores; claro está que es necesario advertir que, por la misma proyección personal en el estilo y por varios factores empleados casi siempre concientemente, este paradigma puede variar sustancialmente. Así, César, que por cierto demuestra una preocupación general de estilo a lo largo de toda su obra, coloca el verbo al final en el 87 por 100 de los casos cuando se trata de oración principal, y en el 93 por 100 en proposición subordinada. En cambio, en la **Peregrinatio Aetherae** la proporción es del 25 y del 37 por 100, respectivamente (3). La razón de esta disminución es obvia: la lengua se ha alejado mucho de su patrón en esta obra del bajo latín, que, por lo mismo se ha impregnado de numerosas particularidades romances, entre ellas, la de la colocación de las palabras.

Pero aquel esquema general pertenece al estilo corriente y no domina mucho en las obras literarias. La poesía, desde la época arcaica, por las necesidades de la métrica debe alterar esa colocación, y al llegar a los neotéricos los artificios serán tan obtrusos y rebuscados, que el esquema parece haber desaparecido. La prosa, por su parte, está bastante influida por la Retórica, que como tal tiene sus intereses particulares que van a romper esa naturalidad. En una palabra, sobre el esquema general de sujeto, objeto, verbo, incidirán dos factores principales: 1º un sentido de tipo estético-psicológico, 2º un sentido peculiar a cada autor.

La preocupación por el factor estético-psicológico aparece desde antiguo en las gramáticas, especialmente con relación a lo estético. En verdad, se señalaban como determinadores del estilo el acento, la eufonía y el ritmo.

La Retórica daba tanta importancia al ritmo, que llegaba a proponer determinadas fórmulas métricas que los autores debían seguir rigurosamente. Debe en este punto hacerse notar la discre-

(2) BARTH, en *Philos. Studien*, XIX, p. 27.

(3) LINDE, en *Glotta*, XII, 156.

pancia de opiniones. Algunos admiten un ritmo constructivo que determina toda la arquitectura de la frase, en tanto que otros sostienen que el ritmo se limita a los finales de cláusulas, cosa que parece más acertada.

No menos importancia tiene la concepción de la frase como unidad melódica para la construcción sintáctica. Sentado el principio de que el acento latino es de tipo musical, tonal, la ubicación de las sílabas de diversa altura y mayor o menor fuerza, moldea un conjunto expresivo de agudas y grave más o menos agradables. Si bien las condiciones en que pueden realizarse observaciones de esta naturaleza en una lengua como el latín no son las mismas que las de una lengua moderna, por ejemplo, sin embargo pueden realizarse también algunas comprobaciones en las lenguas muertas. En este sentido son interesantes las que ha alcanzado Wackernagel (4). Se comprueba que las palabras enclíticas están en segundo lugar, por ser el sitio más bajo de tono; de allí que **autem, igitur, quidem** ocupen ese lugar. Por eso también César construye **Gallia est omnis divisa in . . .** y Plauto dice: **quid ego uideo**; claro está que esta construcción puede ser alterada por conveniencia métrica, y realmente sucede en Plauto: **quid uidi ego**. Como hay diversos grados de acentuación y las palabras que son siempre enclíticas son muy pocas, el dilema no puede resolverse con la distinción de las palabras en enclíticas y acentuadas. La mayor parte de las que pueden ser enclíticas funcionan también como acentuadas, y el mismo verbo muy frecuentemente va como acentuado. Por esto las palabras de fácil acentuación no sólo pueden ir en segundo lugar, sino que también pueden intercalarse entre palabras relacionadas: es lo que ocurre en **quoniam et hunc t u oratorem . . . diligentissime cognouisti** (Cicerón, *Orat.*, 105). Es asimismo lo que ocurre con **res**, especialmente cuando se aproxima a **id** o **aliquid**: **unde etiam mancipatio dicitur, quia manu r e s capitur** (Gai, 1, 121). Estas consideraciones son válidas también para el verbo **esse** en

(4) *Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung.*

sus distintas formas; por su carencia de acento busca un apoyo en otras palabras; así en **atque ex me hic natus non est, sed ex fratre** (Terencio, *Ad.*, 40), en donde lo más fuerte lógicamente es el **ex me**, la necesidad del apoyo es tal, que se sobrepasa esa fuerza para apoyar el **est** (5). Otros verbos tienen estas mismas características. Además **esse** ocupa, por su condición de átono, el segundo lugar en la oración: **huius est ciuitatis longe amplissima auctoritas** (César, *B. G.*, 3, 8 1) (6). Cuanto se ha dicho de las palabras vale también para las oraciones parentéticas que tienen acentuación débil. En **furti aduersus cum, qui subriperit, habere actionem** (Cayo, 2, 79) la fuerza expresiva la llevan la primera y última palabra, mientras que **qui subriperit** no se destacan tonalmente.

Hasta aquí hemos hecho girar este estudio en torno a las palabras enclíticas y de acentuación débil. Hemos admitido entonces que por otro lado quedan las palabras acentuadas. Por su parte éstas también se mueven según determinados intereses y éste es justamente el terreno en el cual el factor psicológico tiene significativa importancia.

La importancia que el factor de orden psicológico ejerce en la colocación de las palabras se ha advertido de poco tiempo a esta parte. Los primeros que lo reconocieron se resistían bastante a aceptarlo. Así Ziemer en su *Sintaxis*, (7) obra de valor científico ponderable, afirma que "la lengua latina, en general ceñida a las leyes lógicas, en la colocación de las palabras sigue normas de igual rigor lógico". Sin embargo más adelante no deja de reconocer el influjo de causas psíquicas que modifican ese rigor lógico.

(5) Otros ejemplos: *non est passus Agamemnon* (PETRONIO, 3, 1) y *porcus hic non est exinteratus?* (*id.*, 49, 4).

(6) A veces ocupa también el segundo lugar en la oración subordinada: *ut erat ei praeceptum a Caesare* (CÉSAR, *B. G.*, 1, 22, 3); *ex eo genere sociorum, quod est ex hominum omnium genere humanissimum* (CICERÓN, *Ad Qu. fr.*, 1, 1, 6), como notó SEYFFERT - MÜLLER, sobre Cic., *Lael.*, 70.

(7) En el año 1893.

Por el contrario J. Müller (8) sostiene categóricamente: "La colocación de las palabras en la frase depende, en primer lugar, de su valor, es decir, de la fuerza expresiva que se quiera atribuir a los varios conceptos". No hay lugar a dudas de que por fuerza expresiva debe entenderse la proyección subjetivo-afectiva del que habla, en lo que priva un interés semántico-expresivo.

Por cierto las conclusiones definitivas sobre asunto tan sutil no pueden alcanzarse sino partiendo de la interpretación de cada caso en particular. No es posible sentar principios generales, pues a lo largo de toda una obra los matices personales son múltiples. Entre los trabajos de esta índole hay que citar a Ammann en sus estudios sobre las cartas de Cicerón a Ático (9), y para el caso particular de la colocación del nombre y del atributo, **L'ordre des mots dans la phrase latine, I, les groupes nomineaux**, de Marouzeau. (10).

Veamos un caso sencillo de influencia psicológica. En el año 49, dice Cicerón, había querido ir de Campania a Luceria, pero no pudo hacerlo por la presencia de las tropas de César. Para realizar el viaje tenía entonces que apartarse del camino habitual: **infero mari nobis incerto cursu hieme maxima naugandum est** (**Ad Att.**, 8, 3, 5). La colocación corriente es: primero el sustantivo y luego su atributo; por lo tanto debía ser **mari infero** . . ., pero el interés que Cicerón tiene en mostrar el rodeo que tenía que dar por el mar Tirreno hace que el **infero** se anteponga al **mari**.

Habíamos afirmado que el verbo en el esquema corriente ocupa el último lugar en la oración. Pero también el verbo en su colocación está sujeto al desplazamiento, precisamente para responder a motivos de fuerza expresiva. Cuando tal cosa sucede, el verbo aparece al principio de la frase. En **De Bello Civili** (1,

(8) § 269.

(9) *Die Stellungstypen des lateinischen attributiven Adjektivums* en *Indog. Forsch.*, XXIX, 1.

(10) París, 1922.

50, 1) César quiere expresar que ha intentado reparar los puentes pero que el ancho del río no lo permitía. Como lo que le interesa destacar es el haber intentado la reparación, a pesar de las dificultades, estructura la oración así: **conatus est Caesar reficere pontes, sed nec magnitudo fluminis permittebat**; o sea el verbo **conatus est** está colocado al comienzo para destacar su significado, en oposición a la proposición siguiente: **sed nec magnitudo fluminis permittebat**. (11)

Por las mismas razones puede un nombre también adelantarse y hasta perder el caso que le corresponde y adoptar el nominativo para señalar la importancia que psíquicamente tiene. Horacio nos suministra un ejemplo: **altera, nil obstat** (*Sat.*, 1, 2, 100) 'en cuanto a la otra, no hay inconveniente'. Estos **nominativi pendentis** son muy frecuentes sobre todo en la comedia, precisamente porque su lenguaje se acerca más a la conversación, en donde la espontaneidad del hablante olvida a veces las necesidades de la concordancia. (12)

Otro fenómeno de carácter psicológico es la *asimilación*. La sintaxis de los casos se verá alterada por intervención de este fenómeno; nuevamente el rigor de la lógica se ve roto por una causa psicológica. Observaremos algunos casos.

El verbo **conuenire** es intransitivo y su significado preciso es 'reunirse en un sitio'; sin embargo encontramos ya en latín arcaico expresiones como **hau multos homines, si optandum foret, nunc uidere et conuenire quam te mauellem.**, (14) y muchas otras, en que el verbo aparece como transitivo y con el signifi-

(11) Para destacar la contraposición, Cicerón dice: (Pompeyo) *spem. . . adfert, si in Picenum agrum ipse uenerit, nos Romam redituros esse* alterando el orden corriente *agrum Picenum* por *Picenum agrum* (*Ad. Att.*, 7, 16, 2).

(12) Véase la explicación de HAVERS en *Indog. Forsch.*, XLIII, pp. 207-257.

(13) Otra cosa es la asimilación de fonemas. Ésta, como tal, no se explica por causas psicológicas, sino estrictamente mecánicas o articulatorias.

(14) PLAUTO, *Mil.* 170 - 1.

cado de 'visitar (a alguien)'. El verbo **conuenire** ha llegado a tener tal construcción y tal sentido a causa de que existían los verbos **uisere** y **adire** que se usaban con acusativo y significaban 'visitar'; o sea, el verbo **conuenire** adoptó, por asimilación, la construcción de estos dos verbos. Influyó, además, la preposición **cum** de que está compuesto, que hace transitivo al verbo (15). Y algo parecido ocurre con la generalidad de los verbos. El acusativo trata de constituirse en el caso regular del verbo. Por esta razón verbos como **mederi**, **studere**, **persuadere**, **parcere**, **indulgere** y más tarde **suadere** y **nocere** llegan a construirse con acusativo.

El dativo era el caso de **auscultare**, cuyo significado era "aplicar el oído". El dativo se conservó pero sólo en la significación de 'escuchar a alguien' (16). En el sentido de 'oír' se construyó con acusativo precisamente por asimilar la construcción del verbo que significa 'oír': **audire**.

La construcción de **decet** con dativo no debe suponerse como originaria. **Decet** tiene un sentido, como lo demuestra su relación con **decus**, parecido a **ornare** 'adornar' y por tanto debió llevar también ablativo. Pero el dativo aparece porque **decet** se asimilaría a los verbos **conducit**, **expedit**. (17)

Muchas veces ocurre también que nos encontramos ante complementos circunstanciales de tiempo que deben expresar duración contruídos con ablativo en vez del acusativo, que es lo que correspondería.

Así como vimos en **conuenire** y **auscultare** una tendencia a crearse un acusativo, tendencia que se manifiesta en casi todos los verbos, el tiempo, para su expresión, parece tener preferencias por el ablativo. Esa preferencia se va cumpliendo a partir de

(15) Lo mismo ocurre con *colloqui*, como en Cic., *Uerr.*, 2, 2, 135: *omnium inimicos diligenter cognoscere, colloqui, attemptare*, verbo que se construye comúnmente *colloqui cum aliquo* y *loqui alicui*.

(16) De CICERÓN tenemos un ej.: *mihi auscultat, uide ne tibi desis* (*Rosc.*, 104).

(17) *Dignus* significaba propiamente 'adornado', derivado de *dec-nos*, del verbo *decere*.

Catulo (18), que fué el primero que usó el ablativo para expresar la duración temporal, y se hace frecuente a partir de la Edad de Plata. En las inscripciones sepulcrales del imperio es más frecuente **uixit annis tot** que **annos tot**.

La necesidad innegable de que el lenguaje sea estudiado psicológicamente debe llevar a la gramática a preocuparse más del latín de Plauto y de Terencio. Todas las gramáticas se basan principalmente en Cicerón y en César, justamente porque ellos ofrecen el menor número de particularidades que no se expliquen lógicamente, y si bien es cierto que, como nosotros mismos hemos mostrado, no faltan fenómenos que hay que explicar psicológicamente, sin embargo nada más propicio para reconocer estos hechos que el lenguaje descuidado de la conversación.

Un proceso de filiación netamente psicológica es la *contaminación*. Ocurre infinidad de veces que en la mente se entrecruzan dos construcciones posibles para la expresión de un mismo concepto, lo que en ciertas ocasiones llega a deslizarse aun en la lengua de los autores más cuidadosos. De ese modo se interpreta esta construcción de Cicerón: **haec me ut confidam faciunt** (19). Cicerón tenía que expresar una sola idea: la de que algo le infundía confianza; para eso disponía de dos construcciones equivalentes: **haec ut confidam faciunt** o **haec me confidentem faciunt**, que no se deslindaron bien, se entrecruzaron y dieron una contaminada.

La lingüística ha tenido gran dificultad en desarraigar la creencia de que el lenguaje es por naturaleza *reflexivo* y *consciente*. Ha contribuído a asentar tal error el hecho de que se ha ido al estudio de los idiomas casi exclusivamente en su aspecto literario, cuando ha transcurrido todo el período de formación y ha intervenido la acción sistematizadora de los literatos y preceptistas. Este criterio lleva muchas veces a considerar que

(18) El uso de CATULO, 109, 5: *ut liceat nobis tota perducere uita / aeternum hoc sancte foedus amicitiae* puede explicarse como recurso del poeta para no repetir el acusativo.

(19) *Ad Q. fr.*, 2, 14, 2.

existe una sola forma de expresión para cada representación. Pero en cuanto puede tenerse alguna perspectiva y cierta abundancia de material léxico, morfológico y sintáctico se comprueba la dispersión y cantidad de formas para un mismo concepto o ideas muy afines, en tanto que la misma lengua, en otras circunstancias, muestra una pobreza extrema. Esta constatación puede muy fácilmente realizarse en las lenguas sin literatura. Así los dayaks de Borneo tienen nueve términos para la idea de 'descansar', según el modo del descanso. No conviene olvidar que los indoeuropeos debieron ser asimismo salvajes y que la lengua que hablaron pudo encontrarse en ese estado primitivo del que pueden haber perdurado rastros.

Todo esto se recuerda aquí para concluir que la gramática no refleja el verdadero estado vivo del lenguaje a través de su evolución y en la multiplicidad de los fenómenos lingüísticos.

Las gramáticas latinas en general, como hemos dicho, se han estructurado sobre la lengua de Cicerón y César, y aun cuando Plauto y Terencio figuran entre los textos de clases, el latín arcaico queda prácticamente excluido, con lo cual la vía de explicación de muchos hechos morfológicos, y especialmente sintácticos, queda obstruida.

Tomemos uno de esos hechos. En latín arcaico **cum** en sus diversos usos y funciones se construía con indicativo. Posteriormente, en cambio, las oraciones con **cum** llevaban, o indicativo o subjuntivo, según diferenciaciones que se introdujeron por motivos especiales. En aquella época lejana **cum** llevaba, pues, sólo indicativo y eso obedecía a que **cum** era un verdadero relativo (20). La naturaleza relativa de **cum**, mejor dicho **quom**, forma que ya muestra ser un acusativo masculino, se hace evidente sobre todo cuando sigue a una correlativa: **eo tempore, quom** (Cicerón, **Lig.**, 20), **nunc quom** (Cic., **Mur.**, 8), etc. Y siendo originariamente relativas las oraciones con **quom**, el verbo iba en indicativo; el subjuntivo se va desarrollando poco a poco hasta

(20) La correlativa de *cum* suele ser, generalmente, *tum*.

erigirse como modo normal de las causales y concesivas; las temporales no se deciden por ninguno de los dos y vacilan entre el indicativo y el subjuntivo (21). Sin este conocimiento del uso indiferenciado de **cum** en el latín arcaico no podrían explicarse casos en el mismo Cicerón de oraciones causales con **cum** e indicativo. (22)

Entre los verbos que rigen ablativo se incluye a **potior**, del que se dice que a veces lleva genitivo en lugar de ablativo, pero la gramática no da las razones, que se encuentran precisamente en el latín arcaico. En efecto, existió un activo **potire** que significaba 'hacer a alguien señor de algo, darle posesión de algo'. En el ejemplo de Plauto **eum nunc potiuuit pater seruitutis** (**Amph.**, 178), **potiuuit** rige el genitivo **seruitutis** y significa 'el padre hizo señor de esclavitud a él' o sea 'su padre lo hizo esclavo'. Y el mismo Plauto usa el deponente **potior** en esta forma: **postquam meus est rex potitus hostium** (**Cap.**, 92) 'después que mi señor cayó en manos de los enemigos'. En consecuencia el genitivo es el caso usada para el activo **potire** como para el deponente **potiri**; el ablativo que luego se hace tan frecuente debe ser resuelto como caso de asimilación (23).

Esa falta de frecuentación del latín arcaico ha traído otros perjuicios. La opinión tan divulgada según la cual el latín es una lengua de estructura lógica tan rígida como pocas, proviene del hecho de que el índice de autores más leídos es escaso, y casi se reduce a César y Cicerón. Estos dos autores se caracterizaron por haber escogido de entre todas las expresiones posibles, una o muy pocas, con lo cual fueron simplificando y preparando el camino a la gramática en su misión normativa y delimitadora.

(21) No es posible, entonces, establecer que el *cum* temporal debe llevar únicamente indicativo. Tal el caso de Cic. *Mur.*, 8: *neque enim, si tibi tum, cum peteres consulatum, adfui, nunc, cum Murenam ipsum petis (otros petas), adiutor eodem pacto esse debeo.*

(22) Como lo demuestra GAFFIOT, *Pour le vrai latin*, I, París, 1909, p. 135. Así en *De fin.*, 5, 28: *cum id sua causa faciet, et oderit se et simul deliget*; *Caecin.*, 44: *potestis principia negare, cum extrema conceditis?*

(23) LINDSAY, *Syntax of Plautus*, Oxford, 1907, p. 14.

Por otra parte si se hubieran manejado más a menudo las obras de los cómicos en las que la conversación trasunta siempre los rasgos del estilo primitivo, no se habría formado esa imagen, asimismo tan difundida de la lengua latina como lengua escrita en subordinación interminable y en períodos extensos. No se pretende con esto desconocer la tendencia general del latín a subordinar donde podría muy bien pasar la coordinación; sólo se quiere impedir una generalización imperfecta al dejar a un lado parte tan importante como el latín arcaico.

Con esto se relaciona estrechamente la necesidad de contemplar el punto de vista histórico para obtener una acabada y exacta interpretación sintáctica de un determinado autor, de una época o de toda una lengua.

Todo autor, como tal, ha recibido y recibe a diario un caudal lingüístico que él a su vez hace suyo y modifica. Corresponde entonces averiguar hasta qué punto concuerda y discrepa con el lenguaje vivo del pueblo. Y en el caso de la literatura latina hay que considerar otro factor más: los modelos literarios, en virtud de que la *mimesis* se había erigido en principio indiscutido. Y este factor trae inmediatamente el problema de los géneros literarios con sus peculiaridades teóricas y doctrinarias. Por tan complicados motivos que se unen a las preferencias personales de cada autor, no es fácil hacer una exposición satisfactoria de muchos escritores. Salustio, por ejemplo, al estar vinculado con Tucídides y Catón y al ser partidario de los aticistas y de los sostenedores de la analogía, se presenta más difícil de lo que parece a primera vista.

La profundización de los temas y el estudio detenido de cada autor latino no descuida ninguno de los factores que pueden haber concurrido a formar o modificar un modelo, un tipo general, una expresión lingüística. Así César, por su preponderancia en la literatura latina y por haber sido frecuentado tantas veces para servir de texto y guía en el aprendizaje del latín, ha sido tan analizado y enfocado desde tantos puntos de vista, que parecería que ya nada nuevo puede agregarse sobre el asunto. Sin embargo, las últimas investigaciones han arribado a la con-

clusión de que para comprender rectamente los "Comentarios" hay que comenzar por conocer el significado exacto de esta palabra. En este sentido merecen citarse los trabajos de Frese (24) y de Klotz. (25)

Como se advertirá, hemos entrado, con esto, a señalar el segundo factor que incide en la colocación de las palabras y en la Sintaxis en general, esto es, el criterio personal del autor, preferencias particulares del escritor dentro del registro general de formas de que puede servirse y de las que, conscientemente, puede apartarse.

A través de todo el estilo de César se comprueba que hay un principio que domina toda la sintaxis y que César mantiene aun a despecho de fórmulas ya consagradas. Ese principio es el de la **saphéneia** o **perspicuitas**, que, si no se pierde de vista explica muchos hechos incomprensibles por otros medios. En efecto, al sostener César este principio de la **claridad**, la sintaxis, y el orden de las palabras en particular, se apartarán a menudo del orden corriente. He aquí dos ejemplos. Según la regla, se emplea el ablativo absoluto cuando el sustantivo al que se refiere el participio no puede entrar ni como sujeto ni como complemento de la principal. Pues bien, pone ablativo absoluto aun donde su sujeto aparece en otro lugar de la misma frase, como en este pasaje de **De Bello Civili**, 3, 9, 3: **Romani ligneis effectis turribus his sese munierunt.** (26)

No influye menos esta preocupación por la claridad en el orden de colocación. Un estudio detenido sobre este punto es el de Schneider, **De verbi in lingua latina collocatione** (27). Tome-

(24) *Beiträge zur Beurteilung der Sprache Caesars*, München, 1900.

(25) *Caesarstudien*, Leipzig, 1910.

(26) Para la explicación de este ablativo absoluto V. F. HORN, *Zur Geschichte der absoluten Participialkonstr. im Lat.*, Bund, 1918. p. 22. El mejor trabajo sobre el ablativo absoluto, en general, es el de WEIHENMAJER, *Zur Geschichte des absoluten Partizips im Lateinischen*, Reutlingen, 1891.

(27) Münster, 1912, pp. 86 - 101.

mos nada más que un ejemp'o. César tiene que decir que habiendo enviado la caballería delante, seguía de cerca con toda la tropa. De acuerdo con el estilo corriente la construcción sería: primero el sujeto (**Caesar**), luego los complementos y al final el verbo. Pero como los dos complementos **equitatu praemisso** y **omnibus copiis** coinciden en el ablativo, a pesar de la distinta función, César saca del final el verbo **subsequebatur** y para destacar con más claridad la diferencia sintáctica lo coloca entre esos dos ablativos, y queda: **Caesar praemisso equitatu subsequebatur omnibus copiis.** (28)

El mismo César, movido por el afán de claridad, a veces no coloca la aposición inmediatamente después del nombre a que se refiere. He aquí una de esas construcciones en que el principio de la perspicuitas decide: **neque multum Albici nostris uirtute cedebant, homines asperi et montani et exercitatu in armis.** (29)

Por cierto, además de esta sujeción al principio de la claridad, hay que notar que César es un analogista y purista de tendencia moderada. Ubicado desde estos distintos aspectos, la lengua de César se hace más comprensible y puede entonces intentarse una justipreciación más exacta.

El punto de vista histórico no ha de olvidarse tampoco. En vano se intentan explicaciones de carácter lógico, cuando en realidad hay una razón histórica de por medio, pues a menudo la sensibilidad popular gusta de una fórmula, prescindiendo de todo razón; la moda impone sus caprichos y nada puede contra ella. Así ¿por qué en oraciones relativas enteramente cualitativas aparece un subjuntivo en lugar del indicativo? De nada sirven los intentos de los gramáticos por fundamentar ya un sentido causal, ya un sentido polémico, ya un valor intensivo del subjuntivo.

En otras oportunidades las explicaciones o interpretaciones lógicas fracasan completamente ante hechos lingüísticos nacidos del artificio y del alambicamiento de un autor. Los gramáticos

(28) *B. G.*, 2, 19, 1.

(29) *B. C.*, 1, 57, 3.

se desvelan por dilucidar el por qué de ciertos subjuntivos en Tácito; y todos los esfuerzos son estériles a causa de la filiación de Tácito.

Tácito está bajo la influencia de la lengua de la Edad de Plata, que es lengua poética ante todo, y como tal, sujeta a las necesidades métricas. ¿Qué ocurre cuando este lenguaje poético ha de volcarse a la prosa? No va a volver a los cánones de la prosa originaria, desde luego, sino que va a seguir un proceso de desnaturalización ascendente hacia una prosa artificial. Además a cada instante Tácito imita a Séneca, quien, como es sabido, ha pretendido crear un estilo aforístico, que no puede nunca aproximarse en su naturalidad al lenguaje de las leyes y proverbios, puesto que en Séneca hay un propósito definido de llamar la atención por sus originalidades. A todos estos influjos debe agregarse el que sobre Tácito está ejerciendo constantemente Salustio. En síntesis, Tácito tan influenciado por teorías y modelos se apartó mucho del verdadero lenguaje vivo. Es lo que ocurre con los acusativos en aposición a una oración, que Tácito usa. Esta construcción es corriente en la prosa griega y se hace usual a partir de los poetas del tiempo de Augusto, de donde Salustio la toma y del que Tácito la recibe. (30)

Casi en la misma situación se encuentra Livio, más un marcado refinamiento en su haber. Y por más explicaciones lógicas y psicológicas de que se disponga, nunca será posible resolver con ellas, particularidades como las del uso del singular y plural poéticos y el manejo de los casos y modos de acuerdo con una sintaxis poética.

Una particularidad en autores como Livio no puede ser resuelta por el método puramente lógico-psicológico. En Livio, por ejemplo se hace frecuente el uso del subjuntivo con **quamquam**. Se ha pretendido dar cuenta de ello diciendo que tal subjuntivo indica, no la realidad como es, sino como la ve el sujeto. Pero la

(30) Por ej., *Ann.*, 1, 27: *deserunt tribunal. . . manus intentantes, causam discordiae et initium armorum.*

explicación es otra. Ya Virgilio usó este modo; ¿la razón?: la necesidad métrica. Y esto que aparece como peculiaridad aislada y forzada, se hace más común en la prosa desde Nepote, llega con buena acogida a Livio y señorea en Tácito; la artificiosidad de la prosa hizo de una necesidad métrica una "manera estilística". (31)

En una época en que los lingüistas sobrestimaron la influencia griega sobre la lengua latina se explicaban numerosos giros por medio del griego, y se ha hecho notable justamente por esa falta el libro de Vechner, **Hellenolexias**, publicado en 1733. Pero la reacción no dejó de hacerse sentir con sus efectos favorables.

Un hecho curioso en este aspecto es el de que en Plauto y Terencio, en quienes se dan las primeras traducciones, no se registran casi estos grecismos.

Ennio, en cambio muestra ya una influencia más marcada, que se debe en parte a la preocupación por construir a imitación del hexámetro épico griego. Así encontramos en él un genitivo partitivo **magna dearum** (**Ann.**, 22, 41) calcado sobre el griego $\pi\acute{o}\tau\eta\alpha \theta\epsilon\acute{\alpha}\omega\upsilon$ (32). De este genitivo partitivo de origen griego se va a originar otro genitivo que es partitivo sólo parcialmente, como en **occulta pectoris patefecisse** de Salustio (33), que en Livio este genitivo es colocado a menudo al lado de palabras que no encierran la idea de parte como en **per tumuli obliqua** (27, 18, 10), Pero a todos sobrepasa Tácito que llega a decir **cuncta curarum** (**Ann.**, 3, 55) y **alarios equites ac leuis cohortium** (**Ann.**, 3, 39).

En principio no debe olvidarse que los helenismos entran por intentos reflexivos y buscados por los autores para variar y enriquecer la sintaxis latina. Es lo contrario de lo que ocurre con muchas frases galicadas que se deslizan en el castellano, por

(31) El subjuntivo con *quamquam* se encuentra a veces en Cicerón, construcción que puede explicarse por influjo de *quamuis* o como subjuntivo que en el origen era concesivo e independiente. Como en *Tusc.* 1, 109: *quamquam sensus abierit, tamen suis et propriis bonis mortui non carent.*

(32) Imitado por Virgilio en *sancte deorum* (*Aen.* 4, 576).

(33) *Iug.*, 113, 3.

ejemplo. En buena parte esta incorporación consciente de helanismos respondía a la creencia de que el latín estaba saturado de palabras griegas a causa de que derivaba de él. Y tal supuesto se sostenía tanto más cuanto se pensaba que los romanos descendían de los troyanos. Con todo, los que emprendieron la tarea de hacer patentes tales relaciones lingüísticas tuvieron que cometer una verdadera violencia en el cuerpo de la lengua, que mostró entonces aún más su individualidad propia frente al griego. A ese grupo pertenecen especialmente los neotéricos, los poetas del tiempo de Augusto y Salustio; los prosistas posteriores continúan en esa dirección.

Otra cosa es el papel que el griego desempeña en la estructuración del período latino. Para poder concebir bien cuál fué esa acción hay que observar el lenguaje de las tablas umbrías y de las leyes antiguas. Entonces no dejará de reconocerse que el beneficio del griego al transmitir esa claridad propia que le es característica es importantísimo. Y en este aspecto, por supuesto, nadie mejor que Cicerón ha contribuido a dar soltura y agilidad al discurso.

Un punto importante que conviene destacar es el que atañe a la delimitación clara entre Morfología y Sintaxis. Desde un plano puramente teórico la Morfología y la Sintaxis pueden separarse perfectamente (34). Pero así como especulativamente la separación es fácilmente realizable, prácticamente es casi imposible hacerlo. Por este motivo, Brugmann, autor que descolla entre los principales de la especialidad, ha tratado en su conocida **Grundriss**, a partir de la segunda edición, juntamente del estudio de las formas y de su función dentro de la oración.

Y una consecuencia inmediata de este criterio reside en que muchos problemas de sintaxis se pueden resolver rápidamente si se conoce el origen de las palabras y su evolución.

Veamos unos casos. El verbo **uitare** construido generalmente con acusativo, se encuentra en latín arcaico con dativo. Plauto dice **uitare infortunio** (**Paen.**, 25, **Curc.** 2, 3, 19), **semper tu**

(34) Véase la obra de J. RIES, *Was ist Syntaxis?*, 1894.

huic uerbo uitato (Cas., 210), (35). ¿Cómo explicar este uso del dativo con un verbo que parece exigir su construcción con acusativo? La etimología va a resolver el caso. Parece que el verbo **uitare** está en relación con **uitos** que significa 'doblado', que a su vez pertenece al verbo **uicere** 'atar, entrelazar' (36). Partiendo de esa significación de 'doblado' hay que ver en **uitare** un significado más preciso de 'doblar el cuerpo, hurtarlo con respecto a algo' de donde esa construcción con dativo está exigida por el verbo. La otra construcción, la de acusativo, aparece después a causa de que **fugere**, que tiene una significación cercana, construido con acusativo, influye por analogía sobre **uitare** y éste adopta también el acusativo.

En varias oportunidades se ha relacionado la partícula latina **an** con la griega $\alpha\upsilon$ y la gótica **an**. Pero atendiendo al uso que cada una de ellas tiene, esta interpretación aparece bastante forzada. Más probable es la explicación que da Skutsch. Según él **an** proviene de **anne** y ésta a su vez de **atne**. O sea, **atne** por asimilación dió **anne** y de **anne** salió una forma sincopada **an**. Ahora si se piensa en que **an** se usa en latín en el segundo miembro de las interrogativas dobles, y si se tiene en cuenta especialmente que se empleaba en réplicas, se convendrá que tal hipótesis tiene más fundamento por cuanto la primitiva **atne** tiene ese sentido adversativo.

Puede decirse, por otra parte, que no existe un buen tratado de composición de palabras. En verdad la formación de las palabras compuestas toca tanto los dominios de la Morfología como los de la Sintaxis, y cuando este criterio sea más compartido de seguro se salvará esta laguna de la lingüística clásica.

Durante mucho tiempo y mediante considerables esfuerzos se ha tratado de encontrar una significación fundamental para cada caso y para cada modo. Pero desde que Delbrück se ocupó

(35) El mismo Plauto usa también el acusativo: *fluctus deuitauerint* (Rud., 168).

(36) Büchler, en *Rhein. Museum*, XLII, p. 476, ha reconocido *uitor* 'tejedor'.

del asunto la posición al respecto ha variado mucho y ya no se sostiene tan abiertamente.

En primer lugar no se puede sostener una significación fundamental para el genitivo, por ejemplo, desde el momento que este caso tiene como desinencias del singular **-es, -os e -i (familias, senatuos, lupi)**, pero en plural en cambio es **-om**. Para que el genitivo tuviera una significación principal, primigenia, tendría que haber existido un único sufijo de genitivo que valiera tanto para el singular como para el plural. Esto se justifica más si se admite que los sufijos no debieron ser formaciones autónomas y por lo tanto no debieron poseer desde un comienzo la función especial de genitivo o del caso que corresponda. Esas formaciones que en un principio serían autónomas llegarían a funcionar como señal de los casos cuando se unieron a otras palabras. (37)

Además, tal suposición se hace más probable si se recuerda que para el genitivo, por ejemplo, existió en latín arcaico la preposición **de**, al lado de la otra construcción desinencial. Catón dice: **addito de perna frustum (Agr., 158)** 'agrega un trozo de jamón'. Esta preposición así empleada del latín arcaico será justamente tomada por las lenguas romances para construir el genitivo.

Cosa parecida sucede con los modos. Se sabe que el indoeuropeo poseyó tres modos: un subjuntivo, un imperativo y un optativo; el griego conservó esos modos, y por cierto cada modo presenta en él un sentido bien distinto de los otros. Por este uso de los modos griegos y en sánscrito se ha podido establecer que en indoeuropeo el subjuntivo expresa la **v o l u n t a d**, y el optativo el **d e s e o**.

De esos tres modos el latín ha perdido casi completamente el optativo, pero ha absorbido en su subjuntivo el uso que tenía el optativo. Por tanto, el latín con el subjuntivo e imperativo solamente se desenvuelve para cumplir las funciones de los tres modos del indoeuropeo.

(37) Teoría desarrollada por LUDWIG y analizada por DELBRÜCK, en *Einleitung in d. Sprachstudium*, p. 129.

Pero no podemos decir categóricamente que el imperativo tiene el significado de mando, orden, y el subjuntivo el de voluntad y de deseo, porque a veces encontramos ejemplos en que el subjuntivo expresa mando, orden y viceversa. Pues, ¿qué diferencia se puede hallar cuando al despedirse dos hombres, uno dice **ualeas** y el otro como respuesta **uale?** (38). ¿Posee la primera forma en subjuntivo un sentido que la segunda en imperativo no posee? Los gramáticos, llevados siempre por su afán de encontrar sutilezas, han querido ver en la forma de subjuntivo una especie atenuada de mandato, pero la verdad es que no existe ninguna diferencia. Lo mismo ocurre cuando se dice **ne me moneas** y en otro pasaje **ne me mone** (39). Vemos, entonces, que se han empleado tanto el imperativo como el subjuntivo para expresar un mandato.

Pero no sólo el imperativo y el subjuntivo sirven para tal objeto; también el futuro de indicativo y en este caso, como en el anterior, no debe hablarse de una mayor o menor intensidad del futuro, comparado con el imperativo o subjuntivo. Tomemos otro ejemplo de Plauto: **tu miles apud me cenabis; hodie fient nuptiae** (40). Podría muy bien, en lugar de **cenabis**, estar **cena**, **cenato**, o **cenés**. Cicerón usa también el futuro con este sentido, especialmente en el estilo epistolar.

Por otro lado el problema se complica más a causa de que muchas veces las formas del futuro se confunden con las del presente de subjuntivo.

En indoeuropeo había un futuro sigmático que en latín se perdió pero que fué sustituido por subjuntivos en **a** o **e**. Luego se creó además un futuro con **b**, formación que sólo llegó a imponerse en los verbos de la primera y de la segunda conjugación. En la tercera y cuarta se procedió así: las formas en **a** se asignaron al subjuntivo y las en **e** al futuro. De esa distribución el fu-

(38) PLAUTO, *Truc.*, 432 - 3: PH. *ut quando otium / tibi sit ad me reuisas, tu ualeas. DI. uale.*

(39) PLAUTO, *Asin.*, 826 y *Pseud.*, 915.

(40) *Curc.*, 728.

turo guarda en la primera persona una forma en **a**. De allí entonces, la relación entre el presente de subjuntivo y el futuro; de allí también que muchas veces no se sabe si estamos frente a un futuro o a un presente de subjuntivo. Y aun cuando el futuro y el subjuntivo presentan formas claramente discernibles, la sintaxis se encarga de mostrar ese estrecho parentesco. En efecto, en muchos casos encontramos un subjuntivo en una subordinada que depende precisamente de una principal en futuro. Y se da la ocasión en que hasta hay un futuro en una subordinada que exigiría subjuntivo.

Todo esto nos lleva a dos conclusiones principales: 1º que el lenguaje es exuberante en la creación de formas para la expresión de determinados conceptos, a las cuales él mismo simplifica poco a poco; 2º que la voluntad, el deseo, la posibilidad y el futuro están muy próximos en la mente de las gentes sencillas, mejor dicho se confunden, por lo cual pueden expresarse por medio de una misma forma. En cambio, la distinción entre mandato y voluntad es mucho más clara y ha exigido por tanto formas diferentes: un imperativo y un subjuntivo; más tarde aparecerían junto a la voluntad distinciones más sutiles como la del deseo, posibilidad, etc., pero siempre como proceso secundario.

Finalmente queremos referirnos a la teoría localística de los casos, con el propósito de prevenirnos de un resultado a que podemos arribar llevados por nuestro afán de generalización. En efecto, el hecho de dar a todos los casos una significación, un sentido esencialmente de **l u g a r**, proviene del espíritu que dominó la época del método lógico y la uniformidad. Esta es una ocasión en que los fenómenos lingüísticos no se dejan reducir a una fórmula sencilla, a un patrón único.

Es innegable que el locativo y el ablativo tienen un sentido local, que se refleja en que responden a las preguntas "¿Dónde?" y "¿De dónde?". Lo mismo sucede con el acusativo, que primitivamente significaba "¿Dirección hacia dónde?". De esa significación tenemos la prueba de los acusativos de nombres de ciudades: **Romam, Aegyptum ire**; lo demuestran también la construcción de **rus, domum**; las de **malam crucem o malam rem ire, exe-**

quias, infitias ire. El acusativo con **aduorsus** presupone que en el origen sería un acusativo de dirección; lo mismo la construcción con supinos, como **aquatum ire**, etc.

De esta función locativa del acusativo deriva la del acusativo como caso del objeto directo en expresiones como **loris caedere aliquem** 'golpear a alguien con correas' que primitivamente significaría 'ir detrás de alguno dando golpes', con un sentido de dirección más o menos patente. Con todo, es muy difícil que el sentido de dirección aparezca en objetos directos de verbos como **agrum colere, equum alere**, etc. Pero esta interpretación es inadmisibles en acusativos que funcionan como objeto interno, en ejemplos como **cenam cenare**. En síntesis, al remontarnos a los orígenes encontramos al acusativo en una doble función.

En cuanto al dativo, el problema es más difícil. Se ha tratado de atribuir al dativo una significación fundamental de dirección o fin, pero los ejemplos estrictamente latinos no comprueban esta suposición. Si bien hay ejemplos de dativo de fin o dirección en Virgilio, otros del mismo Virgilio son dativos ordinarios. Pocos ejemplos de dativo de fin o dirección se encuentran antes de Virgilio; y el dativo de fin que él usa nace a imitación del dativo griego y también por analogía con el dativo de **mittere**, especialmente. La investigación histórica no permite hasta ahora, pues, hablar de un antiguo dativo de fin o dirección.

Completamente imposible es pretender que el genitivo tenga una significación fundamental de lugar. Si bien es cierto que el genitivo en griego tiene una significación local, ello se debe a que el genitivo asumió las funciones del ablativo; el sentido local del genitivo griego es, por tanto, resultado de un proceso secundario. Por otra parte, el intento de reducir el genitivo latino al locativo es inadmisibles porque para que el locativo comprenda al genitivo es necesario violentar la esfera de usos del locativo. (41).

(41) Tal hizo BELL, en su *De locativi in prisca latinitate vi*, Breslau, 1889.

Luego, si el genitivo y el dativo no son susceptibles de ser reducidos a una significación fundamental de lugar, y el acusativo sólo lo permite en parte, la teoría localística debe ser rechazada.

Aurelio R. Bujaldón

(Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras)

EL ABLATIVO ABSOLUTO Y EL ABLATIVO ESTENOGRAFICO (*)

En el campo del estudio del lenguaje hemos heredado una terminología que, como Topsy (1), ha alcanzado su estado actual por "simple crecimiento". El resultado era una confusión de términos gramaticales, lógicos y estilísticos.

Resultaría una tarea difícil organizar un sistema de nomenclatura perfectamente equilibrado, y la labor que se dedicara a tal proyecto sería sin duda infructuosa, ya que la terminología consagrada por el tiempo y el uso se torna casi sacrosanta, y la mayor parte de la gente no quiere abandonar los antiguos mojonos, cualesquiera que sean las ventajas de las innovaciones propuestas.

Por consiguiente, nos conformamos con pequeños reajustes aquí y allá, y en la mayoría de los casos conservamos términos gastados y carentes de vigor. Los pocos cambios llevados a cabo no son aceptados sin protestas. Así, cierto librero que suele aderezar sus avisos con caprichosos comentarios, hace el siguiente al mencionar un trabajo de gramática latina:

"Es notable cómo cambia el latín de una generación a otra. Educado de acuerdo a los preceptos de Allen y Greenough, me encontré al llegar al colegio superior con que Gildersleeve y Lodge enseñaban una lengua completamente distinta. Ahora me pregun-

(*) Versión castellana de "The ablative absolute and the stenographic ablative", University of California Publications in Classical Philology, Volume 10, Nº 8, pp. 203-217, realizada por la Profesora Srta. Marta S. Solari.

(1) Personaje de "La Cabaña del Tío Tom", de HARRIET BEECHER STOWE. (N. del T.)

serán válidas dentro de una semana, cuando Carlos entre a la to si las reglas de los casos que aprendí con Leonor hace dos años escuela. Parece haber una sola roca incommovible: el ablativo absoluto. ¡Dios sea loado!”.

Aun a riesgo de destruir una última ilusión, debo señalar que la categoría del “ablativo absoluto” no descansa de ningún modo sobre una base firme y definida.

De los gramáticos latinos cuyos escritos conservamos, Prisciano es el primero en tratar un giro latino que ilustra con las locuciones **Traiano bellante** y **rege Latino**.

Aparentemente, la tarea de encontrar un nombre para tal giro quedó librada a las generaciones subsiguientes; y podemos estar seguros de que la elección del término “ablativus absolutus” no es la expresión de un análisis profundo y bien meditado. Parece reflejar la impresión de que las construcciones ablativas en cuestión no están regidas (**regi**) por nada, y por lo tanto se hallan en una relación “absoluta”; y hasta se propuso introducir una preposición en el contexto para prestarles un punto de apoyo (2).

Actualmente, tales teorizaciones pueriles no serían tomadas muy en cuenta; y si el problema presentado en las observaciones de Prisciano hubiera permanecido intacto hasta ahora, podría ser que el término “ablativo absoluto” no hubiera sido nunca aplicado al latín.

Pero el término existe, respaldado por siglos de uso; y con frecuencia se le introduce en forma casual, como suponiendo tácitamente que el término representa una categoría definida cuyo carácter nadie desconoce.

En realidad, debemos preguntarnos si desde el punto de vista de la gramática y de la lógica hay alguna razón justificada para conservar el término “ablativo absoluto”, forjado, en un error de interpretación, por gramáticos medievales, y conservado

(2) Cf. FLINCK - LINKOMIES, “De Ablativo Absoluto Quaestiones”, Helsingforsiae, 1929, p. 13 s.

por sus sucesores. Y si tal razón existe, ¿cuáles son los límites de la categoría así designada?

Hay sin duda quien advierte la necesidad de encontrar solución a dichos problemas; pero el asunto no ha sido tratado a fondo ni en forma adecuada. La siguiente afirmación de Kroll arroja poca luz sobre el tema:

"Dieser Ablativ (absol.) kann sehr verschiedene Functionen im Satze haben, und es ist teilweise nur eine terminologische Frage, ob man von Abl. qualitatis. causae, modi, Instrumental oder Soziativus spricht". (3)

Lo que más se asemeja a una "doctrina" reconocida sobre este punto parece involucrar la idea de que una locución ablativa es "absoluta" cuando está relacionada con la oración principal considerada en conjunto, más bien que con uno solo de sus elementos. (4)

Como vemos, esto da a la expresión "ablativo absoluto" una interpretación muy distinta de la que tenían en la mente los eruditos medievales que la apadrinaron.

Como principio activo, la nueva interpretación parece algo limitada en su aplicación. Tal vez se la considere principalmente como un medio de explicar el "desarrollo" de la construcción a partir de otras relaciones sintácticas. Ahora bien, el valor primordial del principio debería consistir en su capacidad para servir de criterio que permitiera aislar y unir en un solo grupo todas las locuciones ablativas con carácter de "absolutas".

Para este propósito de segregación, el principio, tal como fué

(3) "Ese ablativo (absoluto) puede tener muy diversas funciones en la frase, y esto es en parte sólo una cuestión de terminología, si se habla de ablativo de cualidad, de causa, de modo, instrumental o asociativo". (Die wissenschaftliche Syntax im lateinischen Unterricht³, pág. 51). FLINCK - LINKOMIES, (op. cit., pág. 7) clasifica a Kroll entre aquéllos que parecen negar la existencia del ablativo absoluto.

(4) Ver STOLZ - SCHMALZ (Lateinische Grammatik⁵, pág. 446), FLINCK - LINKOMIES, (op. cit., pág. 28 ss.). Sobre el uso similar del genitivo en griego, ver J. WACKERNAGEL, (Vorlesungen über Syntax, I, 292).

expresado más arriba, es sin duda algo vago. Sería más específico y práctico reconocer la falta de "fuerza de caso" como la característica de la construcción "absoluta". Sobre esta base, se podría enunciar la siguiente definición:

El ablativo absoluto es una locución ablativa en la cual la relación lógica entre su contenido y el de la oración principal no se halla explícita en la elección del caso.

Esto significaría que toda construcción ablativa que exprese medio, instrumento, origen, o cualquiera otra relación propia de este caso, no pertenece a esta categoría. Teniendo en cuenta este principio, el siguiente ablativo no es absoluto:

Profecit **poto** Mithridates saepe **veneno**
Marcial, v. 76, 1 y ss.
Toxica ne possent saeva nocere sibi

En **poto veneno** la relación de caso está bien clara, tanto como si se hubiera usado **veneno potando** (5) o hasta **adsidua veneni potione**. El carácter de la acción verbal (**profecit**) es un factor importante en la situación —se llega a un resultado **por medio** de algo, y no hay forma de escapar a la fuerza de caso del ablativo.

En el ejemplo dado talvez sería correcto decir que **poto** está con el sustantivo **veneno** en una relación atributiva y no predicativa. Cf. también el siguiente ejemplo:

Cicerón, Tusc. Disp. I, 65: Non enim ambrosia deos aut nectare aut **luventate** pocula **ministrante** laetari arbitror.

Cicerón piensa que Homero ha dado de los dioses una imagen falsa, y no cree que ellos se deleiten en el néctar y la ambrosía o en que Hebe pase la copa. En este ejemplo, nadie pondrá en tela de juicio que **ambrosia, nectare** y **luventate pocula mi-**

(5) Cf. *praesumendo remedia munierat corpus*, Tácito. Ann. XIV, 3. 3.

nistrante se hallan en relación ablativa normal con **laetari**. En la oración siguiente, el giro no absoluto se destaca por contraste de la otra construcción ablativa:

Livio, I. 46. 1: Servius... , conciliata prius voluntate plebis **agro** capto ex hostibus viritim **diviso**, ausus est ferre ad populum vellent iuberentne se regnare. (6)

En este pasaje, **conciliata voluntate** y **agro diviso** no pertenecen en modo alguno a una misma categoría: este último explica de qué modo ganó Servio el apoyo de la plebe.

Así como nos fué posible excluir ciertos giros ablativos de la clase "absoluta" (7), podemos demostrar, por el mismo criterio, que muchos otros pertenecen a dicha categoría. Las secciones siguientes ilustran el alcance del uso "absoluto", tal como lo he definido, con ejemplos del tipo de construcción formada por un sustantivo y un participio.

1. ABLATIVO ABSOLUTO CONDICIONAL

Livio, I. 18. 5: Audito nomine Numae patres Romani, quamquam inclinari opes ad Sabinos **rege** inde **sumpto** videbantur, tamen... ad unum omnes Numae Pompilio regnum deferendum decernunt.

Los nobles romanos advierten que la balanza se inclinará a favor de los sabinos, **si** un rey de ese linaje es elegido. No se distingue fuerza de caso alguna en **rege inde sumpto**. Así también:

Virgilio, Eneida, IX, 256 y ss.:

"Immo ego vos, cui sola salus **genitore reducto**",
Excipit Ascanius, "...obtestor..." (8)

(6) Cf. Tácito, Ann. XVI, 21. 1 - Hist. IV. 62. 6.

(7) Ver otros ejemplos en César, B. C. III. 78. 3 (*obsesso Scipione*), Plinio, H. N. XXXVI. 183 (*gypso poto*), Tác. Ann. XI, 13. 2 (*lege lata*).

(8) Lo mismo en IX. 262.

Tácito, Anales, XI. 29. 3: *Duas paelices . . . largitione ac promissis, et uxore deiecta plus potentiae ostentando, perpulit delationem subire.* (9)

En este último pasaje, aquellos que se disputan el favor del emperador son inducidos a prestar testimonio contra la emperatriz con la esperanza de obtener una mayor influencia en la corte, si la esposa fuera repudiada.

2. ABLATIVO ABSOLUTO CONCESIVO

César, B. G. VII. 17. 3: *Summa difficultate rei frumentariae adfecto exercitu* (tenuitate Boiorum, indiligentia Aeduorum, incendiis aedificiorum —usque adeo ut compluris dies frumento milites caruerint . . .) *nulla tamen vox est ab eis audita populi Romani maiestate et superioribus victoriis indigna.*

Este ejemplo es interesante, no sólo porque **tamen** señala explícitamente la fuerza concesiva de **adfecto exercitu**, sino también a causa de los complicados modificativos de este último. En general una complicación de modificativos puede ser desfavorable a la expresión de fuerza de caso por parte de una construcción ablativa.

Los ejemplos siguientes ilustran una estructura más simple:

César, B. G. II. 12. 2: *Id (oppidum) . . . propter latitudinem fossae murique altitudinem paucis defendentibus expugnare non potuit.*

Cicerón, Orat. 31: *Quae est autem in hominibus tanta perversitas, ut inventis frugibus glande vescantur?*

3. ABLATIVO ABSOLUTO ADVERSATIVO

En la relación concesiva hay elementos opuestos, uno de los cuales prevalece a pesar del otro. La relación adversativa no im-

(9) Cf. CÉSAR, B. C. III, 34. 2. LIVIO V. 11, 11. *fin.*, TÁCITO, Ann. XIII. 21. 7, Hist. I. 57. 5.

plica semejante resultado; lo único que se hace es enumerar los elementos como antitéticos. Así, en el pasaje siguiente, se opone la salvación de un individuo a la destrucción de muchos cuando cayó el techo de la gruta en que se hallaba Tiberio:

Suetonio, Tib. 39: Complura et ingentia saxo fortuito superne dilapsa sunt, **multisque** convivarum et ministrorum **clisis** praeter spem (Tiberius) evasit.

Livio, III. 70. 3: Pedites ab dextro cornu egregie pugnavere, haud segniter **resistentibus Volscis**.

En la acción descrita en la segunda oración, uno de los grupos ataca, **en tanto que** el otro resiste vigorosamente. Aquí se hubiera podido usar perfectamente una oración adversativa con **cum: cum autem Volscis haud segniter resisterent**.

4. ABLATIVO ABSOLUTO CAUSAL

El ablativo con fuerza de caso causal va a menudo modificado por un genitivo pero por lo general carece de otros modificativos más complicados. Cuando la estructura se complica puede originarse un ablativo absoluto, con valor de oración hipotáctica causal. Ej.:

César, B. C. III. 57. 5: (Clodius) reliquis (diebus) ad colloquium non admittitur, **castigato Scipione** a Favonio.

Clodio era un agente de César que debía tratar con Escipión. Al principio fué bien recibido, pero luego se le negó audiencia **debido a** las reconvenciones que Favonio hizo a Escipión. Cf. también los ejemplos siguientes:

Livio, XXIV. 36. 7: Bomilcar simul parum fidens navibus suis, duplici facile numero classem **habentibus Romanis**, simul... cernens... , ...in Africam tramisit.

Tácito, Ann. XIV. 42. 1: Pedianum Secundum servus ipsius interfecit, seu **negata libertate** cui pretium pepigerat, seu amore exoleti incensus.

5. ABLATIVO ABSOLUTO TEMPORAL.

Entre las relaciones que expresa el caso ablativo, hay varias

fases de la categoría tiempo, pero aún no se ha dado ninguna demostración satisfactoria de "tiempo después de". Sin embargo, ciertas frases ablativas —no por medio del caso, sino por medio del tiempo del participio— expresan esta relación, y por lo tanto se justifica su inclusión en la categoría "absoluta". Ej.:

César, B. C. I., 8, 2: *Is, reliquo sermone confecto cuius rei causa venerat, habere se a Pompeio ad eum privati officii mandata demonstrat.*

Livio, I. 58. 1: *Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Collatino cum comite uno Collatiam venit.*

6. ABLATIVO ABSOLUTO EXPLICATIVO - APOSITIVO

La aposición no es una cuestión de función de caso, aun cuando el término se use en una aplicación muy estrecha, como por ejemplo cuando se dice de un sustantivo que está "en aposición" a otro. Y la relación de caso es menor aún, si cabe, cuando una construcción ablativa sirve de aposición explicativa a una oración o a una proposición. Existe un estrecho paralelismo entre esta clase de construcciones y las oraciones de **cum**, como se puede apreciar en los dos ejemplos siguientes, en que ambos recursos han sido utilizados:

Tácito, Hist. IV. 35. 5: *Duplex hinc seditio, aliis revocantibus Voculam, aliis redire in castra abnuentibus.*

César, B. C. III. 67. 5: *Hic paulisper est pugnatum, cum irrumpere nostri conarentur, illi castra defenderent.* (10).

En ambos ejemplos las oraciones principales son completas en sí mismas; pero se les han añadido elementos apositivos que amplían y explican su significado.

En este grupo, tal vez los más significativos sean los ejemplos del tipo de los anteriores, en que la aposición explicativa

(10) Para más datos sobre este empleo de la construcción de *cum*, ver esta misma serie, V, 35 ss.

presenta aspectos contrastantes de una situación general. Véanse también éstos:

Livio, XXVII. 25. 1: De Tarentinis inde magna contentione in senatu actum coram Fabio, **defendente ipso** quos ceperat armis, aliis infensis, et **plerisque aequantibus** eos Campanorum noxae poenaeque.

Tácito, His. II. 39. 5: Ibi de proelio dubitatum, **Othone** per litteras **flagitante** ut maturarent, **militibus** ut imperator pugnae adesset **poscentibus**. (11).

He aquí otros más sencillos:

Tácito, Ann. VI. 49. 1: Isdem diebus Sex. Papinius consulari familia repentinum et informem exitum delegit, **iac-to** in proceps **corpore**. (12)

(11) Este tipo más completo del uso explicativo-apositivo pone de relieve otra variedad opuesta de ablativo apositivo que ha sido descrita en otra parte: v. gr.,

Floro, II. 12. 12: Catilina longe a suis inter hostium cadavera repertus est - *pulcherrima morte*, si pro patria sic concidisset.

En los ejemplos que anteceden en el texto, se explica y amplía una oración principal por medio de oraciones ablativas apositivas, mientras que aquí el detalle se da en la oración principal, y el ablativo apositivo resume concisamente, tal como podría hacerlo un acusativo; ej.:

Tácito, Ann. I. 27. 1: Postremo deserunt tribunal, . . . manus intentantes - *causam* discordiae et initium armorum.

En el primer ejemplo citado en esta nota, el ablativo está agregado con un efecto algo anacolítico. A veces se lo encuentra inciso:

Plinio, Ep. VI, 20. 17: Possem gloriari non gemitum mihi. . . in tantis periculis excidisse, nisi me cum omnibus, omnia mecum perire (*misero, magno tamen mortalitatis solacio*) credidissem.

Para más ejemplos y discusión de este uso del ablativo, ver *Classical Philology*, XV, 389 ss. y cf. presente volumen, 10 ss.

(12) En el análisis de este ejemplo y del siguiente, debemos recordar que en Tácito, a menudo el participio perfecto no indica una acción anterior.

El primer pasaje se refiere a la instigación de un motín en uno de los ejércitos en Germania, y el paréntesis explica la presencia de la plebe romana en las filas. En el segundo ejemplo, una explicación similar se expresa por medio de una oración principal con **nam**. Cf. también:

Tácito, Hist. IV. 60. 1: *Cunctantibus solita insolitaque alimenta deerant, **absumptis iumentis equisque et ceteris animalibus**, quae profana foedaque in usum necessitas vertit.* (17)

8. ABLATIVO ABSOLUTO CON VALOR DE ORACION HIPOTACTICA

En este grupo, se cuentan entre los ejemplos más satisfactorios aquéllos en que la construcción ablativa reemplaza a la expresión verbal regular con las construcciones **antequam** y **priusquam**, (18), ej.:

Livio, III, 51. 13: *Decemviri . . . non **ante quam perlati legibus** . . . deposituros imperium se aiebant.* (19).

Suetonio, Vit. 8. 2: *nec **ante** in praetorium rediit **quam flagrante triclinio** ex conceptu camini.*

Livio, V. 7. 7: *negant se inde **prius quam capta urbe** hostium redituros esse.*

Suetonio, Galba. 11: *Nec **prius** usum togae recipavit **quam oppressis**, qui novas res moliebantur.* (20).

En casos como los precedentes, el giro ablativo entra sin dificultad dentro de la categoría de "absoluto", porque no representa ninguna de las relaciones de caso regulares del ablativo.

(17) En este ejemplo sería posible considerar a la oración ablativa como reemplazando a una oración causal hipotáctica, más bien que a una oración principal con *nam*.

(18) Hay oraciones anómalas con *postquam* en *Bellum Africanum*, 40. 5 y 50. 3. SALUSTIO, Hist. I. 12, no es un caso apropiado.

(19) Cf. XXIV. 18. 12, XLII. 17. 8.

(20) Cf. Tib. 22 y Nepos, Timol. 3. 5.

Pero no parece posible incluirlo en ninguna subclase de los grupos ya hechos, pues la idea de tiempo está explícita en la conjunción, y no queda al ablativo ninguna relación que expresar.

El problema es aún más complicado en un caso como el de **nisi urbe capta**, pues **nisi** podría ser meramente un adverbio, y **urbe capta** un ablativo absoluto temporal ("excepto después de tomada la ciudad").

En cuanto a **etsi**, la combinación **etsi . . . tamen** puede usarse para sostener toda una serie de construcciones (en el estilo de **cum . . . tum**), y por lo tanto, el empleo del ablativo no es necesariamente índice de la naturaleza o de la posición relativa de dichas construcciones.

En este punto, ha habido un exceso de generalizaciones hechas a la ligera. (21)

II

A la luz de lo expuesto hasta aquí, se advierte que desde el punto de vista de la gramática y de la lógica, es posible una aplicación válida del heredado término "ablativo absoluto", pero una aplicación muy distinta de la concepción de los gramáticos medievales responsables de dicho término.

Al mismo tiempo, hay que admitir francamente que en la conciencia lingüística de los romanos, no podía existir una línea de demarcación correspondiente a la delimitación estudiada más arriba, por la cual ciertas locuciones ablativas son aisladas como representantes de un uso "abosluto" (22); y aun suponiendo que la serie desigual de ejemplos que un análisis rígido clasifica como

(21) Ver STEELE, *American Journal of Philology*, XXIII, 415 ss. y Lease, *ibid*, XLIX, 348 ss.

(22) Cf. KROLL, *op. cit.*, 53: "Man darf eben nicht vergessen, dass die Scheidung von Ablat. modi und absol. eine Erfindung der Grammatiker ist, von der das lebendige Sprachgefühl nichts weiss". (No debe olvidarse pues que la distinción entre ablativo de modo y ablativo absoluto es un invento de los gramáticos que el sentido vivo del idioma desconoce).

“ablativos absolutos” estuvieran en alguna forma segregados en los espíritus romanos, su diversidad es tan grande que la conciencia lingüística no podría en modo alguno abarcarlos como una unidad en cuanto a función de caso.

Un estudio como el precedente tiene cierto valor en cuanto muestra en forma abstracta el área de aplicación de ciertas combinaciones verbales. Pero no cumple su verdadera misión si no nos lleva a la convicción de que el término “ablativo absoluto” es una denominación de la gramática abstracta, y que no pudo haber constituido una categoría uniforme en la mente del pueblo cuya lengua estamos tratando de analizar y clasificar.

Para llegar a una apreciación del punto de vista romano con respecto a este asunto, sería en extremo conveniente deshacerse de los prejuicios creados por los siglos.

Volviendo a la época de Prisciano, es interesante recordar que este gramático no aplica ningún nombre especial al uso del ablativo en oraciones tales como **Traiano bellante** y **rege Latino**. Y es igualmente digno de mención el hecho de que en su análisis, se ocupa de las oraciones como unidades, y en términos tales que la cuestión de la relación gramatical de las locuciones ablativas parece quedar completamente de lado. (23)

Si fuera posible volver a empezar y encarar, como si fuera por primera vez, expresiones del tipo de **Traiano bellante** y **rege Latino** en contextos apropiados, lo que indudablemente llamaría más nuestra atención, sería el efecto cortado y estenográfico de tales grupos de palabras.

Este punto puede ser aclarado por la consideración de algunas expresiones inglesas. Dice Dickens en uno de sus sketches:

El concierto concluido, pasearon por los jardines. (24)

(23) V. 80: Hac autem utimur constructione, quando consequentiam aliquam rerum, quae verbo demonstrantur, ad eas res, quae participio significantur, ostendere volumus. Quid est enim “Traiano bellante victi sunt Parthi” nisi quod secuta est victoria Traianum bellantem?

(24) The concert concluded, they promenaded the gardens. (N. del T.).

Esta expresión pierde parte del agudo efecto estenográfico del estilo latino a causa del efecto mitigativo del artículo. En latín se puede decir simplemente: "Naves quemadas, César hizo tal y tal cosa" o algo similar. (25)

Asimismo, hay una vieja canción que se refiere al estado de cosas "cuando Jorge III era rey". Supongamos que se nos dijera: "Impuestos eran elevados Jorge III rey"; no tardaríamos en darnos cuenta, por cierto, que esta forma de expresión responde a un artificio estilístico definido.

El hecho de que expresiones estenográficas similares empleen el genitivo en griego, el dativo en gótico, el locativo en sánscrito, etc., prueba que la cuestión de caso es asunto subsidiario.

En vista de tales consideraciones, renuevo aquí la sugestión (26) de abandonar la cuestión académica de un "ablativo absoluto" artificialmente delimitado, y de concentrar más bien la atención en el desarrollo y uso del Ablativo Estenográfico (27) como recurso estilístico. Si tal hiciéramos, nuestra actitud coincidiría sin duda con la conciencia lingüística romana. (28)

El ablativo estenográfico no es muy usado en el latín de la primera época. Pero es interesante encontrar allí ciertas expresio-

(25) En inglés, algunas oraciones de este tipo son de uso corriente. Ej.: "God willing" (Dios mediante) "Providence permitting" (si lo permite la providencia) cf. también "this done" (hecho esto).

(26) Ver el *American Journal of Philology*, L. 402 *fin*.

(27) El autor no está seguro si este término ha sido empleado con anterioridad. P. CAUER (*Grammatica Militans*, Berlín, 1903, s. 42,) al tratar este tema desde el punto de vista gramatical y lógico, usa al pasar la expresión "diese bequeme Form einer zusammengedrängten Ausdrucksweise". (esta forma cómoda de un modo de expresión comprimido).

(28) Cf. por ej., el pasaje en que César expone los distintos caminos abiertos ante él después del rechazo de Dirraquio.

B. C. III. 78. 3: si in Italiam (Pompeius) transiret, *coniuncto exercitu cum Domitio per Illyricum Italiae subsidio proficisceretur*; si Appolloniam Oricumque oppugnare et se omni maritima ora excludere (Pompeius) conaretur, *obsesso Scipione* necessario illum suis auxilium ferre cogeret.

La gramática y la lógica pueden intervenir aquí y destruir la armonía del pasaje señalando que "*obsesso Scipione*" es una circunstancial de instru-

nes que establecen una moda para escritores posteriores (29); en tanto que convencionales e idiomáticas, estaban por supuesto más alejadas aún de la posibilidad de una apreciación gramatical formal de parte de los que las usaban.

Las posibilidades del uso estenográfico del ablativo fueron ampliamente desarrolladas por los escritores narrativos. Así, empezando una frase con **navibus incensis** ("naves quemadas") o **obsidibus acceptis** ("rehenes tomados") se produce un efecto de prontitud de acción. Asimismo, como eslabón de enlace en una narración, el ablativo estenográfico cumple otra función estilística (30), comparable al papel que a menudo asume la oración de **cum**. (31)

Otro rasgo del uso del ablativo en el latín primitivo es la simplicidad de la estructura empleada. Generalmente las frases son breves, y las palabras esenciales se encuentran rara vez separadas por otras. Hay una gran diferencia entre esta primitiva sencillez y el peso abrumador de la construcción que ilustra el siguiente ejemplo:

Livio, VI. 22. 1: Insequenti anno. . . novi tribuni militum. . . Velitras legiones duxere, **quattuor collegis** (Ser. Cornelio Maluginensi tertium, Q. Servilio, S. Sulpicio, L. Aemulio quartum tribunis) ad praesidium urbis et si qui ex Etruria novi motus nuntiarentur (omnia enim inde suspecta erant) **relictis**.

mento; por lo tanto, no es un ablativo absoluto, y no es paralela a "*coniuncto exercitu*". Pero sin duda César, en este punto, no está interesado en discriminar los matices de las relaciones de caso; construye un período con oraciones armoniosamente simétricas, ambas formadas por un ablativo estenográfico y una oración principal. Toda consideración que pudiera destruir esta simetría debe haber estado alejada de su mente.

(29) Este hecho está admirablemente puesto de relieve en la presentación que de su material hace FLINCK - LINKOMIES, op. cit., passim.

(30) Ver Classical Journal, XX, 216 ss.; también MIGNONETTE SPILMAN, "Learning to Read in the Latin Order", ibid., XXIV, 325 ss.

(31) Ver esta misma serie, V. 9 ss.

Si bien, como se mencionó más arriba, la cuestión de caso es de menor importancia en este asunto, era casi inevitable que en latín la elección recayera en el ablativo; pues éste es el caso que expresa modo, circunstancia concomitante, etc.; y allá en un rincón de su esfera, cristalizó, con una pérdida al menos parcial de conciencia de caso, el uso estenográfico, cuya frecuente función es proporcionar un somero "telón de fondo".

Herbert C. Nutting

EL SUBJUNTIVO EN LAS PROPOSICIONES CONDICIONALES (*)

Mi intención es demostrar que en esta parte importante de la sintaxis, así como en la que se refiere a las relativas y a la conjunción **cum**, se cumple la gran ley general que rige la subordinación latina, a saber, que, como el "subordinante" tiene su valor propio con el indicativo, y puesto que la construcción normal de la subordinada es la construcción con el indicativo, el subjuntivo tiene un empleo libre y sirve para realzar o para agregar matices que la construcción del indicativo no expresa.

Al mismo tiempo, tendremos ocasión de volver a verificar a este respecto que el latín ha alcanzado su forma definitiva desde la época de Plauto y que la sintaxis de los cómicos es ya la de Cicerón y César; una prolongada frecuentación de los textos sólo ha contribuído a fortalecer esta idea en mi espíritu, y vuelvo a repetir aquí lo que decía en mi "Subjuntivo" (pág. 14):

"En el latín, evolucionó lo que evoluciona en toda lengua que vive: el vocabulario, el material del lenguaje. He aquí lo que constituye en una lengua el elemento que está siempre en movimiento, en tanto que las leyes de la sintaxis son el elemento estable y permanente. Una lengua se modifica en su totalidad tan sólo en el período de formación y de elaboración. Pero una vez que existe, también existen y perduran las leyes generales de su sintaxis; el indicio precisamente de que existe una lengua, constituida con su contorno propio, es que su sintaxis se ha fijado definitivamente; cuando el conjunto sintáctico se disgrega, ha llegado la decadencia. Esta fué la suerte del latín, como lo demuestra

(*) Versión castellana del trabajo publicado en la Revista "L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE", tomo II, fasc. 2, año 29; noviembre, pág. 291 - 311, realizada por la Profesora Srta. Elsa Solari.

su historia. Pero de los períodos por que atravesó, sólo sigue siendo oscuro para nosotros el período de los orígenes, porque los documentos son insuficientes. No obstante, puede asegurarse sin lugar a dudas que desde los orígenes hasta Plauto se produjo un proceso continuo de elaboración que estableció, separándolo de la multitud y la diversidad de elementos en presencia, un uso latino, una lengua con su genio propio, es decir, una lengua en la que leyes fijas fundan la sintaxis, determinan el organismo de la frase y dominan todas las construcciones particulares cuyo juego regulan, una lengua protegida, de ahí en adelante, tanto contra las invasiones de las otras lenguas como contra los caprichos individuales de los que la emplean”.

Lo importante es distinguir debidamente estos tres términos: lengua, sintaxis, estilo, cuya confusión es fuente de múltiples malentendidos. En el estudio que sigue, si el lector quiere seguir nuestro razonamiento, comprobará que en este capítulo sobre las condicionales, como en el de las relativas y de la conjunción **cum**, la parte asignada a la gramática se reduce, en tanto que aumenta la parte del estilo; donde no se veía sino la aplicación mecánica de una regla, está la intervención personal del escritor: el dominio de lo impuesto, de lo necesario, al empobrecerse, enriquece en la misma medida el dominio de lo voluntario, el dominio del arte.

Me limito a recordar aquí, sin hablar de las gramáticas propiamente dichas, los trabajos importantes de Blase, Nutting, Methner, Lebreton; para una bibliografía más importante, ver la gramática de Leumann - Hofmann, 1928.

1ra. Parte

Indicativo en la condicional

Capítulo I

INDICATIVO EN LAS DOS PROPOSICIONES

La proposición condicional (prótasis) y la proposición prin-

cial (apódosis), como están en modo indicativo, tienen entre ellas una relación puramente lógica; expuestas la condición o la hipótesis, se desprende que...: "si hace buen tiempo, se pasea", "si hablas bien, hablas a la manera de los áticos"; "si A contiene a B, B es más pequeño que A". En esta relación no interviene ninguna consideración de realidad, de posibilidad, de frecuencia; y el "si" de la condicional puede traducirse, en rigor, según el contexto, por "cuando", "todas las veces que", "desde el momento que", sin que la relación fundamental sufra cambio alguno.

No insistiré en este capítulo, generalmente bien explorado. Me limitaré a citar ejemplos típicos, y, de paso, me detendré en algunos puntos que merecen un poco más de atención.

PL. Amp. 1105: "Si istaec uera sunt, non metuo", cf. Merc. 185; And. 973; Haut. 105; ENN. An. 330: "Non est uictor, nisi uictus fatetur".

CIC. Rep. 1, 47: "Libertas si aequa non est, ne libertas quidem est", cf. Nat. 2, 164; C. M. 36; Lae. 23; Diu. 2, 21; Fin. 2, 86; de Or. 2, 172.

Observar estas dos condicionales que se rigen: PL. Trin. 95: "Si quia sceis me fecisse inscite... si id non me accusas, tute ipse objurgandus es".

Verbo de la principal en perfecto con valor de presente: Poen. 355: "Peristi, nisi... facis"; Stich. 398: "Prouenisti futile, si neque adest neque subuenit"; Rud. 484: "Repperi negotium, si quidem his... adgerunda etiamst aqua"; CIC. Att. 5, 15, 1: "Si prorogatur, actum est"; Fam. 9, 18, 14: "Actum de te est, nisi prouides".

ENN. Tr. 115: "Si improbum esse Chresphontem existumas, cur me huic locabas nuptiis?" "si crees... , porqué me casabas con él?" La suposición dada como actual engloba el pasado; esa creencia, esa idea data de mucho tiempo atrás. - He aquí un ejemplo exactamente opuesto: Ps. 800: "Sed cur sedebas in foro, si eras coqus tu solus praeter alios". Se esperaría: **si es coqus**, pues esa cualidad de eminente cocinero no pudo desaparecer al cabo de algunos momentos; tenemos **eras** por concordancia de

tiempos. Por el contrario, Hofmann (p. 773) da equivocadamente como ejemplo de imperfecto en la principal, con presente en la subordinada, Phorm. 1073: "Jam tum erat senex, senectus si uerecundos facit"; el hecho de haber sido viejo en la época en cuestión es independiente de **senectus si**...; se transcribiría lógicamente el pensamiento, completando la frase así: "ya era viejo en aquella época, y debería haber tenido discreción, si la discreción es un efecto de la vejez". Igualmente, *ibid.*, p. 773, Hofmann se equivoca al citar también As. 452: "Sed, si domist, Demaenetum uolebam", "yo quería ver a Demenete, [restricción] si está en su casa". Ver al final, Cap. 5, caso particular 2. página . . . , y sobre el imperfecto **uolebam**, v. mi artículo de "L'Antiquité Classique, t. I, 1932, p. 79: "Un caso de estilo".

Ps. 798: "Si me arbitrabare . . . cur conducebas?". Men. 195: "Si amabas, jam oportebat"; CIC. Flacc. 89: "Si . . . probabantur, cur . . . tenebas?". Verr. 3, 153: "Si . . . erant existimaturi . . . iudicabat"; cf. Tusc. 1, 38; Nat. 1, 21.

Poen. 525: "Si properabas . . . oportuit", "si tenías prisa, debías . . . [liter. en ese momento tu deber fué . . .]", cf. Stich. 130; Bac. 819.

Phorm. 296: "Si cognatast maxume, non fuit necesse habere", Cf. Haec. 559; CIC. Nat. 3, 78: "Si homines conuertunt, melius fuit".

Merc. 774: "Si quid euenit, non est mea culpa"; Am. 853: "Si deliqui, nulla causast"; Mil. 272: "Nisi ambulauit dormiens, certo scio"; Amp. 817: "Quid deliqui, si tecum fui?"; Cas. 997: "Si feci, feci nequiter"; Haut. 631: "Si peccavi, insciens feci"; CIC. Fam. 7, 13: "Quodsi . . . dedisti . . . habuisti".

CAT. Or. 1, 13: "Si quis strenue fecerat, donabam"; CIC., Clau. 52: "Si quaesiueram . . . fatebatur"; cf. Verr. 4, 47 CAES. G. 3, 12: "Si quando coeperant . . . deportabant"; C. 2, 6: "Si quando religauerant . . . succurrebant".

OBSERVACION I. - CIC. Dej. 13: "Vel officio, si quid debuerat, uel errori, si quid nescierat, satis factum esse dixit", "creyó haber hecho lo suficiente para . . ."; aquí, vacilación sobre el término a elegir; Cicerón propone **officio**, luego **errori**, y hace

seguir cada término por una condicional que comenta su empleo; esas condicionales son, pues, reflexiones de Cicerón y no tienen nada que ver con **dixit**.

OBSERVACION II. - En CIC. Mil. 43: "Milone interfecto Clodius haec adsequebatur", es inútil buscar un empleo especial del imperfecto **adsequebatur adsecuturus erat** (Riemann-Ernout, p. 252, § 144); tenemos la colocación en tiempo pasado de "si Milo interfectus est, Clodius adsequitur", "una vez planteada la hipótesis de la muerte de Milón", "una vez muerto Milón...", "se desprende que Clodio obtiene...", expresión de una relación puramente lógica, que, en el pasado, se transforma en: "una vez muerto Milón, como consecuencia Clodio obtenía...".

OBSERVACION III. - A veces la subordinada está ligada a una intermediaria: CIC. Off. 1, 74: "Vere si uolumus iudicare, multae res exstiterunt urbanae majores quam bellicae", "si queremos juzgar con verdad, debemos reconocer que...": Off. 2, 31: "Si est... dicendum"; Off. 3, 80: "Et ea res, si quaeris, ei magno honori fuit"; Off. 3, 86: "Si quaerimus...".

Capítulo 2.

CASO DEL FUTURO

A. - Gracias al futuro, el latín sitúa en lo venidero la subordinada condicional, en tanto que la principal queda en presente. Nuestra lengua no puede traducir directamente este empleo, pero tiene giros que permiten hacerlo sentir; los emplearé, a riesgo de cambiar algo la traducción literal.

Mil. 694: "Flagitiumst, si nihil mittetur..." "es una vergüenza para quien no enviare nada"; Capt. 625: "Hoc si secus reperies, nullam causam dico quin mihi et parentum et libertatis apud te deliquio siet", "a quien descubriere que no es como yo digo, declaro consentir en quedarme en su casa, privado de mis parientes y de mi libertad". Ad. 347: "Si infitias ibit, testis mecum est anulus", "para quien negare, tengo como testimonio el anillo"; Trin. 793: "Jam si opsignatas non feret, dici hoc po-

test. . .", cf. CAT. Agr. 3, 4; CAT. Agr. 43, 1: "Sulcos si locus aquosus erit, alueatos esse oportet", "para un lugar que fuere húmedo, se necesita. . ."; Agr. 157, 7: "Nul a res tam purgat quam brassica cruda, si edes. . ." "la mejor purga es. . . para quien la absorbiere"; Eun. 51: "Si incipies actumst", cf. 717; CIC. Inu. 1, 25: "Sin res dabit, non inutile est; aut, si rei dignitas adimet jocandi facultatem. . . non incommodum est inicere", "cuando el tema lo permitiere, no es inútil. . .". Att. 12, 28, 3: "Si. . . uolet. . . nihil est commodius"; Fat. 11: "Quae tolluntur, si uis firmabitur"; Fam. 1, 7, 6: "Quod si haec ratio periculosa tibi esse uidebitur, placebat, illud, ut. . ."; **placebat** es un imperfecto del estilo epistolar: "yo era de opinión" "yo soy de opinión".

OBSERVACION. - Con el futuro perfecto se agrega la noción del hecho consumado (v. "Rev. Filol.", abril de 1933); Bac. 364: "Si ero reprehensus, macto illum infortunio"; Ps. 100: "Nisi lacrimis fleueris argenteis, non refert"; Ps. 781: "Nisi misero, cras potandus est"; Men. 471: "Non is sum qui sum ni ultus fuero"; And. 565: "Qui scis, nisi periculum feceris?" Aul. 250: "Si non dedero. . . impero"; Merc. 311: "Si mouero me seu necari sensero, auctor sum ut me enices"; Haut. 447: "Pessume consulis, si ostenderis"; Phorm. 347: "Si sustinueris, ludas licet"; - Amp. 320: "Perii, si me aspexerit"; cf. Men. 415; Merc. 909; And. 213, etc.; Amp. 428: "Victus sum si dixeris"; And. 960: "Mi immortalitas partast, si nulla aegritudo huic gaudio intercesserit"; CIC. Verr. 3, 145: "Nisi res manifesta erit adlata. . . uicimus"; Fam. 16, 12, 4: "Sin. . . noluerit, bellum paratum est"; Fam. 12, 6, 2: "Cui si conseruatus erit, uicimus".

B. - Sólo la principal está en futuro.

Rud. 576: "Id si uis, dabo"; cf. 958; 1094; Amp. 54; Aul. 155, Ps. 640; CIC. Rep. 158: "Si uis, dabo"; Most. 1131: "Ibo pro te, si tibi non lubet"; Aul. 401: "Tu si sapis, reddes"; Cap. 269: "Si frugist, admutilabit"; 897: "Aeternum tibi dapinabo uictum, si uera autumas"; And. 740: "Si quid est, manebo"; Haut. 334: "An. . . dicetur, si dedecorist"; Ad. 492: "Sin aliter

est, defendam"; 602: "Si aliter putas... narrabo"; Haut. 668: "Nisi me animus fallit, haud multum aberit", cf. Ep. 545; Trin. 715. - Observemos las dos construcciones una junto a otra: Trin. 1064: "Si bonus est, obnoxius sum; si secus est, faciam ut jubes". - CIC. Tusc. 4, 8: "Si ista perturbare animum sapientis non potest, nulla poterit"; Phil. 7, 19: "Si bellum omittimus, pace numquam fruetur"; cf. Fam. 2, 1, 1; 5, 12, 10; Flac. 105, 106: "Sin hoc animo quam plurimos esse uultis, declarabitis hoc iudicio, quid sentiat... cui (puero) si patrem conseruatis, qualis ipse debeat esse ciuis, praescribetis; sin eripitis, ostendetis"; Att. 13, 1, 2: "... quod si efficis, a te hortos habebō"; cf. 10, 7, 1; Ac. 2, 93: "Erunt, nisi cauetis"; Leg. 1, 13: "nisi... mauult, suscipiam"; PL. Rud. 1103: "Si parum intellexti, dicam denuo"; CIC. Fat. 12: "Si Fabius... natus est... non morietur"; cf. Fam. 7, 14, 1; Inu. 1, 86; Har. 62; Phil. 3, 2; 8, 12: "Non, si tibi ante profuit, semper proderit", cf. de Or. 2, 170; Att. 14, 1, 1: "Si... non reperiēbat, quis nunc reperiet?".

OBSERVACION I. - Para el futuro perfecto en la principal, ver "Rev. Fil." (abril, 1933), p. 164 ss.

OBSERVACION II. - "Parum... nisi"; con el futuro simple o perfecto. CIC. Amer. 49: "Ut parum miseriae sit, quod aliis coluit non sibi, nisi etiam quod omnino coluit, crimini fuerit" (futuro perfecto); literalmente: "de suerte que su desgracia de haber cultivado [esas tierras] para otro, y no para él, es pequeña, si el simple hecho de haberlas cultivado no le es imputado además como una culpa" = "No es suficientemente desgraciado por haber... todavía tiene que..."; Verr. 5, 157: "Parumne multa mercatoribus sunt necessario pericula subeunda fortunae, nisi etiam hae formidines ab nostris magistratibus impendebunt?" "¿no hay acaso bastantes accidentes fortuitos que los comerciantes deben forzosamente afrontar, es necesario, además, que nuestros magistrados suspendan esos terrores sobre sus cabezas?" LIV. 6, 40, 18: "Parum es si... nisi traxeris?".

Observar Plin. Pan. 60, 1: "Parum est ut in curiam venias, nisi et conuocas".

C. - El futuro puede situar en lo venidero a la vez las dos proposiciones, subordinada y principal. Es el caso más común y no he de insistir: Bac. 101: "Non dabis, si sapiēs"; Cas. 123: "Nisi erunt... implebo"; Mil. 12-10: "Si non quibo, consciscam letum"; Rud. 735: "Ni habebis, tum ero".

El futuro perfecto puede introducir en la condicional la idea de hecho consumado, por consiguiente, de anterioridad con respecto a la principal; Trin. 465: "Ecce diem... si addideris"; Rud. 762: "Si attigeris... fiet"; CIC. Rep. 2, 3: "Facilius consequar, si... ostendero". En lo que se refiere al futuro perfecto empleado en las dos proposiciones, ver "Rev. Filol.", 59 (abril de 1933), p. 173 ss.

OBSERVACION I. - Señalemos los casos de estilo siguientes, en los que dos tiempos se hallan yuxtapuestos: Rud. 1139: "Quid si ista... hariolast atque... uera dicet", "¡eh! si es una adivina [actualidad] y que llegue a decir [futuro]..."; SAL. Cat. 58, 9: "Si uincimus, omnia nobis tuta erunt; si metu cesserimus, eadem illa aduersa fient"; si somos vencedores [actualidad]..., si llegamos a ceder, [futuro dado como problemático]; CIC. Q. Fr. 1, 1, 32: "Quibus si aduersamur... diiungemus; sin autem obsequemur... patiemur"; Verr. 4, 80: "Quis tuebitur... si relinques ac deseres nec solum... patieris, sed... defendis", texto de R. (que debe conservarse) donde se constata un hecho interesante de asimetría después de **si**: "quién protegerá los monumentos de P. Escipión, si tú llegas a abandonarlos [porvenir]..., si no sólo llegas a tolerar que los roben, sino además si [actualmente] tú defiendes" = "si persistes en defender", "al ladrón". Ps. 373: "Nisi mihi hodie attulerit miles quinque quas debet minas... si id non adfert, posse opinor facere me officium meum", "si el militar no me ha traído [futuro consumado] hoy las cinco minas que me debe... si no me trae la cosa [repetición de la condicional, pero con insistencia sobre la actualidad] creo poder cumplir mi función".

OBSERVACION II. - Ejemplo de dos condicionales que se rigen: Rud. 789: "Si te... offendero, nunquam hercle quisquam me lenonem dixerit, si te non ludos pessumos dimissero", "si al-

guna vez te encuentro . . . que pierda mi nombre si no te hago las peores pasadas"; Rud. 810: "Si hercle illic illas hodie digito tetigerit inuitas, nei istunc istis inuitassitis usque adeo, donec qua domum abeat nesciat, peristis ambo", "si él las toca hoy con el dedo contra la voluntad de ellas y si no le acariciáis con estos garrotes hasta que no sepa ya por dónde volver a su casa, ambos estáis perdidos"; cf. dos **ubi** Stich. 523. En PLAUT. Aul. 380: "Si quid prodegeris. . . nisi peperceris", estamos ante un pleonasma.

OBSERVACION III. - "Quid. . . si". En este giro, dada la elipse del verbo de la principal, hay incertidumbre respecto al tiempo de este verbo. He aquí algunos ejemplos con el futuro en la condicional:

Merc. 908: "Quid, si optabo?" "y ¿si formulo ese deseo?", cf. Amp. 392; Most. 582; Haut. 676; Phorm. 320; Hec. 442. - Comparar Eun. 230: "Mirum ni ego me turpiter hic dabo", "es de maravillarse si no me presento aquí haciendo una pobre figura" = "seguramente voy a presentarme. . ." - Ps. 514: "Quid, si abstulero?" cf. As. 105; Rud. 721. - He aquí algunos ejemplos con el presente y el perfecto en la condicional: Amp. 849: "Quid, si adduco tuom cognatum?" "y ¿si traigo. . .?"; cf. Bac. 1184; Cas. 269; Men. 844; Haut. 719; Phorm. 210; CIC. Q. Rosc. 8: "Quid, si amplius triennium est?" Am. 701: "Quid si e portu nauis huc nos dormientis detulit?" cf. Ps. 286, 539; Eun. 875; CIC. Q. 1, 2, 10: "Quid, si infitiatur? Quid, si omnino non debet?".

Capítulo 3

CASO DE "SI" CON VALOR RESTRICTIVO O CONCESIVO

Mil. 649: "O lepidum semine, si quas memorat uirtutes habet", "oh qué hombre amable si tiene todas las cualidades que dice tener"; Trin. 593: "Re gesta pessume gestam probe, si quidem ager nobis saluos est!" "en la peor situación ¡qué cosa feliz si nuestra tierra nos queda intacta!"; CIC. Rep. 3, 12: "Est

una, si modo est"; Att. 14, 12, 2: "Si quisquam est facilis, hic est". Ps. 725: "Amplexabere tu istic ipsus... si quidem hoc uiuet caput, si modo mihi hominem inuenietis", "abrazarás, — si, tú mismo, por lo menos si estoy en vida, si por lo menos me encontráis prontamente un hombre"; CIC Rep. 5, 5: "Nihil offendet, si modo opus exstabit".

Cap. 529: "Neque iam Salus seruare, si uolt, me potest", "y ahora el dios Salud, aunque lo quiera, no puede salvarme"; Cas. 795: "Qui amat, tamen hercle si esurit, nullum esurit", "un enamorado, aunque tenga hambre, no tiene nada de hambre"; Cist. 67: "Si quid est quod doleat dolet; si autem non est, tamen hoc hic dolet", "si hay algo que le pueda doler, le duele; pero aunque no haya nada, le duele lo mismo"; Mil. 631: "Si albicapillus hic uidetur, ne utiquam ab ingenio senex", "aun cuando se le ven cabellos blancos, por el carácter nada tiene de un anciano"; Mil. 747: "Si illis aegrest mihi id quod uolup est, meo remigio rem gerunt", "aun cuando lo que me gusta los contrarie, conducen el barco como a mí me place"; Rud. 1361: "Si quidem hercle Jouis fuit, meus est tamen", "aun cuando esta valija haya pertenecido a Júpiter, no por ello es menos mía"; Men. 1060: "Si uoltis per oculos iurare, nilo hercle ea causa magis facietis ut...", "aun cuando queráis jurar por vuestros ojos, no haréis por ello que..."; Poen. 51: "Sin odios, dicam tamen, si quidem licebit per illos quibus est in manu", "pero si ello os desagrada lo diré lo mismo, si por lo menos tengo (basta que tenga) la aprobación de los que deciden"; Poen. 373: "Si ante quid mentitust, nunciam dehinc erit uerax tibi", "si te engañó un poco antaño, de ahora en adelante será sincero"; Amp. 1051: "Neque me Juppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent, quin sic faciam uti constitui", "y ni Júpiter ni todos los dioses me impedirán, aun cuando lo quieran, hacer lo que he decidido"; Rud. 1353: "Si maxume mihi illum reddiderit uidulum, non ego illic hodie debeo triobolum", "por más que me devuelva la valija, no le debo hoy ni un trióbolo".

Amp. 977: "Audis... tametsi... non ades", cf. Mil. 744; Ps. 244; St. 41; 205; Poen. 342 y 1201.

Cap. 742: "Etsi peruiuo. . . est", cf. 842; Mil. 532; Curc. 504: "Tametsi nihil fecit, aiunt"; Mil. 406: "Non uidi, etsi uidi"; Cap. 543: "Sum. . . etsi fui".

Curc. 259: "Tametsi non noui, dabo"; cf. Aul. 768. Trin. 600: "Ibo. . . etsi odi hanc domum"; Men. 92: "Numquam effugiet, tametsi capital ferecit"; Rud. 1350: "Tamen fiet, etsi tu fidem seruaueris".

Ps. 471: "Loquere quiduis, tametsi tibi suscenseo"; Most. 855: "Age. . . etsi non metuendast".

Capítulo 4

Caso Particular 1.

CONDICIONALES COMPLETIVAS O EXPLICATIVAS

En las proposiciones condicionales completivas o explicativas, que en la mayoría de los casos acompañan a verbos de sentimiento que expresan la sorpresa, la alegría, etc., el indicativo, como de costumbre, expresa la relación pura y simple. Desde el punto de vista lógico, la condicional desempeña el mismo papel que una proposición infinitiva, que comportaría una idea de hipótesis.

Cas. 545: "Minime miror, si te fugitat"; cf. Ps. 442; Haut. 383, 525; Rud. 505: "Minime miror, nauis si fractast tibi. . ."; Mil. 1326: "Nil miror, si lubenter. . . hic eras"; Truc. 305: "Nil mirum, lateres si ueteres ruont"; Cas. 191: "Mira sunt, uera si praedicas"; And. 735: "Mirum uero, impudenter mulier si facit?" cf. Mil. 1041; Amp. 319: "Mirum ni cogitat"; cf. Cas. 554; And. 598; Haut 663; Eun. 344, 711, 1083; Ps. 1216: "Mira sunt, ni Pseudolust"; Cap. 824: "Mirumque adeost, ni hunc fecere"; Cap. 805 "Mira sunt, ni sumpsit"; cf. Bac. 450; Poen. 839: "Omnia. . . mira sunt, nisi erus hunc heredem facit"; Amp. 283: "Mira sunt nisi inuitaut", cf. 431.

CIC. Sul. 30: "Quid mirer, si quid. . . dicitur"; cf. Att. 8, 1, 3; Lae. 54: "Miror, si. . . potuit"; Diu. 2, 114: "Quid mirum,

si... discessit"; Nat. 1. 77: "Quid mirum, si... natura praescrispsit"; de Or. 2, 55: "Minime mirum si ista res... inlustrata non est".

Ps. 435: "Quid nouum, adulescens homo si amat"; Mil. 947: "Volup est, quod agas si id procedit lepide", cf. Poen. 1326; Trin. 53: "Credo... te gaudere, si quid mihi malist"; Trin. 310: "Si animum uicisti... est quod gaudeas"; And. 40: "Gaudeo si tibi quid feci aut facio quod placeat"; Phorm. 1040: "Adeone indignum tibi uidetur... si habet unam amicam"; As. 830: "Numquidnam tibi molestumst... si haec... accubat"; Mil. 694: "Flagitiumst si nihil mittetur" (ver el empleo del futuro, cap. 2, pág. ???).

CIC. Verr. 4, 37: "Gaudeo si quid ab eo abstulisti"; Att. 4, 14, 1: "Si melius uales, uehementer gaudeo", cf. Fam. 7, 1, 6; Planc. 62: "Ferre moleste solemus, si... nesciunt...".

Most. 654: "Sat habeo, si cras fero", "ello me basta, si me pagan mañana"; Amp. 509: "Satin'habes, si feminarum nullast quam...?" Bac. 911: "Satin est si... audiet?" Most. 927: "Sat sapio, si aps te modo uno caueo", "soy suficientemente prudente, si por lo menos me guardo de tí sólo". En Most. 389: "Satin habes si... faciam?" (cf. Mil. 1173) no sabemos si el verbo de **si** está en futuro o en subjuntivo. Ps. 1238: "Si cecidero, uestrum erit flagitium"; CIC. Att. 13, 29, 1 (2): "Reliquum est, si Faberius... explicat"; con **ignosco**, CIC. Fam. 13, 1, 4.

A menudo la condicional completiva o explicativa se introduce por medio de un demostrativo o de un pronominal en la principal:

Amp. 591: "Miserruma istaec miserast... si id ui uerum uincitur"; Ph. 1040: "Adeon indignum hoc tibi uidetur, filius homo adulescens si habet unam amicam"; Ad. 255: "Id demum iuuat, si... bene facit"; Eun. 382: "An id flagitiumst, si... deducar" [¿futuro o subjuntivo?]; Poen. 1194: "An tu eo pulcra uidere, obsecro, si tibi illi non os oblitumst fuligine?"; Trin. 371: "An eo egestatem ei tolerabis, si quid ab illo acceperis?" Aut. 1054: "Ea lege hoc adeo faciam, si facit...", "a condición de que..."; CIC. Par. 20: "In eo est peccatum, si non licuit"; Inv.

2, 24; "Caput illud erit accusatori, si demonstrare poterit..."; Top. 84: "De expetendo et fugiendo hujusmodi (sunt genera), si expetendae diuitiae, si fugienda paupertas", "sobre la cuestión de busca y huída, hay casos como, por ejemplo, si (cuando) la obligación se presenta de buscar la riqueza, de evitar la pobreza".

LIV. 34, 3, 5: "Nulla lex satis commoda omnibus est; id modo quaeritur, si majori parti et in summam prodest"; a consecuencia de un equivoco que depende a la vez de la naturaleza del verbo (**quaerere**) y de su posición inicial, algunos han creído que en este pasaje **si** es interrogativo; pero el sentido es el mismo que si **quaeritur** estuviera al final de la frase: "si (cuando) una ley es útil a la mayoría..., es todo lo que se pide"; **id** está desarrollado por **si prodest** como lo estaría por una proposición infinitiva; "la única cosa que se busca", es decir, "lo esencial", "es que la ley sea útil a la mayoría, si es posible".

Capítulo 5

Caso Particular 2

"SI" CON EL SENTIDO DE "EN EL CASO DE QUE"

Es importante señalar aparte una categoría de condicionales que se ha prestado un poco a confusión, pues muchos han creído encontrar allí un empleo de **si** interrogativo - indirecto; v. "Rev. Fil.", t. 32, p. 53 ss.

La hipótesis que introduce la subordinada expresa, no la condición, sino la razón de ser de la principal: "vengo a verlo por si está enfermo"; la hipótesis de la enfermedad motiva la visita. El verbo de la principal es generalmente "ver", "saber", "hacer saber", "tratar de saber", o un verbo de sentido análogo, y comporta una idea de "busca", de "espera", de "tentativa".

En esta subordinada, el modo indicativo, como de costumbre, expresa la relación pura y simple; **si** se traducirá por "en el caso de que", "en la hipótesis de que" "por si".

TER. Pr. 555: "Vide, si quis opis potes adferre huic", "ve (examina, reflexiona), por si puedes prestarle alguna asistencia", "pues podría ser que estuvieras en estado de...".

PL. Men. 1049: "Nunc ibo intro ad meretricem, quamquam suscenset mihi, sei possum exorare ut pallam reddat...", "ahora voy a entrar en casa de la cortesana, aunque esté enojada conmigo, por si puedo obtener de ella que me devuelva...", "pues podría ser que obtuviera de ella", "con la esperanza de obtener..."; Cist. 652: "Ibo, persequar jam illum intro, ut haec ex me sciat eadem, si possum tranquillum facere ex irato mihi", "iré, lo perseguiré..., para proporcionarle esos mismos datos, por si puedo hacerlo volver", "con la esperanza de hacerlo volver a la calma"; Poen. 1064: "Ecquid meministi tuorum parentum nomina? - Patris atque matris memini. - Memoradum mihi, si noui forte aut si sunt cognati mihi", "... "dímelos pues, por si acaso yo los conociera o fueran de mi familia", "pues podría ser que yo los conociera...".

Trin. 959: "Enimuero ego nunc sycophantae huic sycophantari uolo, si hunc possum illo mille Philippum circumducere...", "¡de veras! quiero hacer en el acto a este sicofante una pasada de sicofante, en el caso de que pudiera estafarlo en ese millar de Filipas...", "con la esperanza de poder..."; Trin. 921: "...Nisi nomen patris dices, non monstrare passum istos homines quos tu quaeritas. Quod ad exemplumst? conjectura si reperire possumus", "¿a qué se parece ese nombre? Te pregunto algo aproximado por si pudiéramos encontrarlo por medio de una conjetura", "pues podría ser que lo encontráramos..."; ENN. d. CIC. Tusc. 2, 38: "O Patricoles, ad uos adueniens auxilium... - Peto, priusquam oppeto malam pestem mandatam hostili manu, - Neque sanguis ullo potis est pacto profluens consistere, - Si qui sapientia magis uestra mors deuitari potest", "oh Patroclo, vengo a vos a pedir os vuestra asistencia..., antes que sucumba al pernicioso mal que me llega de una mano enemiga, y mi sangre que fluye, nada puede detenerla; quizá gracias a alguna intervención de vuestra sabiduría, tenga más probabilidades de evitar la muerte".

CIC. Tusc. 5, 84: "Sed quaeramus unamquamque reliquorum sententiam, si fieri potest ut... ", "pero busquemos cada una de las opiniones de otros filósofos, en el caso de que pueda suceder que... ", "pues puede suceder que... "; de Or. 2, 283: "Vide, Scaure, mortuus rapitur, si potes esse possessor", "Ve, Escauro, se llevan a un muerto; quizá hay para tí una ocasión de ser propietario"; César en CIC. Att. 9, 7 c, 1: "Temptemus, hoc modo si possumus omnium uoluntates recuperare" [lección de los manuscritos], "hagamos una tentativa, puede ser que así"; HOR. Ep. 1, 7, 38: "Saepe uerecundum laudasti, texque paterque audisti coram nec uerbo parcius absens; - inspice, si possum donata reponere laetus", "ten cuidado con todo eso, en el caso de que yo sae capaz de devolver con buen ánimo los presentes recibidos", "ten cuidado, quizá yo sea capaz de devolver... ", discreta advertencia; v. "Ecqui fuerit si particulas in interrogando latine usus", p. 27; S. Rosc. 97: "Non quaero quis percusserit; nihil est... quod metuas; non excutio te, si quid forte ferri habuisti; non scrutor; nihil ad me arbitror pertinere", "...no te registro en el caso de que por casualidad hayas traído algún puñal... "; el **si quid... habuisti** da la razón de **excutio** y no de **non excutio**.

He aquí algunos textos en los que conviene detenerse:

Cas. 591: "Viso huc, amator si a foro rediit domum, - qui me atque uxorem ludificatust". Este pasaje lo presenta M. Ernout en su "Diccionario etimológico de la lengua latina" como un ejemplo de **si** interrogativo-indirecto de los Cómicos. Ahora bien, tal ejemplo promueve una importante cuestión de método.

En efecto, hay ante todo dos grandes razones de latinidad que se oponen a la hipótesis de **si** interrogativo. La lengua latina tiene tres partículas: **num**, **ne**, **an** (esta última con ciertas reservas), para la interrogación directa; es, pues, rica y no tiene ninguna necesidad de utilizar **si**, mientras que el griego tiene apenas **εἰ** para este uso, puesto que **ἄρα** casi no cuenta. En lo que se refiere a los helenismos, es decir a las imitaciones del griego, ya he dicho y repetido lo que había que pensar de esos pretendidos prés-

tamos sintácticos (ver por ejemplo la "Rev. Filol." 32, p. 48), que, si realmente existieran, permitirían suponer que el latín admitía construcciones que le eran extrañas. Por esta doble razón a priori, debemos presumir que el empleo de *si* como interrogativo-indirecto es contrario al genio latino.

Por otra parte, y por si esto fuera poco, hay un principio fundamental de la sintaxis latina que se verifica en el transcurso de toda la latinidad: que la interrogación indirecta se indica por el modo subjuntivo. Siempre que se ha creído estar en presencia del indicativo, las apariencias han engañado: o bien se trata de pasajes en los que la subordinada es una relativa (v. "Por el verdadero latín", p. 13 y ss.), o bien el presunto subordinante es un interrogativo-exclamativo directo, y, especialmente si las partículas propiamente interrogativas **ne**, **num**, **an** están seguidas por el indicativo, se puede estar seguro que se trata de interrogaciones indirectas. Y esto no debe sorprendernos, si pensamos en los hábitos del habla familiar - no digo del habla popular. ¿Quién no ha oído, en la vida corriente, relatos de hechos de la vida diaria en los que los narradores referían en estilo directo las palabras de cada una de las personas que intervenían en los acontecimientos? Así, en el pasaje de Plauto, Bac. 901: "Nunc (aedes) apertast; i, uise, estne ibi?" consideramos **estne ibi** como una interrogación directa; "ve...; inspecciona; ¿está ella allí?". Sin duda ese "¿está ella allí?" parece absurdo, puesto que el interlocutor no se ha movido de su lugar y no ha podido ir al templo; pero cuanto mayor es la grosera inverosimilitud de la pregunta, más tópica es, pues el personaje al que se dirige Crisalio es un soldado de quien Plauto hace, como de costumbre, un palurdo sin inteligencia, incapaz de ver que alguien se burla de él abiertamente. - Conservaremos el texto de los manuscritos en Plauto (Aul. 65): "Nunc ibo ut uisam; estne ita aurum ut condidi - quod me sollicitat...?" poniendo una puntuación fuerte después de **uisam** y considerando a **estne** como una interrogación directa. Euclion acaba de alejar a Staphyla; dice para sí: "Iré a hacer una inspección"; y, en el momento de partir, debido a la preocupación que le obsede, se

pregunta: "¿está bien así como lo escondí, ese oro que...?", es decir: "por lo menos ¿está en su lugar?", "¡basta que esté en su lugar!". Con este texto, hay un hiato; pero se encuentra en la cesura y después de una puntuación fuerte; en todo caso, no hay razón para que una corrección, si la hay, recaiga sobre **estne**, y sorprende que la mayoría de los editores adopte **sitne** de Pílates.

Esto bien sentado, ¿qué decir de un presunto **si** interrogativo-indirecto seguido del indicativo? ¿No debemos acaso considerarlo contrario al genio latino?

Por tanto, según la lógica, deberían de ser los sostenedores de **si** interrogativo los que demostraran que en tales o tales pasajes, puesto que **si** no puede explicarse con su acepción normal que es la acepción condicional, hay que recurrir por fuerza a la acepción interrogativa. Por el contrario, ellos nos piden a nosotros la demostración que **si** no es interrogativo. Pero admitamos la inversión de los papeles. Lo único que importa es que, por lo menos, se convenga en que sólo debemos aceptar **si** interrogativo allí donde **si** condicional es imposible.

Volvamos a nuestro pasaje. Sin duda el sentido no se opone a que se traduzca: "vengo a ver aquí si nuestro libertino ha vuelto", pero como la acepción condicional es muy satisfactoria, tenemos derecho a preferirla: "vengo aquí a ver, en caso que haya vuelto a su casa del Foro, a ese libertino que..."; "vengo a ver aquí", interpretemos: "para decirlo lo que se merece". O también, sin tomar **uiso** en el sentido absoluto, sino dándole como complemento el nombre de la persona que es sujeto de la subordinada: "vengo a verlo aquí, si ha vuelto a su casa, a ese libertino que...". Se puede apoyar esta última interpretación en una cantidad de pasajes similares: E. Bac. 529: "Ibo ut uisam huc ad eum, si forte est domi"; Aul. 174: "Ego conueniam Euclionem, si domist"; Cas. 440: "Volui Chalinum, si domi esset, uisere" (estilo indirecto); Ad. 154: "Volo scire atque hominem conuenire, si apud forumst"; As. 452: "Sed, si domist, Demaenetum uolebam" (referente a este imperfecto, ver "L'Antiquité Classique", t. I, p. 79).

Igualmente en As. 399: "Jam hic credo eum adfuturum. - Qua facie uoster Saureast? si is est, jam scire potero"; interpre-

taremos: "¿qué cara tiene vuestro Saurea? si realmente es él [que llega como tú lo anuncias, 'jam hic credo eum adfuturum'], podré saberlo enseguida, podré darme cuenta al momento gracias a las señas que te pido".

Hofmann, p. 697, presenta, como otro tipo de **si** interrogativo-indirecto, este texto de Terencio, Eun. 538: "Vide, amabo, si non, quom aspicias, os impudens uidetur". Restablezcamos el texto en su integridad, según los manuscritos: "Vide, amabo, si non, quom aspicias, os impudens uidetur, non est? tum quae ejus confidentiast?". ¿La acepción de **si** condicional es acaso inadmisibles? Puntuemos fuertemente después de **amabo**, de manera que **uide, amabo** se convierta en un simple gesto que llama la atención; luego consideremos que **non est?** suspende un instante la frase que termina con **tum quae ejus confidentiast?** Tendremos el sentido que sigue: "mira, hazme el favor [... ¿y? ... ¿qué me dices?] si a quien lo mira su aspecto no parece impudente... ¿No lo es? entonces ¡qué seguridad tiene!". Pitias, a un gesto de protesta de Tais, se interrumpe y exclama: "¿No lo es?" El sentido sería igualmente satisfactorio si pusiéramos con Donat **non est** en boca de Tais que corta la palabra a Pitias: "si a quien lo mira su aspecto no parece impudente... " - "No lo es" - "Entonces ¡qué seguridad tiene!". Agreguemos que la interpretación de **si** como interrogativo "mira si"... no concuerda con **quom aspicias**, pues se esperarían simplemente palabras como éstas: "mira si no le encuentras un aire impudente", sin ningún agregado.

OBSERVACION I. - En virtud de los mismos principios, nos guardaremos de interpretar como interrogativas las siguientes subordinadas:

CIC. Diu. 2, 72: "Dicito, si silentium esse uidebitur, ... dicito, si pascentur (pulli)". Lo que se presta a equívoco es la posición inicial de **dicito**; pero el sentido es el mismo que si estuviera al final de la frase: "si constatas que reina el silencio, dilo; si los pollos comen, dilo". Este equívoco se ha podido notar precedentemente en los giros **uide si, uiso si**, etc., y en el Capítulo 5 (Caso particular 2, pág. 247), en **id quaeritur si** de LIV. 34, 3, 5. - Para el oído latino no existía. Pero podemos creer que, en la

época de la decadencia, en un tiempo en que el sentido de la latinidad pura se había obscurecido, debió contribuir al desarrollo de lo que tenemos derecho a llamar el "solecismo de *si* interrogativo" que se introducía entonces en la lengua a favor de las traducciones de la "Vulgata", v. "Rev. Fil.", 32, págs. 48 ss.

Por otra parte es sorprendente que Kühner - Stegmann interpreten como una interrogación Rud. 323: "Si udidistis, dicite", "si lo visteis (al hombre en cuestión), decidlo".

OBSERVACION II. - Hay que señalar por fin los errores que provienen de las citas truncadas. Merguet, en su "Handlexicon", da como ejemplo de *si* interrogativo: CIC. Att. 16, 14, 2: "Vide, si forte in Tusculano recte esse possum"; pero el texto completo es: "uide, si forte . . . possum, ne id melius sit". Es evidente que **uide** se une a **ne . . . sit**. Por su parte, M. Ernout, en su "Diccionario etimológico", apoya ese empleo que califica de frecuente entre los Cómicos después de **uiso**, **scio**, **uide**, citando a TER. Ad. 154: "Volo scire, si apud forum est"; pero el texto exacto es: "uolo scire atque hominem conuenire, si apud forum est"; es un bello ejemplo del *si* condicional, restrictivo o limitativo del que hablo más arriba, cap. 5, pág. 247.

Hofmann, página 777, compara con **in eo est ut** el pasaje siguiente: CIC. Att. 2, 22, 5: "Totum est in eo si . . . ineat magistratum"; pero si restituimos el pasaje en su totalidad, el error es manifiesto: "Unum illud tibi persuadeas uelim, omnia mihi fore explicata, si te uidero; sed totum est in eo, si ante, quam ille ineat magistratum"; se ve sin ninguna dificultad que el verbo de **si ante** es **uidero**; y el caso entra en el de *si* completivo seguido de indicativo, (ver p. 247, cap. 4, fin).

Capítulo 6

INDICATIVO EN LA CONDICIONAL, IMPERATIVO EN LA PRINCIPAL

A. - Presente en la Condicional.

XII Tab. 1, 1: "Si in ius uocat, ito"; 5, 2: "Si intestato mo-

ritur... habeto"; 8: "Si adorat furto... decidito"; Rud. 1177: "Hunc, si potes, fer intro"; Bac. 998: "Da, si esse saluom uis me"; Cap. 894: "Si parua iuri iurandost fides, uise ad portum"; Most. 637: "Soluite... si saluom est"; Bac. 1118: "Iube aperiri fores, nisi mauoltis comminui", cf. Curc. 535; Phorm. 988; Men. 534: "Redde si non meministi"; cf. 199; Mil. 1394; CIC. Q. Rosc. 48: "Dic nunc, si causa patitur"; SAL. C. 52, 5: "Si ista, quae amplexamini, retinere uoltis, expergiscimini aliquando et capessite rem publicam".

B. - Perfecto en la Condicional.

XII Tab.: "Si plus minusve secuerunt, se fraude esto"; PL. Cas. 3: "Si uerum dixi, signum date", cf. Poen. 1320; Ad. 184, etc.; Ad. 483: "Extorque, nisi ita factumst"; Hec. 263: "Si quid est peccatum, profer"; CIC. Balb. 64: "Quod ius si Cn. Pompeius ignorauit... uidete ne..."; Cael. Fam. 8, 1, 3: "Si offendisti... fac mihi perscribas"; SAL. C. 52, 32: "Parcite... si pepercit; ignoscite... nisi... fecit".

C. - Futuro en la condicional.

XII Tab. 3: "Si uolet, suo uiuito... si uolet, plus dato"; Ep. 264: "Si placebit, utitor"; Stich. 148: "Si ueniet nuntius, facito ut sciam"; And. 863: "si inuenies, occidito"; Eun. 503: "Si id non poterit, ad me adducito"; Rud. 815: "Sin uolet, amplexitote"; CIC. Lae. 24: "Si qua praeterea sunt, ab iis, si uidebitur, qui ista disputant, quaeritote"; Sest. 31: "Si in exponendis uulneribus illis de me ipso plura dicere uidebor, ignoscitote"; Rep. 1, 32: "Si me audietis, solem alterum ne metueritis" = [un imperativo].

XII Tab. 8: "Si fraudem fecerit, sacer esto"; Men. 156: "Oculum ecfodito mihi, si uerbum ullum faxo"; Eun. 853: "Si aliam admisero, occidito"; Ps. 520: "Seruitum me abducito, ni fecero"; Bac. 555: "Si non fecero, dicito"; Cap. 896: "Nisi mantiscinatus probe ero... pectito".

Señalemos aparte los giros siguientes:

Pers. 186: "Da hercle pignus, ni omnia memini et scio, et

quidem si scis tute", "apuesta si no me acuerdo de todo... y tú, si sabes" - "apostemos que me acuerdo de todo... y que tú no sabes".

Ep. 700: "Ni ergo matris filiast, - in meum nummum, in tuom talentum pignus da", "si ella no es la hija de su madre, pon en juego un talento contra un escudo mío" - "apostemos, tú un talento, yo un escudo, que es la hija de su madre".

Cas. 75: "Id ni fit, mecum pignus, si quis uolt, dato in urnam mulsi", "apuesto que es cierto, a quien quiera, un ánfora de vino dulce", cf. Truc. 275, texto retocado.

Capítulo VII

SUBJUNTIVO EN LA PRINCIPAL

A. - Subjuntivo potencial.

Bac. 914, 915: "Lippi illic oculi seruos est simillimus; - si non est, nolis esse neque desideres; - si est, abstinere quin attingas, non queas", "ese esclavo es absolutamente semejante a un ojo legañoso; si no es legañoso, no querrías que lo fuera...; si lo es, no podrías evitar llevar la mano a él". Cist. 684: "Si nemo hac praeteriit, postquam intro abii, - cistellaria hic jaceret"; la sirvienta Halisca vuelve al lugar donde cree haber perdido el cofrecillo; en el camino se dice: "Si nadie ha pasado por aquí (y lo ha recogido) desde que volví a casa, el cofrecillo estará aquí (lo encontraré aquí)"; pero en vez de ese futuro que es lo que esperaríamos, está el imperfecto del subjuntivo, porque asistimos a un juego escénico; la sirvienta, a un tiempo que habla, pasea sus miradas por el suelo y efectúa algunos movimientos de búsqueda, y como no la llevan a nada, emplea aquí el potencial del pasado; "hubiera estado aquí", "la hubiera encontrado aquí", "debería haber estado aquí".

Rud. 744: "Trima, quae periit mihi, jam tanta esset, si uiuit, scio", "mi hija, desaparecida a la edad de tres años, ya hubiera tenido esa estatura"; aquí un momento de reflexión, y agrega para sí: "si, si vive, estoy seguro [tiene esa estatura]".

CIC. Att. 8, 1, 4: "Tu, si tibi eadem causa est, me remune-

rere sane uelim", "tú, si tienes la misma razón, desearía que me retribuyeras del mismo modo"; Planc. 6: "Sed ego, Laterensis, caecum me et praecipitem ferri confitear in causa, si te aut a Plancio aut ab ullo dignitate potuisse superari dixerit. Itaque discedam ab ea contentione, ad quam..." "pero para mí, Laterensis, sería confesar que defendiendo esta causa a ciegas y desconsideradamente, decir que Plancio o cualquier otro ha podido superarte en prestigio. Por lo tanto no abordaré el paralelo a que me convidas". Toda la frase apunta al porvenir, pero, en lugar del futuro en la principal, Cicerón emplea el potencial que atenúa la afirmación: "Si digo..., puede ser que yo confiese... corro el riesgo de confesar".

Tusc. 1, 109: "Quare si ipsa ratio minus perficiet ut mortem neglegere possimus, at vita acta perficiat ut satis superque uixisse uideamur". Cicerón habla de sí mismo: "si por lo tanto la razón apenas consigue por ella misma ponernos en estado de despreciar la muerte, por lo menos puede ser que una vida bien cumplida consiga persuadirnos de que hemos vivido suficientemente, y más aún"; frente a la hipótesis de que la razón no tendrá mayor éxito, está la eventualidad: "la vida bien cumplida puede conseguir"; **perficiat**, no es un optativo; un deseo no cuadra en este pasaje; pero se puede ver en él un exhortativo "que por lo menos...".

Rep. 1, 62, "Adducor, inquit, ut propemodum adsentiar. - Et Scipio: tum magis adsentire, Laeli, si... ad maiora perueniero", "puede ser que apruebes más aún si llego..." (cuando haya llegado...) - C. M. 67: "Quid igitur timeam, si aut non miser post mortem aut beatus etiam futurus sum?" "qué podría temer yo, pues, si estoy destinado a ser?"; observar que **futurus sum** equivale para el sentido a un potencial. Div. 2, 20: "At id neque, si fatum fuerat effugisset nec, si non fuerat, in eum casum incidisset"; Verr. 3, 88: "Si erat... mandatum emeret, emisset". Liv. 35, 16, 6: "Itaque ad haec ei responderi uelim, si ex aequo disceptatur et non belli causa quaeritur", "quisiera pues que se le contestaran esos argumentos, si la discusión se funda en la equidad y si no se busca un pretexto de guerra".

B. - Yutivo (de obligación) en la principal.

Bac. 1002: "...uerum si das maxime - ne ille alium gerulum quaerat, si sapiet sibi", "pero si das..., que él con seguridad busque otro portador, si es prudente".

CIC. de Orat. 2, 171: "Si utimur... seruiamus", "si (desde el momento que) estabas enamorado, hubieras debido pedir precedente: "Auaritiam si tollere uultis, mater ejus est tollenda luxuries". - Rep. 1, 12: "Si qui sunt qui... dent operam... atque audiant", "si hay para..., que escuchen...". SAL. J. 85, 17: "Quod si jure me despiciunt faciant idem majoribus suis", "si ellos tienen razón en despreciarme, que hagan lo mismo para (con respecto a) sus antepasados".

Ps. 286: "...Si amabas, inuenires mutuom; ad danistam deuenires, adderes faenusculum; - surruperes patri", "si (desde el momento que) estabas enamorado, hubieras debido pedir prestado; ir a casa del usurero; dar un pequeño exceso de interés, robar a tu padre"; Cf. Men. 195: "Si amabas, jam oportebat nasum abreptum mordicus", "si (desde el momento que) lo amabas, hace tiempo que debía haberle sido arrancada la nariz".

Mil. 731, 732: "Darent... adimerent", "ellos deberían haber dado... deberían haber sacado". - Merc. 636: "Inuenires saltem...", "por lo menos deberías haber encontrado". - Truc. 748: "Si uolebas participari, auferres dimidium domum", "si querías tener tu parte, deberías haber llevado la mitad a tu casa".

CIC. Sest. 54: "Si laetabantur... commoverentur"; Lig. 25: "Si ueniebatis... uenissetis", cf. Sest. 45; Sul. 25: "...sileretur"; Amer. 72: "uenisses".

C. - Subjuntivo de deseo en la principal.

Trin. 715: "Sin aliter animatus es, bene quod agas eueniat tibi, - Ego amicus nunquam tibi ero alio pacto", "pero si tienes otros sentimientos, te deseo buen éxito; en cuanto a mí, no seré nunca tu amigo en otras condiciones".

Bac. 848: "Nam neque Bellona mi umquam neque Mars

creduat, - Ni illum exanimalem faxo, si conuenero, - Niue exheredem fecero uitae suae", "de hecho, que ni Belona ni Marte me crean jamás [crean en mis juramentos], si no lo extermino, si lo encuentro, y si no lo desheredo de la vida", cf. Amp. 671.

D. - Subjuntivo de protestación.

Liv. 3, 21, 4: "Mirer, si uana uestra auctoritas ad plebem est?" "me extrañaría (que me extrañe...) si vuestra autoridad es nula (que vuestra autoridad sea nula) sobre la plebe!".

Félix Gaffiot

REPETICIONES HOMERICAS (*)

Durante más de dos mil años los críticos homéricos han estudiado, analizado, valorizado, por un proceso puramente visual y en manuscritos o libros impresos, poemas compuestos para la recitación oral. Yo me propongo examinar, como una prueba de esta forma de crítica, la manera en que los especialistas desde los Alejandrinos en adelante, se han ocupado de las repeticiones.

Cuando se consideran las estadísticas de repetición, la *Iliada* y la *Odisea* parecen un amasijo de versos trillados y de vulgaridades poéticas. Versos que bien podemos calificar de repeticiones constituyen aproximadamente un tercio de nuestro texto, y el resto contiene innumerables grupos de palabras que el poeta emplea una y otra vez a su antojo (1). En las veinticinco primeras líneas de la *Iliada*, Parry encontró veintinueve expresiones que se repiten en otras partes, por lo general un buen número de veces; en las líneas correspondientes de la *Odisea* halló treinta y cuatro (2). Si se tacharan estas expresiones no quedaría, literalmente, casi nada. Al analizar aquellos pasajes que aun los más eminentes críticos admiran, se advierte que están constituídos, en una amplia proporción, por repeticiones. ¿Qué decir de un arte como éste?

(*) Versión castellana de "Homeric Repetitions", University of California Publications in Classical Philology, Volume 12, Nº 1, pp. 1 - 26, realizada por la Profesora señorita Marta S. Solari.

(1) Las cifras que generalmente se aceptan son las de C. E. Schmidt, *Parallel-Homer* (Göttingen, 1885), p. VIII.

(2) MILMAN PARRY, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making. I. Homer and Homeric Style". *Harv. Stud. Cl. Ph.*, XLI (1930), 117 ss. SCHMIDT, *loc. cit.*, estima que las repeticiones de no menos de seis *morae* sumarán en total alrededor de 16.000 versos.

Empezaremos por señalar que fué aceptado sin recelos, y que no fué sometido a análisis destructivo alguno, que se sepa, hasta después de finalizado el período clásico. Las ediciones mayores, que contenían un número mucho mayor de versos repetidos que nuestra vulgata, parecen haber sido abundantes y tan estimadas como los textos menores (3). Sin embargo, los eruditos alejandrinos de los siglos III y II a. de J. C. cuestionaron la autenticidad de muchos versos y pasajes repetidos. La mayoría de los criterios empleados eran subjetivos; en general, los críticos eran contrarios a la repetición, y una parte considerable de su trabajo consistía en calificar de espurios los versos repetidos, excepto allí donde se suponía que habían sido usados por primera vez (4). Es significativo, a mi entender, que esta tendencia aparezca en una época en que la costumbre de recitar a Homero en público se pierde, y en que los manuscritos comienzan a abundar (5). Pues es evidente que la labor de los Alejandrinos se hacía frente

(3) Las citas que se refieren a los textos mayores o menores que la Vulgata han sido reunidas por T. W. ALLEN, *Homer, The Origins and the Transmission* (Oxford, 1924), pp. 249 ss. La evidencia no es suficiente para establecer la relación de los textos largos a los medianos o breves, pero demuestra que aparentemente los textos largos eran considerados sin recelo ni desfavorablemente. Ver también P. CAUER, *Grundfragen der Homerkritik* (ed. 3; Leipzig, 1923) pp. 42 s.; GILBERT MURRAY, *The Rise of the Greek Epic* (ed. 3; Oxford, 1924), pp. 289 ss. Sobre los primeros papiros mayores, T. W. ALLEN, *Homeri Ilias* (Oxford, 1931), I, pp. 89 ss.; PAUL COLLART, *Les Papyrus de l'Iliade*, parte I, *Rev. de Phil.* ser. 3e., VI (1932) pp. 315 ss., especialmente pp. 338 ss.; Parte II, *ibid.* VII (1933), pp. 33-61; cf. *infra*, pp. 289 s.

(4) La crítica incisiva de Zenodoto y Aristarco es apreciada en su justo valor por Murray, pág. 283 ss. Ver también ALLEN, *Origins*, pp. 304 ss., *Ilias*, I, pp. 196 ss.; E. DRERUP, *Homerische Poetik* (Wurzburg, 1921), I, pp. 82 ss.; CAUER, pp. 51 ss. (donde el lector encontrará referencias a estudios más detallados). Los alejandrinos basaban aparentemente sus estudios sobre los textos medianos que se asemejaban mucho a nuestra Vulgata. (ALLEN, *Origins*, p. 310): cf. G. M. BOLLING, *The external evidence for interpolation in Homer* (Oxford, 1925), Parte I.

5. - Cf. ALLEN, *Origins*, pp. 325 s. Sin aceptar la opinión de Allen de que los versos de más son agregados de los rapsodas, podemos observar

a los textos escritos —método de estudio homérico que ha predominado desde entonces.

La crítica moderna, en su actitud con respecto a las repeticiones, tiene mucho en común con la de los Alejandrinos: descansa casi enteramente en criterios subjetivos, es llevada a cabo por un proceso visual, —con textos impresos en vez de manuscritos—, su tendencia es claramente adversa a la repetición. En los dos últimos puntos los modernos van más lejos que los Alejandrinos. El estudio visual del texto se complementa con el empleo de índices de palabras, concordancias y tablas de pasajes paralelos, con el resultado de que buena parte de los trabajos modernos sobre Homero están a una distancia de segundo grado con respecto a las condiciones en que los poemas eran apprehendidos antes de la época alejandrina. Por último, la antipatía por la repetición se ha intensificado debido a la tentativa de analizar y disecar los poemas con vistas a probar tal o cual teoría respecto de su origen, desde que los analistas dieron por sentado que la repetición es un criterio por el cual se puede distinguir lo espurio de lo auténtico. Esta suposición dominó por completo la crítica homérica hacia fines del siglo pasado, y aún tiene sus adictos a pesar del evidente absurdo de los resultados concretos obtenidos.

Rothe encontró la solución correcta cuando caracterizó la repetición como "gemeinsames Versgut" (6). Lang sostiene la

un hecho significativo, las versiones más largas existían durante el período de recitación pero desaparecieron a medida que aumentaba la circulación de los manuscritos. Esto coincide con mi sugerencia de que el desagrado por la repetición es una consecuencia del estudio visual de los poemas.

(6) C. ROTHE, *Die Bedeutung der Wiederholungen für die homerische Frage* (Berlín, 1890), p. 154. "Wir müssen also annehmen, dass sich der Sänger wie das Sprachgut, so auch das Versgut angeeignet hat. . . so müssen wir uns jeden Sänger in Besitz eines reichen Schatzes von Versen denken" (p. 158). "Unter keinen Umständen aber lässt sich bei Wiederholungen aus der grösseren oder geringeren Geschichlichkeit oder Angemessenheit, mit der dieser oder jene Zug eingeführt oder degridet ist, ohne Weiteres auf 'Echtheit' oder 'Unechtheit', auf Ursprünglichkeit oder Nachahmung schliessen" (p. 166).

misma opinión con distintos fundamentos (7), y los estudios especiales de Scott y Shewan revelan la futilidad de la tentativa de disecar los poemas por medio de la comparación de repeticiones (8). Aunque esos críticos eminentes que se juzgan capaces de identificar varias capas sucesivas sobre un poema "original" se escandalizan ante lo que consideran nihilismo puro (9), hasta ahora no he conseguido descubrir en sus obras ningún argumento capaz de invalidar la teoría fundamental de Rothe. Admiten el principio general por él establecido, reconocen la necesidad de ser circunspectos en la cuestión de las repeticiones, y luego prosiguen en sus esfuerzos por descubrir los pasajes "originales" (10). Les ha sido posible mantener esta actitud porque Rothe y otros que sustentan la misma teoría han hecho hincapié en los argumentos negativos que se refieren a determinados pasajes y han desatendido el desarrollo positivo del concepto potencialmente fecundo de "gemeinsames Versgut". Si éstos, Rothe y los que defienden su teoría, hubieran establecido con mayor precisión la naturaleza y el alcance de este "Versgut", les hubiera sido posible descartar, como ejemplo de fórmula épica, muchas repeticiones que aquéllos intentan hacer remontar al contexto "original", o por lo menos al mejor. Los estudios de Parry sobre los elementos

(7) A. LANG, *The World of Homer* (London, 1910) pp. 289 ss.

(8) Los increíbles resultados de estas tentativas en cuanto se refieren a la Dolonía, han sido expuestos por A. SHEWAN, *The Lay of Dolon* (London, 1913, pp. 115 ss.), donde el lector encontrará referencias a estudios anteriores; sobre el problema general, cf. J. A. SCOTT, "Repeated Verses in Homer" *A. J. P.*, XXXII (1911) pp. 313 ss.; *The Unity of Homer*, Berkeley, 1921, p. 264; DRERUP, pp. 368 ss. Ver también Shewan, "Repetition in Homer and Tennyson", *Cl. W.*, XVI (1923), pp. 153-158, 162-166.

(9) CAUER, p. 612, cf. *infra*, p. 288.

(10) DRERUP, pp. 369 ss. con bibliografía de los principales trabajos. P. CHANTRAINE, "Remarques sur l'emploi des formules dans le premier chant de L'Iliade" *R. E. G.*, XLV (1932) pp. 121-154, aunque infiere de los resultados de Parry que muchos versos repetidos son fórmulas, piensa que es posible en otros casos descubrir contextos "originales": su estudio se basa en la teoría de que el libro I es primitivo y antiguo.

formulísticos más breves en Homero nos han proporcionado un conocimiento más preciso del vasto caudal de fórmulas épicas a que el poeta recurría constantemente (11), y se hace posible tratar el tema en forma más positiva. Intentaré demostrar que las repeticiones de un verso o más, así como las repeticiones más breves de las que aquéllas son un desarrollo, son simplemente partículas de un inagotable caudal de material tradicional, usadas con tanta libertad como por ejemplo la fórmula nombre-epíteto. Es mi firme convicción que a los que sostiene que un pasaje repetido no es una fórmula (12) es a quienes corresponde probar su aserción, y que las ocasiones en que podemos esperar descubrir el caso "original" de la repetición deben ser relativamente pocas. No vacilaré en descartar conclusiones, por más ilustre que sea su autor, cuando impliquen la teoría, fundamentalmente errónea, de que líneas o pasajes idénticos tienen que ser forzosamente "copia" el uno del otro. (13)

Al considerar estos problemas, debemos tener constantemente en cuenta dos puntos que los críticos tienen tendencia a olvidar: en primer lugar, que estos poemas fueron compuestos oralmente y para la recitación oral (14), y en segundo lugar, que los auditorios estaban perfectamente familiarizados con lo que iban a escuchar. Es fácil demostrar por medio de experimen-

(11) MILMAN PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère* (París, 1928) especialmente pp. 8 ss.; *Epic Technique*, especialmente pp. 117 ss.

(12) Sobre ciertos tipos de repeticiones que no son fórmulas, cf. *infra* pp. 282 ss.

(13) Es ésta una impresión instintiva del crítico moderno, causada por circunstancias que no existían cuando los poemas fueron compuestos. Cf. *infra*, p. 288.

(14) ALLEN, *Iliad*, I, p. 194, está convencido de que Homero "escribía". Por supuesto, esto es posible, pero Parry demostró claramente, según mi opinión, que el estilo homérico sólo puede ser explicado en base a la composición oral ("*Epic Technique*", pp. 138 ss.; cf. *Enjambement in Homeric verse*, *TAPA*, LX, (1929), pp. 214 s.). Puede ser que Homero "escribiera", pero "componía" oralmente, tal como lo hicieron du-

tos que las repeticiones producen un efecto muy distinto cuando se las oye en un contexto, y cuando se las busca con ayuda de concordancias, se las coloca una junto a otra y se las considera visualmente.

El reciente trabajo de Bowra (15) marca un perceptible progreso por el hecho de que no persigue las expresiones "originales". Considera a la repetición como parte integrante de la técnica de composición oral, e intenta explicar esta técnica partiendo de consideraciones que surgen cuando un poema es recitado o salmodiado, y escuchado por un auditorio. Con esto nos alejamos por fin de un análisis puramente visual (16). Aunque Bowra no se ha deshecho aún de la idea de que la repetición es un defecto (17), no considera las repeticiones como funcionales. Cree que los versos y epítetos que se repiten descansan la mente y preparan una atmósfera; los pasajes repetidos "proporcionan un matiz emocional aquí y otro allá", y a través de la reminiscencia acentúan contrastes; los temas repetidos dan "a un cuento viejo nueva vida en formas nuevas y distintas". (18)

Hay en esto mucho de verdad, y sin embargo está lejos de ser suficiente e involucra varias hipótesis que considero equivocadas. Es improbable que las repeticiones de un solo verso tuvie-

rante generaciones sus predecesores. Cf. F. JACOBY, "Homerisches", *Hermes*, LXVIII (1933), p. 3, n. 1: "Die Ilias ist für Hörer geschrieben". Los eruditos modernos olvidan a menudo que aún en la época clásica, cuando los manuscritos eran bastante numerosos y los autores "escribían", las composiciones eran destinadas principalmente a la publicación oral y sólo se escribían por conveniencia. La lectura no suplantó a la audición hasta más adelante, y sin duda muy gradualmente.

(15) C. M. BOWRA, *Tradition and Design in the Iliad* (Oxford, 1930). pp. 87 ss.

(16) La tendencia de los estudios de Parry, que Bowra aparentemente no ha sabido captar, se aleja del análisis puramente visual.

(17) V. gr., p. 95: "Una época en que la poesía era recitada pudo soportar la repetición mejor que nosotros... todo lo que fuera repetición tenía menos probabilidad de llamar la atención..."

(18) P. 96.

ran la virtud de descansar la mente del auditorio; tal vez la tuvieran las más largas, pero para éstas Bowra encuentra otra función diferente. Admitamos que la repetición se usara a veces para señalar un contraste (19): esto no explica sino una mínima parte de los casos, y no puede ser considerado como regla absoluta. En última instancia se basa en nuestro sentir habitual de que los pasajes idénticos son "copia" el uno del otro. Además, puesto que Bowra admite que muy rara vez pudieron los poemas haber sido recitados íntegramente (20) siempre debió existir la posibilidad de que un determinado oyente escuchara los pasajes repetidos en orden inverso de aquel con que contaba el poeta —en caso de que pretendiera señalar un contraste— para lograr su efecto. Por último el trabajo de Bowra supone la hipótesis errónea de que el auditorio no estaba muy familiarizado con lo que iba a escuchar. (21)

Podemos afirmar con un riesgo mínimo que un auditorio de aquella época, reunido para escuchar los poemas homéricos, conocía perfectamente aquéllo que había de oír, y que no era probable, aun cuando se distrajera por un momento, ni que perdiera el hilo del relato, ni que dejara de notar las repeticiones. En Atenas, durante el período clásico, el ciudadano se saturaba de Homero mientras estaba en la escuela, y al salir de ella escuchaba a Homero constantemente. En la época heroica, aparentemente la ocupación primordial de un caballero, cuando no combatía o

(19) Bowra piensa (pp. 91 ss.) que la repetición de la *Ilíada* XV. 263-268 = VI 506-511 apunta deliberadamente a lograr un contraste entre Paris y Héctor. Prefiero pensar que el poeta eligió el mismo símil en ambos casos porque era la mejor manera de expresar la exuberancia de la alegría de vivir, y ése era su deseo. Los símiles repetidos no son repeticiones típicas, como supone Bowra, sino una clase especial, que requiere un estudio especial.

(20) P. 95.

(21) Era probable que los oyentes perdieran el hilo del relato (p. 87), y no notaran las repeticiones (p. 95), aunque otras veces debían estar preparados para reconocer (p. 92) en el medio del Libro XV un pasaje repetido del libro VI.

criaba ganado, consistía en escuchar al aedo, que casi siempre cantaba el poema de Troya (22). Para tener una idea exacta de las condiciones en que esos poemas eran presentados y gustados debemos pensar que los oyentes conocían lo que iban a escuchar tan bien como hoy en día el auditorio de la Scala conoce *Trovatore* o *Cavalleria*, o un auditorio de Munich o de Berlín conoce *Die Meistersänger* o la Quinta Sinfonía, que escucha quizá por quincuagésima o centésima vez. He aquí, según creo, una analogía que podemos utilizar con provecho en este intento de comprender el arte de Homero, pues es éste un arte que, todavía, en tiempos modernos, es auditivo antes que visual, en presentación y aprehensión. Me propongo utilizar esta analogía, y trataré de demostrar que la repetición homérica aspiraba a lograr ciertos efectos que corresponden en gran parte a los que producen las frases y figuras que se repiten en la composición musical moderna. Como todas las analogías, ésta debe ser manejada con cautela, y no ser llevada demasiado lejos. Ya que no es posible emprender el análisis de muchas repeticiones en este breve estudio, trataré aquellos ejemplos escogidos que la lectura repetida de los poemas me ha llevado a considerar como típicos, y me limitaré a hacer alusión a los otros. (23)

En primer término, hay que reconocer claramente que no es posible hacer ninguna distinción entre la fórmula épica de dos palabras, o tres, o medio verso, y la fórmula de un verso que muy a menudo es tan sólo la combinación de dos o más fórmulas breves (24). Tampoco se puede hacer distinciones entre una repetición de un verso y una de dos, tres, cinco o diez versos. Sólo se puede decir que a medida que la fórmula se alarga, necesariamente se torna más compleja quizá con una mayor probabilidad de que su empleo sea consciente y deliberado, y no simplemente

(22) ALLEN, *Origins*, pp. 139 ss.; BOWRA, pp. 27 ss.

(23) Cf. *infra* pp. 270.

(24) Hay abundantes ilustraciones sobre este punto en el material reunido por Parry, *L'épithète traditionnelle*, pp. 11 ss.

habitual o instintivo. A veces se persigue un propósito definido aun con la repetición de un solo verso (25). Cuando oímos

Βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χάλκῳ (26)

vemos un poderoso guerrero precipitándose al ataque de un enemigo o a salvar a un camarada; la fórmula nos prepara para la escena siguiente recordándonos otras del mismo estilo; cuando se refiere a un héroe nos recuerda a otros en una situación semejante. De la misma manera:

Βῆ δὲ κει' Ὀλύμπου κορυφῶν ἀΐξασα (27)

evoca un cuadro compuesto, pero extraordinariamente vívido de la divinidad instigadora bajando rauda desde las cumbres del Olimpo para ayudar o para castigar.

Cualquier lector de Homero podrá recordar muchos otros versos repetidos de este mismo tipo. Bowra cita un caso que se da en Chaucer, en donde el verso

Allone, with-outen any companye
(Solo, sin ninguna compañía)

está empleado en un contexto de grave belleza poética, y también para describir la "vie de garçon" del alegre Nicolás (28). Es extraño que esto no le haya traído a la memoria la forma en que Homero aplicaba el verso

αὐτὰρ ὁ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε.

en contextos profundamente diferentes.

(25) Bowra se equivoca, creo yo, al pensar que tales repeticiones breves descansan la mente del oyente, pero tiene razón cuando dice que "crean un clima" — yo diría más bien "provocan un estado de ánimo" o "evocan una reminiscencia". Los ejemplos que da no están muy bien elegidos.

(26) *Iliada*. V. 562 y frecuentemente en otros pasajes.

(27) *Iliada*. IV. 74 y en otros pasajes.

(28) P. 93 s. *The Knightes Tale*, verso 1921; *The Milleres Tale*, v. 18.

Este ejemplo sirve muy bien nuestro propósito, porque ilustra la casi ilimitada capacidad del verso que se repite, y muestra además como éste es el desarrollo de la fórmula breve. Cuando los heraldos de Agamenón vinieron a llevarse a Briseida, se detuvieron avergonzados ante Aquiles, y no le dijeron ni una sola palabra, "pero él comprendió en su corazón y habló" (Iliada, I, 333). Después que Zeus hubo sorprendido a Hera y a Atena en momentos en que se disponían a ayudar a los aqueos, desobedeciendo sus órdenes, y después que hubo enviado a Iris a fustigarlas con su aguda lengua para que volvieran al Olimpo, entró en su mansión y las encontró sombrías y encolerizadas; se mantuvieron apartadas y no le dijeron ni una sola palabra, "pero él comprendió en su corazón y habló" — no cortésmente como Aquiles a los heraldos, sino con palabras de pura ironía olímpica. (Iliada, VIII, 446). Cuando Apolo prestó oídos a la plegaria de Glauco, y de pronto curó milagrosamente su herida y llenó de valor su corazón, "Glauco comprendió en su corazón, y se regocijó de que el poderoso dios hubiera enseguida escuchado su plegaria". (Iliada, XVI, 530 s.). Cuando Atena, bajo la apariencia de Deífobo, engañó a Héctor y lo impulsó a luchar contra Aquiles, y Héctor hubo arrojado en vano su lanza, con lo que quedó desarmado, y pidió a Deífobo otra lanza, mas su hermano no estaba junto a él, "Héctor comprendió en su corazón, y habló, ¡ah! ahora en verdad los dioses me han llamado a la muerte, pues dije que el héroe Deífobo se hallaba junto a mí, pero está dentro del muro y Atena me ha engañado, y ahora al fin está la muerte perniciosa a mi lado. . . ." (Iliada, XXII, 296 ss.). La misma fórmula con ligeras variantes se encuentra en la Odisea, en otro contexto más. Cuando Nausicaa pide a su padre un carro para llevar su ropa a los lavaderos, por pudor le esconde que está pensando en las nupcias, "pues le avergonzaba pronunciar las palabras 'bodas fecundas' ante su querido padre, pero él lo comprende todo, y le contesta". (VI, 67). El poeta sentía la delicada belleza de esta joya, y la usaba delicadamente, en engarces escogidos, distintos todos. Si se hubiera visto en la obligación de elegir una manera de decir

diferente cada vez, difícilmente hubiera podido expresar su idea con tanta perfección, brevedad y sencillez (29).

Otro ejemplo más bastará, creo yo, para demostrar cuán libre y eficazmente usa Homero el verso repetido. A menudo encontramos

ἔκ τ' ἄρα σὶ γυ χερσὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν,

o

χερσὶ τὸ μὲν χερσέσσιν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν,

u otras variantes más especializadas, que sugieren toda emoción, e introducen palabras sentidas, afectuosas o cordiales. Éste que se ha dado en llamar verso "cliché" es uno de los cuatro que dan el toque final de conmovedora belleza a la despedida de Héctor y Andrómaca. Cuando Héctor hubo alcanzado al infante Astianacte en sus brazos, y hubo pronunciado una plegaria que el oyente sabe no ha de ser escuchada, "puso a su hijo en brazos de su amada esposa; y ella entonces lo acercó a su fragante seno y sonrió entre sus lágrimas; y su esposo se apiadó al verla, y la acarició con su mano, y habló, y le dijo: "Ah! mi querida, no se acongoje por mí tu corazón. . .". (30)

Estos ejemplos, según creo, no sólo demuestran que el verso repetido es, tanto como el medio verso, el nombre-epíteto o la palabra épica única parte del material tradicional del poeta, sino que —y he aquí lo importante— es usado con tanta libertad y tan inconscientemente como la palabra única. Si bien es verdad que el poeta puede en cualquier caso particular, elegir el verso conscientemente para producir un determinado efecto, exactamente del mismo modo en que se puede elegir conscientemente

(29) Es casi imposible, al discutir una obra de arte, abstenerse de expresar los gustos personales, y, naturalmente, he elegido ejemplos que me atraen. Sin embargo el lector comprobará, espero, que mi teoría no se basa exclusivamente en esos ejemplos.

(30) *Iliada* VI. 482 ss. Estos ejemplos y muchos otros de versos repetidos son incompatibles con la opinión de Chantraine que los versos que se repiten a menudo tienen que ser "triviales" (pp. 123 ss. y *Passim*).

una palabra, es igualmente cierto que puede usarlo inconscientemente, instintivamente y con tanta libertad como podría usar una palabra única. Es inevitable llegar a la conclusión de que el verso repetido no implica otro principio técnico ni otro problema de crítica que el que implican las fórmulas tradicionales menores. Según los cánones épicos, la repetición de versos enteros no es ni más incorrecta ni menos artística que la repetición de las fórmulas nombre-epíteto, pues el autor componía en versos tan espontáneamente como el poeta moderno en palabras.

Hice notar ya que no puede hacerse una división neta en ningún punto de toda la serie de repeticiones; desde la palabra única hasta el pasaje de muchos versos, se funden el uno en el otro por gradaciones insensibles. Hay gran cantidad de fórmulas épicas breves, tales como,

οἱ δ' ὅτε δῆ, ἀντίκτα δ' ἔξ, ἢ ῥα καὶ χμπεπκλῶν, οἷε οἷος ἄμα τῶ γε,

ampliadas hasta alcanzar la extensión de un verso, y éstas a su vez a fórmulas aún más largas. Aunque no es posible establecer una línea divisoria neta entre los pasajes más extensos y las repeticiones de un solo verso, aquéllos son naturalmente más complejos, y es más probable que hayan sido usados con deliberación consciente. En efecto, algunos han sido trabajados tan elaborada y extensamente que la probabilidad se convierte en certidumbre. Aquí podemos tener la esperanza de encontrar elementos técnicos que no se pueden hallar en las repeticiones de un solo verso, y un efecto sobre el oyente que el verso único no puede causar. Propongo examinar en primer término una fórmula muy familiar que reaparece constantemente a través de toda la Odisea.

Todo lector de Homero reconocerá de inmediato el pasaje que comienza

χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχόω ἐπέχευε φέρουσα
καλῆ χρουσεῖη....

Seis veces emplea Homero en la Odisea estos cinco versos de gran belleza poética, siempre para describir una comida en agor-

sajo de un huésped honrado (31), pero solamente cuando hay un séquito de servidores; así no se dan en la recepción de Odiseo por Calipso o por Eumeo, o de Telémaco por Néstor a la orilla del mar, o en la humilde vivienda de Laertes, o en el campamento ante Troya (32). La fórmula nunca varía, pero a menudo se halla ampliada por adiciones adecuadas, o combinadas con otras fórmulas, tales como las que describen el baño, el acto de vestirse o de sentarse el huésped, el de contar y distribuir la carne, el de servir el vino, el de ofrecer el lemo. Las fórmulas auxiliares a su vez pueden tener distintos grados de elaboración, y puede haber parlamentos insertos que alarguen el pasaje, pero siempre con estricto arreglo a la situación que el poeta intenta describir.

Basta leer los pasajes en que esta fórmula aparece para comprender la técnica en sus líneas generales. Se trata de una figura central claramente enunciada, usada con mayor o menor

(31) Una vez de Atena disfrazada (I, 136 ss.), dos veces de Telémaco en la corte de Menelao (IV, 52 ss. XV, 135 ss.), dos veces de Odiseo, una en el palacio de Alcínoo (VII, 172 ss.) y otra en la morada de Circe (X, 368 ss. no en todos los manuscritos), una vez de Teoclímeno, en el palacio de Odiseo (XVII, 91 ss.).

(32) Descripciones de agasajos en el campamento, donde los cinco versos en cuestión no pueden usarse y debe conseguirse ese efecto por otros medios, demuestran el cuidado con que el poeta usaba tales materiales. Cuando Aquiles recibe a los mensajeros de Agamenón, los manjares eran variados y honorables y su preparación por el propio Aquiles está descrita en detalle; Patroclo y Automedonte ayudan a servir y Aquiles mismo distribuye las porciones a sus invitados (IX, 199 ss.). En el último libro, la intensa escena entre Príamo y Aquiles se cierra con el agasajo de Príamo por Aquiles, la ayuda de Automedonte y la preparación del lecho de Príamo (XIV, 621 ss.). El herido Macaón recibe, en la tienda de Néstor, *κυκῶν* de manos de Hecamede, con la promesa de un baño caliente (XI, 618 ss. XIV, 5 ss.). La fórmula en cuestión pudo haber sido usada allí donde Caris y Hefesto, que tienen abundancia de servidumbre, le ofrecen *ξέβια* a Tetis, pero en esta escena el poeta parece buscar la nota de simplicidad; no se alude al servicio en sí, sino tan sólo al ofrecimiento de refrigerio. Cuando Príamo ofrece la libación antes de salir para el campamento, la fórmula está apenas insinuada (XIV, 304).

elaboración para introducir escenas importantes (33); es como una fanfarria de clarines que puede ser elaborada al gusto del compositor.

Sin duda el poeta pensaba que estas fórmulas que se repiten tenían una función y producían un efecto. Cuando preguntamos cuál era ese efecto nos vemos reducidos a nuestra propia experiencia o a la de aquellos con quienes leímos los poemas, en voz por lo menos, de manera audible.

Cuando se llega a estos bellos versos, después de haberlos leído tantas veces, se siente, en verdad, ese placer pasivo del aflojamiento que trae aparejado la familiaridad. La función que Bowra consideraba propia del verso único repetido puede muy bien ser una de las funciones de las repeticiones más largas. Pero también se siente un placer activo, positivo, muy semejante al que produce una figura familiar en un ópera favorita o en una composición orquestal. Es ésta una expectativa placentera, y una curiosidad por saber si el tema se desarrollará en la forma en que se recuerda e introducirá la escena o el movimiento orquestal con el cual se le asocia. Así como las primeras notas que en música indican al oyente la inminencia de una figura que se repite lo dejan incierto en cuanto a la forma en que ha de desarrollarse esta vez —a menos que conozca la obra de memoria— así las palabras que constituyen cualquiera de las fórmulas previas a estos cinco versos —el baño, o el acto de sentarse el huésped—, lo dejan incierto en cuanto al grado de elaboración con el que se desarrollará el tema. Pero cuando oye:

χέρνιχα δ' ἀμφίπολος...

sabe qué versos han de seguir, su imaginación se adelanta al poeta y experimenta positivo placer. Luego, a medida que el tema se desarrolla más detalladamente, la agradable sensación

(33) Es obvio que en la poesía épica las frases y figuras que se repiten no pueden ser desarrolladas como en música, donde una frase breve puede proporcionar el contenido completo de un extenso pasaje, sino que debe ser desarrollada por agregados de material referente al asunto.

de expectativa se acentúa y el oyente tiene la convicción de que se acerca una escena importante. (34)

En forma similar se emplea en la *Iliada* la fórmula que describe el acto de armarse para el combate, cuyo bien conocido primer verso es

καταβύσσας ἰὸν πρώτα περὶ κνημῆσιν ἔθηκε.

Aunque pudo fácilmente haber sido intercalado en muchos pasajes, de hecho está reservado para introducir cuatro episodios principales, 1) el combate de Paris y Menelao, que inicia la lucha (III. 328 ss.), 2) la batalla que señala el peor momento en la suerte de los Aqueos (XI, 16 ss.), 3) el gran contraataque conducido por Patroclo (XVI. 130 ss.) y 4) la matanza final bajo las órdenes de Aquiles (XIX, 369 ss.). En 1) estamos frente a lo que podría llamarse la forma normal, sin adornos, pero precedida por una minuciosa preparación para el duelo; en 2) se halla ampliada por la descripción del peto y del escudo de Agamenón, y por un portentoso; en 3) la forma normal está combinada con el enganche de los caballos y una circunstanciada descripción de los cinco jefes de los mirmidones; en 4) la amplía una descripción que no existe en el libro anterior, el enganche de los caballos y el prodigio de la predicción de Janto a su amo. En otros pasajes en que la fórmula pudo haber sido usada con toda propiedad en cuanto a la narración se refiere, es omitida, y reemplazada por pocas palabras (35). La manera en que los

(34) Las escenas que estos seis pasajes preludian son, por orden, la entrevista crucial de Atena con Telémaco que inicia la intriga; el primer coloquio entre Telémaco y Menelao; la recepción de Odiseo por Alcínoo y la promesa formal del retorno del héroe a Itaca; el rescate de los camaradas de Odiseo del encantamiento de Circe; la partida de Telémaco de Esparta señalada por un presagio propicio y la profecía de Helena; el relato de Telémaco a Penélope y la solemne aseveración de Teoclímeno de que Odiseo ya ha llegado a Itaca.

(35) V. gr., *Iliada* VII. 206 ss., donde el sorteo proporciona un preludio adecuado al duelo; XIII. 241; excepción hecha de Paris antes del duelo, pocas palabras bastan para describir a un héroe troyano en el momento de armarse v. gr. VI. 504; XVII, 192 ss.

héroes se arman se adapta siempre a la situación que el poeta imagina. (36)

Sería falso concluir que estas fórmulas repetidas están usadas en forma puramente mecánica, de acuerdo a algún rígido sistema de composición, o que el poeta no buscaba la variedad cuando así lo deseaba. Las repeticiones se combinan en variantes infinitas, como puede apreciarse en los grupos de fórmulas relacionadas que se refieren a sacrificios, festines, comidas y libaciones. El más acabado relato de un sacrificio concluye la visita de Telémaco a Néstor, donde la fórmula habitual está ampliada por la ceremonia de dorar los cuernos de la novilla, por la asignación de cada acto a un miembro de la familia de Néstor, y por el baño de Telémaco. En la *Iliada*, I, 447 ss., donde el sacrificio sigue a la devolución de Criseida (cf. *infra*, pág. 279) la plegaria de Crises está intercalada en la fórmula; en la *Iliada*, II, 402 ss., donde el sacrificio precede a la revista de las huestes tenemos el ruego de Agamenón a Zeus. El sacrificio en la *Iliada*, VII, 314 ss. después del duelo entre Ajax y Héctor tiene como característica el ofrecimiento del lomo a Ajax. En el sacrificio que preludia la destrucción de los camaradas de Odiseo (*Od.* XII, 356 ss.) la fórmula varía para dar cuenta de

(36) En la *Iliada*, X, 254 ss., Odiseo y Diomedes requieren un equipo especial y por lo tanto no es posible usar la fórmula, pero el poeta consigue su efecto por medio de la descripción de los yelmos y la historia del yelmo de colmillo de jabalí. Hay descripción en el prelude del asalto de Sarpedón a la muralla (XII, 294 ss.) y el escudo de Ajax está descrito en VII, 219 ss. donde la fórmula que corresponde al momento de armarse se ha omitido; cf. también la descripción del arco de Pándaro, *Iliada* IV, 105 ss. en el prelude al instante en que Menelao es herido. En la *Iliada* XIV, 9 ss. Néstor evidentemente, ya está armado y se limita a tomar su lanza y el escudo de Trasímedes, lo cual da lugar a que una breve descripción reemplace a la fórmula habitual. En la *Iliada* XV, 479 ss., Teucro ya tiene la armadura puesta y toma el escudo, el yelmo y la lanza al dejar su arco. En *Od.* XXI, 120 ss. Odiseo deja su arco y toma el escudo, el yelmo y las lanzas, únicas armas aseguibles. Cf. el cambio de armas en la *Iliada* XIV, 381 ss. Sobre la forma en que Atena se arma, cf. *infra*, p. 276.

las circunstancias especiales (falta de vino y de cebada); y la consternación de Odiseo, la cólera de Helio y el portento, todo contribuye a lograr el efecto deseado. La descripción del sacrificio con que comienza la visita de Telémaco a Pilos coincide exactamente con el momento de la llegada (cf. *Od.* VIII, 469 s.; XXIV. 362 ss.; *Iliada*, XVIII. 558 ss.). Cuando el plan del poeta, o su estado de ánimo no exigen elaboración, la descripción se reduce a una simple narración, y hecatombes enteras pueden ofrecerse en uno o dos versos. (ej. *Iliada*, I. 315-318; *Od.*, XX, 276 ss.).

Los sacrificios, por supuesto, implican comidas y banquetes, y viceversa, pero a menudo se describe una comida sin aludir explícitamente al sacrificio (37). Ya hemos tratado algunas de las descripciones más trabajadas, pues implican el agasajo de un huésped (38), pero hay otras notables por el uso que en ellas se hace de la fórmula. Puesto que un banquete ha de ser el marco de la matanza de los pretendientes, el poeta elige un día de fiesta (*Od.* XX. 156, *πάσις ἰορτή*); cf. XXI, 258) apropiado para realizar un banquete de grandes proporciones. Tres versos bastan para relatar la realización de una hecatombe en el bosque de Apolo (XX. 276-278) (39), pero hay una descripción detallada de los preparativos para el banquete fatal en palacio, de como se encendía el fuego y se adornó la estancia del banquete, llegaron los pastores uno tras otro con las víctimas, se degollaron las reses, se asó la carne y se mezcló el vino, todo ello ampliado por incidentes y diálogos pertinentes a la acción. Los acontecimientos del día anterior tienen asimismo como marco una comida en el palacio de Odiseo, pero aquí, fuera del

(37) Cf. el uso familiar de *ἰερεῖον* da "degüello de animales para la comida".

(38) *Supra*, pp. 270 ss. Además de los pasajes aquí tratados, cf. la comida y el sacrificio en el campo de batalla (*Iliada*, VII. 545 ss.), y la comida en la casa de Laertes (*Od.* XIV. 362 ss.).

(39) Con el verso 279 retrocedemos al festín en palacio; después que se han servido las entrañas (252 ss.) las *κρέ' ὑπέρτερρα* son distribuidas para el festín propiamente dicho.

aparato especial a Teoclimeno (XVII, 84 ss.; cf. supra, p. 270), de los preparativos y la distribución de las porciones se dice solamente aquello esencial a la narración; el adorno de la estancia se dedica una línea, requerida para motivar la presencia de Euriclea (XVII, 32), y los preparativos para la comida se limitan a una breve fórmula (XVII, 179 ss.). El primer día de Odiseo en Itaca, con Eumeo, concluye con un relato de la comida de la noche y del sacrificio doméstico, en que las fórmulas han sido adecuadas a las circunstancias especiales y considerablemente ampliadas. Compare con esto el lector la comida improvisada por Eumeo cuando la primera aparición de su huésped (XIV, 72 ss.). Cuando la elaboración no sirve ningún propósito artístico, o cuando otros temas presentan mayor atractivo para el poeta, éste trata sumariamente los festines. De los tres banquetes en dos días en el palacio de Alcínoo (VIII, 59 ss.) el primero está brevemente expuesto pues el material que ofrecen los juegos es más atractivo; en el segundo, entramos con Odiseo cuando (VIII, 470) "ya se distribuían las porciones y se mezclaba el vino", y todos los preparativos quedan librados a la imaginación del oyente: la escueta descripción del tercero (XIII, 24 ss.) nos hace sentir a cada verso la impaciencia del héroe por irse. El banquete funeral por Patroclo no pasa de cinco versos (Ilíada XXIII, 29 ss.) pues los juegos constituyen un material más rico; los dos versos que relatan el banquete funeral por Héctor son como un suave acorde melodioso al término de un movimiento final (XXIV, 802 ss.). A menudo el poeta describe brevemente comidas en el curso del relato, en un verso o dos de fórmula familiar (40), y aún en medio verso (41). A través del peregrinaje la nota de abundancia (42) varía a veces las simples fórmulas de las comidas corrientes. (43)

(40) V. gr. *Ilíada* II, 399 (cf. VII, 466); VII, 380 (cf. XI, 730); IX, 88; XVIII, 314; *Od.* XV, 500; XVI, 2, 456.

(41) V. gr., *Od.* IV, 429 — 574, 786.

(42) IX, 86 = X, 57; XII, 307.

(43) IX, 161 ss., 556 ss.; X, 183 ss., 476 ss.; XII, 29 ss. Cf. el año de abundancia en el palacio de Circe, X, 467 s.

Otras fórmulas de un verso o más que siempre se repiten relatan asambleas y concilios, amaneceres y anohecidos, tormentas y naufragios, invocaciones, presagios y prodigios, descenso de los dioses del Olimpo, estados mentales y emocionales, y acciones tales como levantarse y vestirse, preparar un lecho, retirarse a descansar, formar un ejército, luchar, herir, matar y ser muerto (44). Estas fórmulas tienden a acumularse allí donde el poeta introduce o concluye escenas importantes o episodios trascendentales. Un ejemplo de elaboración y combinación en un pasaje de longitud moderada es la introducción a la escena en que Ares es herido (*Iliada*, v. 711 ss.); en primer lugar hay una descripción sumamente elaborada de Hera y Hebe que están armando el carro y unciendo los corceles (45), luego otra igualmente elaborada de Atena mientras se arma para el combate y del majestuoso viaje desde el Olimpo al campo de batalla, a través del cual suena, efectiva, si bien irónica, la nota de pompa y esplendor. En cambio en el libro octavo el esqueleto desnudo de este pasaje introduce la frustrada salida de las diosas (382 ss.); si bien el poeta a veces es cruel con los Olímpicos, no quiso

(44) Cf. la lista, confeccionada por Lang, de los temas que expresan las fórmulas repetidas (p. 291). Doy ejemplos del uso homérico en las siguientes páginas: asambleas, p. 16, n° 49; preparación de un lecho y acción de acostarse, p. 17, n° 54; carros, p. 14, n° 45; naves, pp. 16 s.; dioses, p. 15, n° 46. Una colección completa de fórmulas, seguida de un estudio cuidadoso de su distribución, (*infra*, p. 282) contribuiría en gran medida a nuestra comprensión de los poemas. En particular, un análisis riguroso de las fórmulas de combatir, herir y matar, daría sin duda resultados interesantes.

(45) 720 ss. Cf. el enganche de los caballos al carro que ha de llevar el cuerpo de Héctor. (*Iliada*, XIV. 265 ss.). Los pasajes que se refieren a las acciones de unciar y desuncir, de ir y venir con carros o carro-matos varía en longitud entre pocas palabras y varios versos, y a menudo se hallan ampliados por la inserción de material diverso. La combinación de las fórmulas alcanza un efecto de rica variedad, interpolada por notas familiares. Cf. por ejemplo, *Iliada*, III. 259 ss.; V. 364 ss.; VIII. 41 ss., 382 ss., 434 ss., 440 ss.; XIII. 23 ss.; XVI. 148 ss.; XIX. 392 ss.; XXIII. 291 ss.; XXIV. 576, 690; *Od.* III. 478 ss., 492 s.; IV. 39 ss.; VI. 72 s.; 88 ss.; 253; VII. 4 ss.; XV. 145 ss.

aquí envolver a las diosas en un anticlímax, demasiado ridículo y hace enmudecer sus clarines. Asimismo, cuando se requiere una narración rápida la llegada del dios se deja suponer, o se expone brevemente en uno o dos versos (46). Esto sugiere que podríamos dedicar con provecho nuestra atención a la distribución de estas fórmulas. (47)

Todo lector de la *Iliada* debe haber notado la rapidez de acción del primer libro, que abarca muchos días y entrelaza diestramente tres o cuatro hilos del relato, y el notable cambio

(46) En las idas y venidas de los dioses, las notas familiares de fórmulas repetitivas, son variadas y elaboradas según lo requiera el propósito artístico del poeta o según se lo dicte su estado de ánimo. El hecho de que la diosa Hera tan pronto necesite un carro (*Iliada*, V. 720 ss.; VIII. 382 ss.) como vuele por el aire (XIV. 225 ss., 281 ss.; XV. 79 ss.; XIX. 114 s.), como ejercite su voluntad desde lejos (I. 55; XIX. 407), como mande un mensajero (I. 194 ss.; II. 156 ss.; XVIII. 166 ss.) no resulta de teologías opuestas de distintos períodos, sino de los distintos estados de ánimo y propósitos del poeta. Muchas veces los dioses se hallan cerca y nada se dice de su venida desde el Olimpo (V. gr., *Iliada*, IV. 439, 507; V. 312, 353; X. 507 ss., 515 ss.; XXIII. 383 ss., en que Atena por lo menos está presente; *Od.* VII. 19; X. 277, donde, no hay que olvidarlo, es Odiseo el que habla y no el poeta; XXII. 205). A veces, una breve fórmula los hace descender en rauda vuelo (ῥῆ ἔειπε κατ' Οὐλύμπου κερήων ο ἕη ἔειπε κατ' Ἴδάλου ὄρεων se dan muy a menudo) v. gr. *Iliada*, II. 167; VII. 19; XI. 196; XVI. 677; XXII. 187; XIV. 121; *Od.* XXIV, 488; cf. ὄρω δὲ Ἴρις, *Iliada* XXIV. 159 y Ἴρις δ' ἀΐσσα λίπεν, *Iliada*, XIX. 144). Pero un símil o una descripción la amplían con frecuencia (V. gr. *Iliada* I. 44 ss.; IV. 74 ss.; XIV. 225 ss.; XV. 79 ss., 169 ss., 237 ss.; XXIV. 77 ss., 339 ss.; *Od.* I. 96 ss.; V. 43 ss.; cf. *Iliada* XIII. 17 ss. y XXIII. 198 ss.). Sobre el uso que Homero hace de los dioses, cf. J. L. MYRES, "The last Book of the Iliad", *J. H. S.*, LII, 1932. pp. 265 s.

(47) Es aquí donde el problema de los textos aparece. Los textos mayores contenían repeticiones en lugares en que no se encuentran en la vulgata; por otra parte se dice que algunas que están en la vulgata faltaban en ciertos textos antiguos y han sido atacadas como interpolaciones. Sobre el problema de los textos, cf. *infra* pp. 289 s. En el estado actual de las investigaciones, cualquier estudio sobre la distribución de las fórmulas debe partir de la vulgata, a riesgo de caer en un círculo vicioso.

al final hacia una economía que requiere varios libros para la acción de un solo día (48). El empleo de las fórmulas que se repiten corresponde claramente a estos tipos opuestos de exposición. En los episodios iniciales se emplean las fórmulas breves ocasionalmente, a medida que se necesitan, pero no hay fórmulas largas, aunque no faltan las ocasiones en que pudieron haber sido usadas. No encontramos ninguna acumulación de fórmulas antes del episodio de la devolución de Criseida. Así, no hay alusión alguna a la reunión o dispersión de la asamblea que gritó su aprobación ante la súplica de Crises, y aun la junta fatal en la cual sobrevino la contienda se convoca y se disuelve en unos pocos versos sencillos (54 ss. 305). Pero en el libro II, el más trabajado y sonoro desarrollo del tema de todo el poema introduce la asamblea que lleva al primer combate sin Aquiles (49). El fatal descenso de Apolo está dicho en cuatro versos, en ellos no hay prácticamente ninguna palabra no esencial a la acción, y se emplea el severo símil *ἄρα τὸ ἐσκέλετο*, en completa oposición al desarrollo más convencional del tema tan frecuente en el resto del poema (50). Asimismo, los aqueos purifican el campamento y ofrecen hecatombes enteras a Apolo en sus cuatro versos (314 - 317) en tanto que el sacrificio en Crisa está descrito con lujo de detalles. De hecho la primera acumulación de fórmulas que encontramos es la que enmarca y relleva la devolución de Cri-

(48) Ver Myres, p. 293.

(49) II. 50 ss. Las fórmulas habituales están ampliadas por la reunión del concilio, los símiles y descripciones y el relato del cetro. La asamblea nocturna que precede a la embajada (IX, 9 ss.) y aquella en que tiene lugar la reconciliación (XIX. 40 ss.) tienen breves introducciones especiales. Las fórmulas habituales preceden a la asamblea de los itacenses convocada por Telémaco (*Od.* II. 6 ss.), pero la asamblea de los feacios, en que Odiseo es presentado públicamente, tiene una introducción más elaborada en la que Atena usurpa la función de los heraldos (*Od.* VIII. 4 ss.). La primera asamblea de los dioses se abre con dos versos (*Iliada*, VIII. 2 s.), pero la que precede a la teomaquia tiene una introucción más elaborada (*Iliada* XX. 4 ss.). Las asambleas de los troyanos exigen poca ceremonia, y no las precede ninguna fanfarria de clarines.

(50) Versos 44 al 47: Cf. *supra*. p. 278, n. 46.

seida y la revocación del castigo. El embarco ha sido intercalado en la narración entre la junta y la purificación del campamento (51), y el episodio comienza con el desembarco en Crisa (52), seguido casi inmediatamente por las fórmulas de sacrificio — invocación, banquete y adoración — (53) anochecer, preparativos para el descanso, amanecer (54), embarco (55) y arribo al campamento. La expiación y la revocación del castigo son im-

(51) Versos 308 ss. Puesto que éste es el único caso en que se bota un barco en la *Iliada* deben buscarse los pasajes comparables en la *Odisea*, v. gr. II. 389 ss.; IV. 778 ss.; VIII. 48 ss.; XI. 1 ss. Las situaciones difieren y las fórmulas varían considerablemente, aunque aquí y allá se encuentran notas familiares. Cf. *infra*, p. 281, n. 55.

(52) Versos 430 ss. Con 432 ss. cf. *Odisea* XV. 495 ss. y XVI. 322 ss. En la *Odisea* XVI. 351 ss. el relato del desembarco de los pretendientes se inicia en el instante en que Anfinomo los descubre. El desembarco de Telémaco en Pilos está brevemente narrado (III. 10 ss.), probablemente porque se ha descrito la navegación con lujo de detalles y el poeta prefiere pasar al sacrificio y a la fiesta. En forma similar en la *Iliada* I. 484 ss. la brevedad se impone después de 432 ss. y 478 ss. En el relato de viaje, en general, se evita la excesiva repetición por medio de la condensación de fórmulas o por la sustitución por otras más cortas, pero si se necesita una introducción para uno de los episodios, descripciones o circunstancias especiales pueden introducirse, como en IX. 106 ss.; X. 1 ss., 81 ss. recurso usado también en el desembarco de Odiseo en Itaca (XIII. 93 ss.). Cf. *infra*, p. 281, n. 55).

(53) Versos 447 ss.; cf. *supra*, pp. 274 ss.

(54) Versos 475 ss.; para combinaciones muy similares de estos motivos, cf. *Od.* XIX. 424 ss.; IV. 574 ss., etc. Las fórmulas para la llegada de la mañana y de la noche alcanzan considerable variedad, v. gr., la mañana: *Iliada* I. 477 = XIV. 788, frecuentemente en la *Odisea* (II. 1; III. 404, 491, etc.); *Iliada* VIII. 1 = XIV. 695 (cf. XIX. 1 s.; II. 48 s.; XI. 1 s. = *Od.* V. 1 s.); *Od.* VI. 48; XV. 495; XV. 56 = XX. 91; *Iliada* XXIII. 109 ss. (cf. *Od.* XXIII. 241); VII. 421 ss.; *Od.* III. 1 ss.; XXIII. 344 ss.; *Iliada* XXIII. 626 ss. (cf. VII. 433 ss.; *Od.* XIII. 93 ss.); I. 493 = XXIV. 31 (Cf. *Od.* V. 390; IX. 76; X. 144; *Iliada* XXIV. 12 ss.); la noche, *Iliada* I. 475 = *Od.* IX. 168, etc.; *Od.* II. 388, etc. (cf. *Iliada* VII. 475; *Od.* VI. 321; VIII. 417); *Od.* I. 421 ss. = XVIII. 304 ss.; III. 329 = V. 225; *Iliada* I. 605 (cf. *Od.* XIII. 33, 35; *Od.* XVI. 220 = XXI. 226 = *Iliada* XXIII. 154; VIII. 485 ss., XVIII. 239 ss.; *Od.* XIV. 457 s.; ver también

portantes y el poeta no se conforma con unos pocos versos que se perderían casi entre las dos escenas con Tetis. Donde un autor moderno se explayaría sobre las emociones del padre, la hija, y el observador para lograr su efecto, el poeta épico adorna el episodio por medio de estos recursos más objetivos (56). La escena en el Olimpo concluye con fórmulas breves de banquete, llegada de la noche y descanso. Con el despertar de Agamenón y la reunión de la asamblea entramos en el cambio de economía que distingue los días de lucha. De aquí en adelante, las fórmulas aparecen una y otra vez y a menudo se desarrollan en forma muy trabajada, aunque siempre en armonía con las circunstancias.

Iliada VII. 282, 293; *Od.* III. 334, 239 ss.; *Od.* III. 334 ss. Quien se tome el trabajo de recorrer los poemas y estudiar el principio y fin de cada día, observará un propósito artístico en la mayoría de las variaciones y elaboraciones; en general estos motivos son anclados a otros y frecuentemente, comienzan o terminan grupos de fórmulas. El poeta no permite que la fórmulas de la noche se mezclen en la narración, al principio de la *Iliada* XXIII. y XXVI. y en XXIV. 351, tenemos una alusión al pasar, al comienzo de un nuevo día siempre está, según creo, bien determinado. Para la técnica de las fórmulas que describen el retirarse a descansar, que a menudo incluyen la preparación del lecho, remito al lector a los pasajes siguientes: *Iliada* I. 476, 606 ss.; VII. 482; IX. 658 ss., 712 ss.; XXIII. 58 ss.; XXIV. 2 ss., 643 - 676 (omitida, VII. 380, 342; XVIII: XXIII. 218 ss.); *Od.* I. 424 ss.; II. 393 ss.; III. 396 ss.; IV. 294 ss.; 793 s., V. 226 ss., 474 ss.; VII. 335 ss.; XIII. 17; XIV. 518 ss.; XV. 494; 481; XVIII. 428; XIX. 47 ss., 600 ss.; XX. 1 ss.; XXIII. 288 ss.; cf. III. 490 = XV. 188.

(55) Cf. *Od.* II. 389 ss., 414 ss.; IV. 780 ss., 842 s.; V. 263 ss. (la balsa de Odiseo); VIII. 50 ss. y XIII. 70 ss.; XV. 221 ss., 284 ss. En el relato de viajes se usan fórmulas muy breves, excepto en los episodios principales (cf. *supra*, p. 280, n. 52); cf. IX. 62 s., 105, 177 ss., 470 ss., 561 ss., 565 ss.; X. 28 s., 77 ss., 126 ss.; XI. 1 ss., 636 ss.; XII. 144 ss., 401 s.; ver también en los relatos de Néstor, Menelao y Odiseo metamorfoseado, III. 153 ss.; IV. 577 ss.; XIV. 252 ss. La navegación está a veces separada de la partida; en un caso, (VIII. 50 ss. y XIII. 70 ss.) el periplo entero se cumple.

(56) Este episodio ha sido a menudo estigmatizado como interpolación de material de la Odisea (v. gr. WILAMOWITZ, *Die Ilias und Homer*,

Estos ejemplos parecen justificar algunas observaciones sobre la técnica épica. Las fórmulas pueden repetirse palabra por palabra *ad libitum*, o pueden variar ya sea para adaptarse a la situación, o simplemente para obtener variedad. Se agrupan en forma siempre distinta, de tal modo que las combinaciones en que se entrelazan son de una diversidad infinita. Estas variaciones que la narración y sus situaciones requieren, rara vez las descuida el poeta. Las fórmulas tienden a acumularse y a alargarse en las introducciones y conclusiones de los episodios principales y a menguar o desaparecer en los relatos rápidos, o allí donde se ofrece otro material más atractivo para el poeta. Evidentemente no se trata aquí de repeticiones mecánicas del improvisador "primitivo", que ya han quedado muy atrás, ni de fortuitos resultados de interpolaciones por copistas, ni de una congerie de imitaciones recíprocas. Se trata de un arte que dejó de existir enteramente, al dejar de existir las condiciones en que se desarrolló, un arte que solamente podremos entender y explicar en el grado que logremos entender y explicar dichas condiciones. Pero advertimos que el poeta compone en versos y aún en fórmulas más largas con tanta fluidez como en palabras, y elige de acuerdo con su estado de ánimo o con el propósito artístico, pero por otra parte con entera libertad entre todo lo que la tradición épica produjo y acumuló. Usa las fórmulas a veces para construir sonoros preludios, otras veces porque la tradición las reclama, y otras aún, sospechamos, simplemente porque están en consonancia con su estado de ánimo. Se puede delinear su técnica en líneas generales, pero no reducirlas a un sistema.

Berlín, 1920, pp. 256 s.; CAUER, pp. 615 s.; CHANTRAINE, pp. 147 ss.) por motivos ya subjetivos, ya fundados en una completa incomprensión de la naturaleza y uso de las fórmulas épicas. La razón por la cual las fórmulas de 430 - 487 se repiten muy a menudo en la Odisea es simple y debería ser obvia para cualquier persona, aún de moderada inteligencia. Una vez captada la idea de que las repeticiones no son "copia" una de la otra, todas las objeciones a este episodio resultan infundadas.

De las fórmulas y grupos de fórmulas, más o menos ampliadas y combinadas con otros elementos, que siempre se repiten, deben distinguirse las repeticiones de pasajes específicos (57). Éstos están manejados en una forma que depende hasta cierto punto de su alejamiento de sus respectivos originales. Las citas de parlamentos y las recapitulaciones de sucesos están de costumbre hábilmente motivadas y consisten en un sumario con algunas repeticiones textuales (58); por regla general se hallan demasiado lejos del original para que el contraste sea eficaz, y las variaciones que a veces hay son el resultado de exigencias dramáticas o psicológicas (59). Por otra parte las repeticiones comprendidas en mensajes, órdenes y respuestas tienden a seguir de cerca los originales, y esto da lugar a una técnica, sumamente hábil e interesante, de inserciones y omisiones inespera-

(57) Las repeticiones de este tipo, tal como las fórmulas, constituyen, indiscutiblemente un recurso de la repetición oral que se ha desarrollado en una técnica eficaz en los poemas homéricos. Como se encuentran fórmulas a cada paso no es siempre posible distinguir las repeticiones específicas de las formulísticas; por ej. es difícil clasificar los dos relatos de naufragio (*Od.* XII. 403 ss. y XIV. 301 ss.), y la historia de la tela de Penélope (*Od.* II. 93 ss., XIX. 137 ss., XXIV. 128 ss.) está atestada de fórmulas. Una extensa colección de "beabsichtigte oder berechtigte Wiederholungen" ("repeticiones intencionadas o justificadas") ha sido reunida por Pfudel (pp. 9 ss.) que a veces confunde específico con formulístico, como en *Iliada* V. 719 ss. y VIII. 381 ss. (p. 35, supra, pp. 14 s.).

(58) V. gr. la narración de Aquiles a Tetis, *Iliada* I. 365 ss.; el relato del ofrecimiento de Agamenón, *ibid.* IX. 264 ss. - 122 ss., y del rechazo de Aquiles, *ibid.* 684 ss. - 417 ss.; Telémaco a Penélope, *Od.* XVII. 124 ss. = IV. 333 ss.; repeticiones de las instrucciones de Circe, *Od.* XII. 37 ss., en todo el libro XII reproducción de las palabras de Tiresias por Odiseo, *Od.* XXIII. 268 ss. - XI. 121 ss.; cf. también los dos relatos del saqueo por Odiseo, XIV. 258 ss., y XVII. 427 ss.; y observar la inversión en *Od.* XIV. 323 ss. y XIX. 288 ss.

(59) V. gr. *Od.* XIX. 154 s. da el punto de vista de Penélope, y II. 108 s. = XXIV. 144 s. el de los pretendientes, y los versos agregados XXIV. 147 ss. son necesarios a la narración. Cf. el cambio político en la *Iliada* IX. 300 ss. de 158 ss.

das. El sueño de Agamenón (Iliada II, 5 ss.) la ilustra. El mensaje de Zeus consta originalmente de cinco versos pero el sueño lo prelude con una admonición de igual extensión, y agrega dos versos por su cuenta al terminar, Agamenón a su vez cita al Sueño textualmente hasta llegar al penúltimo verso, y luego omite, un poco inesperadamente, las palabras finales. El efecto de estas variaciones sobre el oyente es bien claro, a juzgar por mi propia experiencia. Espera ansiosamente que el Sueño empiece las palabras que hace un instante Zeus le ordenó pronunciar, y sabe que la repetición textual no puede tardar. Y cuando comienza, el oyente escucha con el placer de la expectativa satisfecha, que se interrumpe bruscamente cuando el parlamento no acaba en el momento esperado sino que continúa. En la segunda repetición, el oyente tiene la convicción, de que esta vez ha de escuchar las palabras del sueño por entero, pero aquí también su expectativa queda defraudada cuando Agamenón interrumpe la cita un poco antes del final. Otro ejemplo es la amenaza que Zeus envía a Hera y Atena por intermedio de Iris. Iris, con el sueño prelude el mensaje original con varios versos suyos y luego, cuando ya esperamos que se detenga, nos choca con dos versos hiriente de su propia invención, dirigidos a Atena; dos versos que muchos críticos suprimirían a causa de su "inmoderada descortesía" (60). Tales variaciones son por supuesto más eficaces cuando los pasajes no están muy alejados entre sí (61). Ocasionalmente los lugares comunes y los versos "cliché" ofrecen oportunidades para esos cambios abruptos. El aga-

(60) Iliada, VIII. 399 ss., 413 ss. Cf. la nota de LEAF a 420-424, CAUER, p. 432. PFUDEL, (p. 13) justifica a Iris en razón de las instrucciones que Zeus le dió en 399 s.

(61) Sin intentar una clasificación estricta o un análisis detallado, remito al lector a algunas repeticiones típicas; verbatim, o con ligeros cambios. *Iliada* IV. 195 - 197 = 205 - 207; XV. 160 ss. = 176 ss. XI. 187 ss. = 202 ss.; XVI. 454 ss. = 671 ss. = 681 ss. (omitidos los dos últimos versos); III. 69 ss. - 90 ss. (omitidos los dos últimos versos) = 253 ss. (ligeras variantes, dos versos restaurados); *Od.* I. 374 ss. = II. 139 ss.; IV, 112 = 143 (más dos versos), 724 ss. = 814 ss. (variación

sajo de Circe a Odiseo constituye un ejemplo excelente: los episodios en que bañan, visten, sientan y sirven al huésped se suceden imponentemente, y estamos listos para la escena del banquete, cuando de pronto, en el medio de un verso, el dolor angustioso de Odiseo ante el infortunio de sus compañeros interrumpe el curso regular de los acontecimientos (62). Cuando, con palabras de Bowra (63), "el oído y la mente aflojan en parte su tensión", el poeta se complace en dar al lector de pronto un inesperado codazo. Lo hace a menudo, pero no tan a menudo como para que el recurso se vuelva cansador.

Puede objetarse que la sorpresa es imposible si el auditorio está perfectamente familiarizado con lo que ha de seguir, sin embargo, las pequeñas complicaciones en el episodio del sueño, nos producen positivo placer aun cuando, después de muchas lecturas, lo sabemos casi de memoria. Es también indudable que cuando escuchamos a Hänsel und Gretel sabiendo perfectamente que la pérfida bruja y no Hänsel ni Gretel será arrojada dentro del horno ardiente, el climax nunca deja de producir su efecto. Los antiguos auditorios atenienses sabían perfectamente cuál era el momento preciso en que se develaría un personaje desconocido, y no obstante una buena escena de reconocimiento los

nes apropiadas); VI, 57 s. - 69 s.; VI, 313 ss. - VII, 75 ss.; XVII, 346 s. y 351 s. Cf. *Iliada* XV, 561 ss. y 661 ss. En *Iliada* II, 158 ss. y 174 ss. la variación, del 159 en el 175 puede ser debida a la conveniencia métrica, pero el efecto subsiste. Observar en VII, 362 ss. y 389 ss. el astuto cambio que el heraldo introduce en la propuesta de Alejandro. En la *Od.* II, 218 ss., el poeta calma nuestra aprehensión interrumpiendo bruscamente la repetición textual de I, 287 ss. en 223, cuando ya retenemos el aliento por temor a que Telémaco diga demasiado. Se obtiene un efecto similar en la *Iliada*, I, 379 ss., cuando Aquiles interrumpe bruscamente la repetición textual en el preciso momento en que esperamos oír μή σε, γέρον...

(62) *Od.* X, 373. El verso formulístico *Iliada* I, 363 = XVI, 19 es interrumpido en forma eficaz en XVIII, 74; Pfuldel sugiere que puede haber un efecto intencionalmente cómico en *Od.* XVIII, 355 (cf. *Iliada* XIV, 141; *Od.* XXI, 288).

(63) P, 88.

conmovía profundamente. Parece como si las emociones pudieran ser tomadas de sorpresa, aun cuando la razón esté prevenida; y la sorpresa está mezclada con una ansiosa expectativa. Esto nos lleva a deducir que el conocimiento previo por parte del auditorio no inhibe, ni limita en forma apreciable, el uso artístico del suspenso. Por familiarizados que estemos con la escena en que la anciana nodriza reconoce a Odiseo, emocionalmente permanecemos aún en suspenso durante el largo relato de la cacería en el Parnaso, que el poeta interpola tan diestramente. De igual modo podemos conocer cada nota del largo final de la Quinta Sinfonía, y sin embargo no podemos escucharla sino en un estado de densa expectativa, tal como lo dice el compositor. Es cierto que no podemos experimentar más de una vez el efecto de una primera audición de tales pasajes en que tanto nuestra razón como nuestras emociones fueron tomadas de sorpresa pero el efecto sobre las emociones persiste. Nunca podemos revivir lo que sentimos cuando al doblar por primera vez un recodo en un camino de montaña descubrimos un panorama inesperado, pero nunca podemos doblar ese recodo sin conmovernos.

Además de las fórmulas y mensajes que se repiten, hay innumerables casos en los que palabras, y aún versos, se repiten sin otra causa que la mera belleza sensorial del eco (64). No es necesario que estudiemos aquí en detalle estas últimas repeticiones, porque constituyen un recurso común a la poesía de todos los tiempos, y por lo tanto no requieren ninguna justificación en los poemas homéricos (65). Omiso también toda con-

(64) V. gr. *Ilíada* VI. 269 y 279; IX. 437 y 444; XVIII. 38 y 49; *Od.* XIV. 457 y 475.

(65) Por ejemplo, repeticiones de locuciones y de palabras tales como la de *Od.* I. 422 ss. pueden ser apreciadas en todo su valor por cualquier lector de poesía moderna. O. M. JOHNSTON, "Repetition of Words and Phrases at the Beginning of Consecutive Tercets in Dante's *Divine Comedy*", P. M. L. A., XXIX (1914), pp. 537 - 549, tiene una interesante colección de repeticiones, en su mayoría anafóricas. La *Ilíada* y la

sideración sobre la repetición en las imágenes, que constituye un problema especial.

¿Cuáles son los resultados netos de esta investigación? Primero, sin insistir en la analogía, entre las repeticiones homéricas y las figuras y frases que se repiten en una composición musical, mantengo sin embargo firmemente que una crítica sólida de Homero no puede basarse exclusivamente en el estudio visual del texto. Debe estar preparada para considerar el arte de Homero como un arte puramente auditivo, cuyo efecto sobre el auditorio, como el efecto de una composición musical, no quedaba destruido o perjudicado sino más bien intensificado a cada nueva audición. A este respecto debo insistir nuevamente en el hecho de que la aversión por las repeticiones, que se sepa ha sido concomitante con el análisis visual de los poemas y que los versos o pasajes que parecen "trillados" cuando se examinan visualmente por medio de concordancias, no producen ese efecto cuando se leen en voz alta en el contexto. Segundo, creo haber demostrado concluyentemente que no puede trazarse ninguna línea de demarcación entre las fórmulas tradicionales más breves y las repeticiones de un verso o más, y que el poeta épico componía en versos o grupos de versos tan libre e inconscientemente como el poeta moderno en palabras. Tercero, los ejemplos que he dado de fórmulas y grupos de fórmulas repetidos establecen definitivamente, en mi opinión, que Homero emplea las repeticiones de este tipo deliberadamente, de acuerdo con una técnica conciente para producir efectos determinados.

Si tales conclusiones son válidas, deben modificar los supuestos sobre los cuales ha descansado hasta aquí la crítica textual de Homero. En primer lugar, es tan imposible, la gran mayoría de las veces (66), determinar el caso "original" de un

Odisea ilustran bien los variados efectos que pueden obtenerse por medio de repeticiones de este tipo general.

(66) Un verso que aparece una sola vez puede ser formulístico, como hizo notar MEILLET (*Les Origins indo-européennes des mètres grecs* [París, 1923]. p. 61; PARRY, (*L'épithète traditionnelle*, p. 10). La

verso o pasaje repetido como encontrar el caso original" de *Bezae Cantabrigiae* "Hic a posteriori".

Tal intento debe abandonarse. Lo mismo debe decirse del intento de distinguir lo "primitivo" de lo "tardío", lo "original" de la "imitación", lo "genuino" de lo "espurio", por medio de la comparación y su valoración en base a criterios subjetivos. Cauer admite que tales intentos han sido llevados demasiado lejos, lo cual, según él, es tan sólo humano; sin embargo no se le debe abandonar, sino que se los debe usar con mayor precaución (67). Retrocede ante la posibilidad "dass man deshalb all die Arbeit, die Wolf, Lachmann, Grote, Kirchhoff, Wilamowitz, und viele andere seit Generationen getan haben, für verfehlt halten und die Hoffnung, etwas von der Geschichte des griechischen Epos zu erkennen, abgeben solle" (68). Con toda la deferencia debida estos hombres ilustres, y toda la gratitud por sus arduos labores y las de sus sucesores, debe decirse sin vacilación que sus conclusiones deben abandonarse en la medida en que se basan en la falsa premisa de que las repeticiones son "copia" la una de la otra y debe abandonarse la esperanza de escribir la historia de la épica griega en la medida en que esa esperanza tiene por base tales conclusiones y tal premisa.

En segundo lugar, el concepto de verso "dispensable" ya no puede aplicarse con la ilimitada libertad que ha prevalecido hasta aquí a todos y cada uno de los versos que pueden no ser estrictamente necesarios a la construcción; de hoy en adelante debemos tener en cuenta el carácter del pasaje en que se encuentra, el efecto que dicho pasaje pretende provocar y aún la

proposición de Chantraine de usar la digamma como criterio (p. 137) es interesante, pero su factibilidad dudosa en el estado actual de nuestros conocimientos.

(67) P. 661 ss. Esta fué la posición adoptada por Pfuldel (p. 7), poco después de la publicación de la teoría de Rothe.

(68) La lista más reciente y completa de versos de más que conozco es la de Collart, pp. 340 - 342. Debe recordarse que en muchos casos no hay seguridad con respecto a la forma en que deben restaurarse los versos fragmentarios.

lógica posibilidad de que el poeta sintiera descos en determinado momento de repetir un verso, y lo hiciera sin otro motivo que el que impulsa a un poeta moderno a utilizar un término "dispensable", pero lleno de colorido.

En tercer lugar, los pasajes que contienen una gran proporción de versos repetidos ya no pueden suprimirse, sin más ni más, como despreciables "centones"; deben ser examinados en relación con la economía del poema.

Finalmente debemos cuestionar la suposición universal por la cual el texto más breve es **ipso facto** el mejor, el más cercano al "original", y todo lo demás interpolaciones. En última instancia esto es simplemente la substitución de la evidencia documental por criterios subjetivos; es el conocido método que parte del postulado que lo que es "mejor" en el texto es obra de 'Homero' y termina atribuyendo a 'Homero' lo que el crítico prefiere. En todos sus distintos disfraces este método supone dos períodos de buen gusto, el de Homero y el del crítico, separados por oscuros períodos en que un revoque de agregados indecorosos fué recubriendo la obra del poeta. Con respecto a la Iliada supone que un gran poeta compuso una **Ur-Ilias**, una **Menis** o una **Achilleis**, que sus sucesores ahogaron bajo un conglomerado de imitaciones de mal gusto o sino compuso una vigorosa y concisa versión del poema, algo más breve que el texto de Herodoto, que fué interpolada con innumerables repeticiones insustanciales, primero por rapsodas y luego por copistas; ahora que vivimos en una segunda época de austero buen gusto es nuestra tarea purgar el texto de tales agregados en la esperanza de descubrir algo que podamos admirar. La debilidad fundamental de estos métodos, es el no comprender ni explicar los poemas en la forma en que éstos eran la base misma de la literatura griega clásica, lo cual es al fin de cuentas la verdadera función del helenista. Nos ofrecen, a cambio de la Iliada y la Odisea, selecciones de fragmentos con los cuales, cada uno podrá reconstruir su Iliada "original" y su "Regreso". Además, carecen de la objetividad mínima exigible a un investigador puesto que no tratan de establecer, de acuerdo con la verdadera tradición de los poe-

mas, cuáles eran los cánones del buen gusto en la sociedad en que fueron creados, sino que dan por sentado que esos cánones eran sustancialmente los nuestros, y dejan de lado, sin fundamento histórico válido, la primera y más directa evidencia documental que poseamos, los papiros ptolemaicos. La afirmación de que el problema de los textos largos es una cuestión de buen gusto —léase el gusto del crítico— ha sido repetida tan a menudo que ya ha adquirido la autoridad del lugar común. Es simplemente falsa. Es éste un problema histórico en el campo de la literatura, la forma racional de encararlo es por medio de una interpretación objetiva de los datos mismos, y la cuestión del buen gusto entra solamente en la medida en que tratamos de averiguar con esos datos cuáles eran los cánones épicos del buen gusto.

En una gran mayoría de casos, las discrepancias entre los textos, desde el más breve que se ha podido establecer con fundamentos documentales, a través de la Vulgata hasta llegar a los Tolemaicos, residen en la presencia o ausencia de repeticiones tales como las que hemos estudiado. En el texto más breve que puede obtenerse por los procesos ordinarios de crítica textual si bien ciertas repeticiones aquí y allá quedarán eliminadas, no habrá una reducción importante en la cantidad, ni un cambio sustancial en los incidentes. Los versos de más en los papiros tolemaicos son en su mayoría versos o grupo de versos ya admitidos como formulísticos; provienen de la repetición más frecuente de versos únicos o dísticos que la que se encuentra en las partes correspondientes de la Vulgata, y de agregados de fórmulas más largas en lugares donde no se encuentran en la Vulgata (69). Según el material que poseemos son similares a las repeticiones de la Vulgata, pero más abundantes. No podemos descartarla en su totalidad y conservar cualquier texto basado

(69) La lista más reciente y completa de versos de más que conozco es la de Collart, pp. 340 - 342. Debe recordarse que en muchos casos no hay seguridad con respecto a la forma en que deben restaurarse los versos fragmentarios.

en los manuscritos. La crítica textual debe tener en cuenta la posibilidad de que los papiros tolemaicos, —nuestro más antiguo manuscrito existente— sean los más cercanos a la forma “original” de los poemas, y que las discrepancias entre los textos breves y largos surja principalmente de escisiones y no de interpolaciones (70). Si hubiera algún fundamento objetivo para descartar esta posibilidad, debería ser presentado inmediatamente.

Muchos críticos homéricos se resisten a admitir que la parte tradicional en los poemas sea tan grande porque tienen la impresión que al hacerlo impugnan la originalidad del poeta (71). Una mejor comprensión de la naturaleza y empleo de las repeticiones anulará esta dificultad. El hecho significativo es que el poeta componía en versos o grupos de versos lo mismo que en palabras; concedido esto, no podemos reprocharle falta de originalidad cuando repite versos o pasajes, así como no podemos atacar a un poeta moderno porque use palabras que encuentra en su lengua, en vez de inventar vocablos nuevos para expresar

(70) La clara demostración de Collart (pp. 342 ss.) de que en realidad no hay ninguna evidencia de la existencia de la vulgata antes de 150 a. J. C. y su sorprendente conclusión, Parte II, pp. 36, 52 ss., de que los textos largos son en realidad la vulgata prealejandrina, refuerza indiscutiblemente esta posibilidad. Si los textos largos son los “originales”, las variaciones en los manuscritos no son interpolaciones, sino el resultado de contaminaciones en textos abreviados.

(71) También esta impresión es una intrusión más o menos inconsciente del gusto moderno en nuestro intento de recrear los cánones homéricos; esto explica el tono de disculpa que tan frecuentemente se adopta al hablar de los versos “cliché” como de una especie de expediente estructural; v. gr. CHANTRAINE, pp. 123 s. La analogía arquitectónica puede parecer plausible cuando se comparan entre sí las formas breves y ampliadas de ciertas fórmulas, (v. g., *Iliada* v. 719 ss. y VIII. 381 ss.; III. 330 ss. y XIX. 369 ss.), pero deja de ser satisfactoria a medida que ampliamos el campo de investigación y vemos que las fórmulas no constituyen una armazón para sostener la decoración, sino que son la decoración misma. En conjunto, creo que la analogía con la composición musical ha de ser considerada la más útil.

su pensamiento. El lector de Homero que haya captado esta idea verá abundancia de originalidad aún en los pasajes más ricos en fórmulas. Al mismo tiempo, todos aquellos que ven en los poemas la obra de un gran artista reconocerán que la parte de este artista en la creación, adaptación y pulimento de las fórmulas épicas debe haber sido hasta cierto punto comparable a su grandeza, aunque no podamos asegurar que una determinada fórmula sea creación original suya. Si pudiéramos escuchar con los oídos de los antiguos y olvidar aunque fuera por unos instantes nuestros prejuicios en contra de la repetición, veríamos que los versos formulísticos deberían estar por derecho, y a menudo es así, entre los más perfectos y los más bellos; salieron airoso de la prueba de supervivencia y de selección a que los sometieron los aedos. Hemos aprendido poco a poco que en cada pasaje del texto hay material tradicional que sólo puede ser la obra colectiva de muchas épocas y que en cada pasaje hay toques que sólo pueden provenir de un gran maestro. Empezamos a sospechar que entre estas dos cosas no puede haber una separación nítida. Los hechos parecen admitir la hipótesis de un muy gran poeta que trabajaba con material tradicional y que dejó a la *Ilíada* y a la *Odisea* en la misma forma en que nos ha llegado. ¿Por qué habríamos de asombrarnos de esto después de haber tenido que admitir la existencia de una larga serie de poetas capaces de desarrollar un material tradicional de tanta belleza y perfección y sucesivas generaciones de oyentes que exigían tal belleza, la apreciaban y estimulaban a los poetas?

George M. Calhoun

FORMULAS DEL DISCURSO OMITIDAS EN LOS POEMAS HOMERICOS

El lector de Homero se acostumbra pronto al hábito del poeta de señalar clara y explícitamente el final de una cita, un cambio de dicente o la conclusión de una conversación. Las fórmulas empleadas para este fin podrían considerarse como las "comillas" de la poesía recitada. A menudo llamadas fórmulas del discurso, han constituido el tema de un cierto número de estudios, de los cuales el más importante es, sin duda alguna, una serie de tres monografías de Walther Wähmer (1). En estos ensayos de Wähmer ha quedado claramente establecido y abundantemente ilustrando el procedimiento homérico habitual. Hay en los poemas homéricos, sin embargo, algunos pasajes en que no se sigue el procedimiento habitual y en que las comillas faltan. Es natural, puesto que son tan poco frecuentes, que tales pasajes hayan provocado comentarios de vez en cuando; pero lo habitual ha sido que los editores y comentadores de Homero, o los que se

(1) V. BÉRARD, *Introduction à l'Odyssee*, Vol. I, 85 - 125 (Paris, 1924); J. BERGER, *De Iliadis et Odysseae Partibus Recentioribus sive de arte inducenti et concludendi sermonis Homerica* (Marburg, 1908); R. SCHAU, *De formulis quas poetae Graeci in conclusione orationis directae posuerunt* (Tilsit, 1890); WALTHER WÄHMER, *Ueber ἤ, ὡς φάτο, ὡς εἰπών und verwandte epische Formeln* (Program, Gymn. Göttingen; Parte I, 1893, Parte II, 1894, Parte III, 1903); E. WILLE, *Auf welche Weise stellt Homer eine Verbindung zwischen der direkten Rede einer Person und dem Folgenden her?* (Program, Neustettin, 1885); *idem*, *Wie verfährt Homer, wenn er nach der Rede einer Person seiner Gedächte die Darstellung des Geschehens wieder aufnehmen will; wie wenn er auf eine Rede eine andere folgen lassen will?* (Program, Neustettin, 1886).

han ocupado de las fórmulas épicas del discurso, se limitaran simplemente a citarlos, por considerarlos como extravagancias aparentemente inexplicables de una poesía antigua, o bien atribuyeran la omisión a interpolaciones o lagunas del texto. Trataré de explicarlos demostrando que entran en ciertas categorías bien definidas, en cada una de las cuales hay una razón para la omisión de la fórmula.

Para poner de manifiesto el carácter excepcional de estos pasajes sería conveniente exponer en la forma más breve posible el procedimiento habitual. Las fórmulas que Homero emplea después de los discursos se dividen en tres clases:

1. Lo que podemos llamar la fórmula normal $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ (2). Es ésta una expresión que se refiere al hecho de que alguien acaba de hablar, y Homero la usa regularmente para marcar la transición de discurso a narración; v. gr., Λ . 364,

$\omega\varsigma \ \epsilon\iota\pi\acute{\omega}\nu \ \tau\omicron\upsilon\varsigma \ \mu\acute{\epsilon}\mu\lambda\iota\pi\omicron\nu \ \alpha\iota\tau\omicron\upsilon, \ \rho\eta \ \delta\epsilon \ \mu\epsilon\tau' \ \alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma.$

2. Lo que podemos llamar la transición normal de diálogo. Esta expresión no contiene la fórmula $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$, sino que sirve para introducir el discurso que sigue; v. gr., A 544,

$\tau\eta\nu \ \delta' \ \eta\mu\epsilon\iota\beta\epsilon\tau' \ \epsilon\pi\epsilon\iota\tau\alpha \ \pi\alpha\tau\eta\rho \ \alpha\nu\delta\rho\acute{\omega}\nu \ \tau\epsilon \ \theta\epsilon\omega\nu \ \tau\epsilon.$

3. Lo que podemos llamar la transición $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ de diálogo. Contiene en un solo verso una fórmula $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ y además una introducción al discurso siguiente (3); v. gr., λ . 215,

$\omega\varsigma \ \epsilon\varphi\acute{\alpha}\nu\eta\nu, \ \eta \ \delta' \ \alpha\iota\tau\iota\kappa\acute{\iota}\kappa' \ \alpha\mu\epsilon\iota\beta\epsilon\tau\omicron \ \pi\acute{\omicron}\tau\eta\nu\alpha \ \mu\eta\tau\eta\rho.$

Casi todos los discursos de los poemas homéricos están se-

(2) Empleo la expresión "fórmula $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ " como un término genérico conveniente para cualquiera expresión empleada inmediatamente después de un parlamento y que se refiera específicamente al hecho de que alguien acaba de hablar. Además de $\omega\varsigma \ \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$, se usan, por supuesto, muchas otras expresiones; v. gr., $\omega\varsigma \ \epsilon\iota\pi\acute{\omega}\nu, \ \eta \ \mu\acute{\epsilon}\nu \ \alpha\tilde{\rho}' \ \omega\varsigma \ \epsilon\iota\pi\omicron\upsilon\sigma', \ \omega\varsigma \ \epsilon\varphi\alpha\theta', \ \eta \ \rho\alpha, \ \omega\varsigma \ \alpha\tilde{\rho}' \ \epsilon\varphi\acute{\omega}\nu\eta\sigma\epsilon\nu, \ \omega\varsigma \ \alpha\tilde{\rho}' \ \epsilon\varphi\eta, \ \omega\varsigma \ \alpha\tilde{\rho}\alpha \ \varphi\omega\nu\eta\sigma\alpha\varsigma, \ \kappa\tau\lambda.$

(3) Homero usa este tipo de transición solamente en una situación especial e insólida, a saber, cuando uno de los personajes refiere un diálogo en que ha tomado parte. Por consiguiente, su empleo está restringido a los pasajes del poema en que tal situación se presenta, es decir, el relato de Menelao a Telémaco, en δ , y el relato del peregrinaje de Odiseo en $\iota-\mu$.

guidos por uno de estos tres tipos de fórmula. Ninguno de los casos de omisión de la fórmula incluye diálogo o el empleo de transiciones de diálogo. En todos hay un cambio abrupto de discurso a narración sin la fórmula normal $\omega\varsigma \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$. Por tanto, nos ocuparemos aquí únicamente de la omisión del primer tipo de fórmula. Deberá tenerse en cuenta que, aunque estos pasajes serán tratados con algún detenimiento, son, en suma, escasos (21) y a todas luces excepciones; el procedimiento habitual de Homero es claro y constante. Comparados con los centenares de pasajes en que se sigue el procedimiento habitual, los que he de discutir constituyen un grupo muy reducido.

De los pasajes en que se ha omitido la fórmula $\omega\varsigma \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ allí donde el procedimiento habitual de Homero podría hacérsela esperar, el grupo mayor es aquel en que las circunstancias son insólitas en lo que se refiere a la sucesión de tiempos. Un resumen de las situaciones habituales después de un discurso contribuirá a poner de manifiesto la naturaleza irregular de estos pasajes. La situación más común después de un discurso es la siguiente: alguien habla, e inmediatamente tiene lugar una acción. Esta sucesión de discurso y acción aparece en dos formas:

1. "A" habla, y después de hablar lleva a cabo una acción; v. gr., "Ἴπποι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο (A 68), "Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλει γαίῃ (A 245). Un tipo especial de esta forma es aquél en que la "acción" es otro discurso, v. gr. "Ἴλ ῥα, καὶ ἀμφιπόλοισιν εὐπλοκάμοισι κέλευσε. (ς 198).

2. "A" habla y luego "B" lleva a cabo una acción; v. gr., "Ὡς φάτο, βῆ δ' ἄρ' "Ὀνειρος, ἐπεὶ τὸν μῦθον ἄκουσε (B 16), "Ὡς ἔφατ', Ἄργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον (B 333). También en este grupo hay un tipo especial en que la "acción" es otro discurso, v. gr., "Ὡς ἔφατ', Ἀντίνοος δ' ἔπεσιν νεΐκεσσε συβώτην (ρ 374) (4).

(4) Aquí Melantio habló a los pretendientes y Antínoo reprende al porquerizo Eumeo. Este caso difiere de la situación habitual de diálogo, en que "A" habla a "B" y "B" le contesta. Por este motivo hay aquí una fórmula $\omega\varsigma \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ en vez de la transición normal de diálogo. En el sumario

Este tipo de verso es muy poco frecuente. En todas estas situaciones se verá que el poeta pone primero fin al discurso con una fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ y luego pasa a narrar la acción, que invariablemente se considera como posterior al discurso.

Una situación menos común es la siguiente: "A" habla, y mientras habla sucede algo que el poeta narra inmediatamente después del discurso. A este grupo pertenecen pasajes en que se nos dice el efecto de un discurso; v. gr., después de las cólericas palabras de Agamenón en A 173 - 187 está el verso " $\Omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ Πηλεΐωνα ἄχος γένετ', κτλ. Evidentemente, no debemos suponer que ἄχος se apoderó de Aquiles inmediatamente después que Agamenón hubo terminado de hablar, sino que ese sentimiento comenzó al principio del discurso de Agamenón y se acentuó a medida que éste proseguía. Podemos decir, pues, que en este caso la acción expresada por el verbo que sigue a la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ es simultánea al discurso, en tanto que en las situaciones señaladas en los párrafos anteriores es posterior (5). Hay un ejemplo más claro en I', donde durante los preparativos del duelo entre Paris y Menelao, se nos dice que Héctor y Odiseo κλήρους ἐν κυνέῃ χαλκῆρεϊ πάλλον ἐλόπεσς (I' 316): un personaje anónimo pronuncia una plegaria típica; después de la plegaria está el verso " $\Omega\varsigma \alpha\acute{\rho}' \epsilon\phi\alpha\nu, \pi\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\nu \delta\epsilon \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\varsigma \kappa\omicron\rho\upsilon\theta\alpha\iota\sigma\iota\omicron\varsigma$ Ἴδκτωρ. Es ésta tal vez la indicación más clara en todo el poema de que el discurso y la acción son simultáneos.

El lector habrá notado que en todos los casos citados hay una fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$. Debo señalar además que aunque la acción descrita después de un discurso puede algunas veces considerarse como posterior al mismo, y otras simultánea a él, en todos los casos la acción tiene estrecha relación con el discurso en el tiempo y en el espacio. Si la acción sigue al discurso, le sigue inmediatamente; si le es simultánea, es una acción lleva-

he evitado el diálogo para mayor claridad, ya que no está incluido en ninguno de los pasajes insólitos que aquí se tratan.

(5) Cf. las observaciones de Wähmer acerca de λ 333 (II, p. 9).

da a cabo por el que habla o por su auditorio, es decir, que ocurre no sólo al mismo tiempo sino también en el mismo lugar. Cuando la "acción" descrita inmediatamente después de la fórmula $\omega\varsigma\ \gamma\acute{\iota}\alpha\tau\alpha$ es otro discurso, el segundo debe considerarse como posterior al primero y nunca como simultáneo.

Hay una situación, sin embargo, en que Homero pasa a veces a describir, después de un discurso, hechos que deben considerarse como ocurridos al mismo tiempo pero en distinto lugar. Con bastante frecuencia relata una conversación entre dos o más personas y luego describe la acción simultánea de otra persona o grupo; el verso $\omega\varsigma\ \sigma\acute{\iota}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \tau\omicron\iota\alpha\iota\tau\alpha\ \pi\rho\acute{o}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\gamma\theta\rho\epsilon\upsilon\sigma\iota\nu$ hace que la transición sea clara. Un ejemplo típico de este procedimiento es E 431. En el verso 343, Afrodita deja caer a Eneas herido, a quien Apolo toma bajo su protección. Luego el poeta narra cómo Diomedes ordenó a Afrodita que abandonara el campo de batalla, y ésta llegó al Olimpo, donde tiene lugar la conversación relatada en los versos 372 - 430. Sigue luego el verso de transición $\omega\varsigma\ \sigma\acute{\iota}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \tau\omicron\iota\alpha\iota\tau\alpha\ \pi\rho\acute{o}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\gamma\theta\rho\epsilon\upsilon\sigma\iota\nu$, después del cual volvemos al campo de batalla en el momento en que Diomedes ataca a Eneas y Apolo:

$\Lambda\iota\upsilon\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \delta'\ \acute{\epsilon}\pi\acute{o}\rho\theta\omicron\upsilon\sigma\epsilon\ \beta\rho\eta\nu\ \acute{\alpha}\gamma\chi\theta\acute{o}\varsigma\ \Delta\iota\omicron\mu\acute{\eta}\delta\eta\varsigma,$
 $\gamma\epsilon\gamma\nu\acute{\omega}\sigma\kappa\omicron\nu\ \delta\ \sigma\acute{\iota}\ \alpha\iota\tau\acute{o}\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\alpha\iota\rho\epsilon\chi\epsilon\ \chi\epsilon\iota\rho\alpha\varsigma\ \acute{\Lambda}\rho\acute{o}\lambda\lambda\omicron\nu.$

Por medio del verso de transición 431, empleado con tanta frecuencia en situaciones análogas, Homero expresa sin dejar lugar a dudas que el ataque debe ser considerado como simultáneo a las acciones de Afrodita que acaba de describir.

Con esto estamos en condiciones de pasar al estudio de los pasajes en que falta la fórmula después de un discurso aunque el procedimiento homérico podría hacérnosla esperar. Opino que en estos casos se ha omitido la fórmula, porque la relación temporal y local entre el discurso y la narración que le sigue es distinta de la que existe en los pasajes en que la fórmula ha sido usada.

Tomemos en primer término ϵ 413. Autólico, durante una visita a su hija para ver a su nieto Odiseo, recién nacido, dice que cuando el niño crezca y vaya a su casa, él le hará regalos.

No hay fórmula de discurso después de las palabras de Autólico; solamente la abrupta transición: *παρ' ἑσθ' ἔθ' ἰοὺσσι, ἵασι πόροι ἀγλάα θῶρα.*

La acción descrita en este verso ocurrió muchos años después de la ocasión en que fué dicho el discurso. Opino que se ha omitido aquí la fórmula *ὡς ζᾶτο* porque cuando se emplea dicha fórmula la acción descrita como posterior al discurso es inmediata. Hay, sin embargo, dos pasajes en que Homero emplea la fórmula *ὡς ζᾶτο* en una situación semejante a la de *ε*. En I, Odiseo recuerda a Aquiles los consejos que le dió Peleo cuando lo envió a pelear a Troya (254 - 258). Después de repetir las palabras de Peleo, Odiseo agrega: *ὡς ἐπέτελλ' ὁ γέρον, σὺ σε λήθεις.* El tiempo a que se refiere *λήθεις* es muy posterior a aquel a que se refiere la fórmula *ὡς ζᾶτο*. Néstor relata el mismo episodio a Patroclo en Λ 765 ss., pero esta vez se trata de las palabras de despedida de Menetio a Patroclo; Néstor las hace seguir por la misma transición que emplea Odiseo en I: *ὡς ἐπέτελλ' ὁ γέρον, σὺ δὲ λήθεις.* Nuevamente los verbos se refieren aquí a épocas separadas por un largo intervalo. Pero si bien en estos pasajes, como en *ε* hay un largo intervalo entre el discurso y el hecho relatado en seguida, los casos no son estrictamente paralelos. Los discursos de I y Λ son citas dentro de otros discursos (6), y en cada pasaje el poeta nos dice claramente, antes del discurso, que fué dicho hace mucho tiempo, *ἤματι τῷ ὅτε σ' ἔκ Φυθίης Ἀγαμέμνονι πέμπει;* y además, lo cual es muy importante, el presente de *λήθεις* presta claridad a la transición. No hay ninguna brusquedad, ninguna posibilidad de confusión; en cambio, habría confusión si Homero hubiera dicho en *ε*: "Así habló, y Odiseo fué para recibir de

(6) Cf. Wähmer, I, p. 27, "Ueberhaupt hat Homer Inreden anders —soll ich sagen freier?— behandelt als die Reden, die er in seinen Namen berichtet. Ich verweise auf *α* 40 (plötzlicher Uebergang der obliquen in die direkte Rede), *μ* 165 (ungewöhnlicher Redeabschluss), 389 (desgl.) *ρ* 147 s. (Asyndeton), *σ* 271 (ungewöhnlicher Abschluss), B 70 (Rede und Abschluss im gleichen Verse), 330 (ungewöhnlicher Abschluss wie *σ* 271), II 842 (ungewöhnlicher Abschluss), T 130 (*ὡς εἰπὼν* nach obliquer Rede), usw."

sus manos gloriosas presente" (v. gr., ὤς φάτο· 'Ὀδυσσεύς δ' ἦλθ' ἔντα σὺ πόρος· ἀγλαὰ δαμαί). Como en versos de este tipo en otras partes del poema la acción relatada como posterior al parlamento siempre la sigue inmediatamente, sería casi inevitable que un oyente tuviera aquí esa impresión en el primer momento, y el hecho de que un largo intervalo separa el discurso de la acción le resultaría oscuro.

En otros dos pasajes de la **Odisea** el elemento temporal parece haber influido sobre el poeta en la omisión de la fórmula ὤς φάτο después de un discurso. La situación es la misma en ambas ocasiones: Filetio y Eumeo están con Odiseo, que aún conserva la apariencia de un mendigo. El mendigo habla del retorno de Odiseo, a lo cual Filetio responde rogando por su pronto regreso al hogar. En ambos pasajes, después de la plegaria, en vez de la fórmula normal ὤς φάτο está el verso ὤς δ' αὖτως ἔβραχισ· ἐπέβρατο [ἐπαίχεται φ. 203] πᾶσι θεοῖσι (v. 235 y φ. 203). También en este caso parece probable que la fórmula ὤς φάτο haya sido omitida a causa de la sucesión de tiempos que implica, y que debido a su omisión debemos considerar las plegarias de Filetio y Eumeo como simultáneas más bien que como consecutivas (7). Las mismas palabras de Odiseo las suscitaron a ambas. La ausencia de la fórmula ὤς φάτο en este pasaje también puede deberse en parte al hecho de que el verso que sigue al discurso de Filetio es muy similar en su forma a los versos que comienzan con una fórmula ὤς φάτο, y podría ser considerado como un equivalente virtual. (8)

(7) Observe el lector el imperfecto de φ. 203. Cf. también pasajes tales como H 430 y K 25 (no hay discursos en estos pasajes) en que ὤς δ' αὖτως también introduce acción simultánea a lo que antecede. Obsérvese en cambio, γ. 64; hay aquí dos plegarias y la segunda está introducida por ὤς δ' αὖτως. Pero, en este caso, a la primera plegaria sigue la fórmula ὤς φάτο y tanto la fórmula como el verso que le sigue demuestran que las plegarias eran consecutivas.

(8) BÉRARD (Introduction à l'Odyssee, pp. 120 ff.) trata algunos de los pasajes en que se ha omitido la fórmula ὤς φάτο. Su explicación de φ. 203 es la siguiente: "La formule, sans être entièrement conforme à la

Podemos hallar confirmación a la idea de que el poeta omitió la fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$ en estos pasajes debido a que pensó las plegarias como simultáneas y no como consecutivas, en otros tres pasajes en cada uno de los cuales dos discursos van apareados. Difieren de los ejemplos que acabamos de examinar, porque en ellos ambos discursos están expresos, y el verso que nos ocupa se halla entre los dos. En B 323 ss. los pretendientes se burlan de Telémaco; hay dos discursos, cada uno atribuido a un personaje anónimo. Separa los dos discursos un solo verso de transición que no contiene la fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$, "Ἄλλος δ' αὖτις εἶπεσκε γῆων ὑπερηγορότων. No hay fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$ porque el poeta no pensó los dos discursos como consecutivos, sino simplemente como ejemplos típicos de muchas otras observaciones análogas hechas más o menos simultáneamente. Hallaremos la misma situación y el mismo procedimiento en ζ 396 - 404 y P 414 - 423.

Algo similares a éstos son dos pasaje de la *Iliada*, B 188 - 207 y Δ 232 - 250, en que un jefe (en B Odiseo, en Δ Agamenón) arenga a sus tropas; el poeta presenta dos discursos típicos de todos los que hizo. En B 188 - 197 se reproduce el discurso de Odiseo a los jefes, y en B 196 - 206, sus palabras a las tropas. Entre los dos discursos no hay fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$, sino los versos

"Ὀν δ' αὖθ' ἄημου π' ἄνδρα ἴδου βροτοῖσι π' ἐφαίροι,
πὸν σκήπτρω ἐλάσασκεν ὀμοκλήσασκέ τε μύθῳ"

En este caso también parece probable que la fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$ haya sido omitida debido a que los dos discursos son meramente ejemplos típicos de otros muchos discursos semejantes (note el lector los verbos iterativos) pronunciados en esta ocasión, y no se siguen uno al otro en sucesión regular, tal como lo implicaría la fórmula $\omega\varsigma \ \phi\acute{\alpha}\tau\omicron$. El poeta sigue el mismo procedimiento en el otro pasaje de este tipo, Δ 232 - 250.

Por último, entre los pasajes en que no hay fórmula de dis-

coutume homérique, s'en rapproche néanmoins par le $\omega\varsigma \dots$ du début". u 238-239, según Bérard, han sido introducidos por "quelque réminiscence de rhapsode ou d'éditeur". La verdadera transición está en 240.

curso y la sucesión temporal es peculiar, analicemos el muy discutido episodio de Helios, μ . 374 - 390 (9). Se ha cuestionado la autenticidad de este episodio desde la época alejandina, y casi todos los críticos modernos lo consideran una interpolación. Tal vez valga la pena observar que, lo adviertan o no los que abogan por la interpolación, su teoría debe suponer que el interpolador del episodio de Helios, ya sea porque apreciaba sutilmente la fuerza de la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ y se daba cuenta de que no podía usarla con propiedad antes de los versos que interpolaba, ya sea porque deseaba que los homeristas posteriores advirtieran que se trataba de una interpolación, suprimió una fórmula normal $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ después de las palabras de Odiseo cuando introdujo el episodio de Helios en el texto. Se puede explicar la omisión de la fórmula en el texto tal como está; pero no hay explicación posible, creo yo, si 391 sigue inmediatamente a 373.

En μ . 371 - 373 Odiseo clama a los dioses; no hay fórmula de discurso después de su clamor; sólo las abruptas palabras $\omega\kappa\acute{\epsilon}\chi \delta' \text{ Ἡελίῳ} \Upsilon\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\sigma\iota \alpha\acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\lambda\omicron\varsigma \epsilon\acute{\iota}\lambda\theta\epsilon$. Y al final del episodio, cuando Zeus termina de hablar, no hay fórmula de discurso, sino simplemente la explicación de Odiseo acerca de cómo conoce tan bien esta escena olímpica, $\pi\alpha\iota\tau\epsilon\alpha \delta' \epsilon\gamma\acute{\omega}\nu \eta\eta\omicron\upsilon\sigma\epsilon\alpha \text{ ἰ}\kappa\lambda\upsilon\theta\omicron\upsilon\sigma\iota \eta\eta\kappa\omicron\mu\omicron\iota\sigma\iota$. Opino que no hay fórmula de discurso ni al principio ni al final del episodio de Helios porque dicho episodio es simultáneo al despertar de Odiseo y a su clamor a los dioses, y tiene lugar en otra parte. Se reanuda la "marcha del tiempo" en el verso 391, con el cual volvemos a Odiseo y sus actos.

Es éste el único pasaje en los poemas homéricos en donde el poeta describe acción simultánea a las acciones y palabras de un solo personaje que narra su historia. La fórmula plural, $\omega\varsigma \alpha\acute{\iota} \mu\acute{\epsilon}\nu \tau\omicron\iota\alpha\acute{\iota}\tau\alpha \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \alpha\lambda\lambda\acute{\eta}\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\epsilon\upsilon\sigma\omicron\nu$, que encontramos aplicables en E, y que se usa en muchos otros pasajes para efectuar la transición a un episodio simultáneo, no tiene naturalmente aplicación des-

(9) La explicación que da Bérard de la omisión de $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ en μ es la habitual — el episodio es una interpolación.

pués del único discurso de Odiseo en μ . En tanto que la situación de E es bastante común a sí en la **Iliada** como en la **Odisea**, casi nunca usa Homero, según mis observaciones, una fórmula de discurso en singular con transición a una acción que, aunque simultánea al discurso, tiene lugar en otra parte y se refiere a otro personaje o grupo (10). Quizá la única vez que lo hace es en ϵ 505:

ἡ μὲν ἄρ' ὥς ἀγόρευε μετὰ βραχέσι γοαζέει,
ἠμένη, ἐν θυλίῳ· ὃ δ' ἐβέλπει βίος Ὀδυσσεύς.

Aquí, como lo demuestran el μ , el ϵ y los imperfectos, la cena de Odiseo en palacio tiene lugar al mismo tiempo que la conversación de Penélope con sus siervas. Pero esta forma de expresión tampoco podría usarse en μ , puesto que, además de su impropiedad general, está en tercera persona, y en μ se necesitaría una fórmula en primera persona. Según mi opinión, en μ se le presentaban al poeta cuatro posibilidades:

1. Seguir la técnica más común después de los discursos, es decir, poner después del discurso de Odiseo una fórmula $\omega\varsigma \varphi\acute{\alpha}\tau\omicron$ y pasar inmediatamente al episodio de Helios. Pero esto indicaría la sucesión habitual de discurso y acción y obligaría al poeta a renunciar a la idea de hacer contemporáneas las escenas.

2. Crear un verso original para esta situación única, lo cual no dejaría ninguna duda con respecto a la simultaneidad del

(10) Una fórmula de discurso en singular seguida por una acción simultánea a la designada por la fórmula es: $\eta\omicron\varsigma \delta' \tau\alpha\upsilon\theta' \omega\rho\mu\alpha\iota\nu\epsilon \kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \varphi\rho\epsilon\nu\alpha \kappa\alpha\iota \kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \theta\upsilon\mu\acute{o}\nu$. A veces, ésta sigue a una cita, pero es una expresión de uso muy limitado y completamente inapropiada en μ . En general, después de esta fórmula, una persona (o personas) se acerca al personaje que ha estado reflexionando, e. g. A. 193. Cf. Λ 411, P 106, Σ 15, δ 120. Más raro es el caso de que alguien o algo haga algo a la persona que está reflexionando, e. g., ϵ 365. Cf. ϵ 424. En la fórmula similar (K 507) mientras Odiseo está reflexionando, Minerva se aproxima a su compañero Diomedes. En suma, la acción simultánea, en este caso, concierne inmediatamente al que habla, y no hay cambio de escena. Todas las situaciones en las que aparece esta fórmula son, evidentemente, diferentes de la de μ .

única de μ parecieron evidentemente demasiado grandes al poeta y le hicieron rechazar tal solución.

4. La única posibilidad restante era no colocar absolutamente ninguna fórmula de discurso después de las palabras de Odiseo; y éste fué el procedimiento adoptado. Hemos visto, después de examinar algunos otros pasajes, que era procedimiento habitual del poeta omitir la fórmula de discurso cuando la sucesión de tiempos era insólita, de modo que al adoptar esta cuarta posibilidad para el pasaje de μ , estaba en realidad empleando un método usado en circunstancias similares en otras partes.

A causa de la sucesión de tiempos el poeta no podía emplear una fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ después del discurso de Zeus al final del episodio; si hubiera usado una fórmula en singular, esto habría implicado que Odiseo se enteró de la conversación olímpica inmediatamente después que tuvo lugar; si hubiera usado la fórmula en plural, $\omega\varsigma \omicron\iota \mu\acute{\epsilon}\nu \tau\omicron\iota\alpha\tilde{\upsilon}\tau\alpha$ κτλ., esto habría implicado que se enteró por intermedio de Calipso en el instante mismo en que sucedía; en realidad, se enteró, por supuesto, mucho tiempo después.

Hay, además, en este pasaje otro factor que puede haber movido al poeta a omitir la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$. Es digno de mención el hecho de que el verso que aquí emplea el poeta, $\tau\alpha\tilde{\upsilon}\tau\alpha \delta' \acute{\epsilon}\gamma\omega\nu \eta\acute{\kappa}\omicron\upsilon\sigma\alpha \text{Καλυψοῦς} \eta\tilde{\nu}\acute{\kappa}\omicron\mu\omicron\iota\omicron\varsigma$ (389), es muy similar a versos como $\alpha\tilde{\upsilon}\tau\acute{\alpha}\rho \acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota \tau\acute{o} \gamma' \acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\sigma\epsilon \text{Ποσειδάων} \acute{\epsilon}\nu\sigma\acute{\iota}\chi\theta\omega\nu$ (γ 159), en que se usa un verbo de oír en vez de un verbo de decir. Bien pudo esto haber influído sobre el procedimiento de μ , si bien el verso 389 no se refiere en especial al discurso que le precede inmediatamente sino al episodio considerado como un todo. Y si a eso vamos, la fórmula común $\omega\varsigma \omicron\iota \mu\acute{\epsilon}\nu \tau\omicron\iota\alpha\tilde{\upsilon}\tau\alpha \pi\rho\acute{\sigma} \alpha\lambda\lambda\acute{\eta}\lambda\omicron\upsilon\varsigma \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\epsilon\upsilon\omicron\nu$ también se refiere a la escena a la cual pone fin más bien que al discurso que la precede inmediatamente.

Otro factor que a veces induce a Homero a omitir la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ allí donde podría esperarse su presencia, es el deseo de establecer contrastes entre personas o grupos. De costumbre, si se establece un contraste después de un discurso, uno de los dos per-

sonajes que contrastan es el que habla. En este tipo de situación, lo corriente es que Homero use una fórmula de discurso, y en verdad tiene a su disposición un grupo bastante amplio de tipos de fórmula entre las cuales elegir, v. gr., Λ 210 - 11, O 405 - 6, 559. Pero cuando el poeta desea oponer personas entre las que no se cuenta la que acaba de hablar, la fórmula de discurso se vuelve inoportuna porque inevitablemente hace recaer la atención sobre la persona que habla, y en esta forma debilita o destruye el contraste. Por consiguiente, en los pocos pasajes en que Homero deseaba señalar un contraste entre dos personas o grupos distintos del personaje que acaba de hablar, la fórmula de discurso ha sido omitida. Hacemos esta situación, y esta forma absolutamente lógica de encararla, después del primer discurso de la **Iliada**. En A 17 - 21 Crises suplica a los aqueos todos, pero particularmente a los dos Atridas. Después de sus palabras, en vez de la fórmula normal $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$, están los versos:

Ἴδ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφάνησαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 ἀλλ' οἴκ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδ' ἔνε θυμῷ.

Aquí el poeta deseaba acentuar el contraste entre las dos reacciones, y la fórmula normal $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ no se prestaba puesto que hubiera hecho recaer la atención sobre Crises.

Los ejemplos restantes de este procedimiento se hallan en la **Odisea**. Dos de ellos son casi idénticos: α 360 y φ 354 (11). En ambos pasajes en vez de la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ el verso Ἴδ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφάνησαν Ἀχαιοὶ αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα· sigue a las audaces palabras de Telémaco. En α a ἦ μὲν se opone μνηστῆρες δὲ pocos

11. Según Bérard, el texto de φ 354 es erróneo y el mejor remedio es omitir 354-355 y substituir el verso $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ · ῥίγησεν δὲ περιφρων Πηνελόπεια, que se encuentra en algunos manuscritos. La transición incorrecta, dice Bérard, fué introducida por primera vez en α 360 - 361 por "l'auteur récent" de aquel pasaje quien creyó que tenía el mismo tipo de transición en α 319. El pasaje paralelo de φ se copió de α "grace à cette manie d'unification dont les éditeurs antiques furent souvent les dupes."

versos más adelante, y en ε, a ἢ μὲν se opone χιτᾶς ὁ en 359. En ζ, algunos manuscritos tienen, en seguida después de las palabras de Telémaco, el verso ὧς φάτο μύχων τε περίεργον Πηνελόπεια. Sin duda, éste fué interpolado por algún lector que no advertió que se hallaba ante uno de los casos de un procedimiento homérico anómalo pero perfectamente natural.

Una situación similar aunque algo distinta se produce en ζ. 200 (12), donde después de las burlonas palabras de Eumeo a Melantio no está la fórmula ὧς φάτο, sino que se opone la acción, o mejor, la forzada inacción de Melantio a la acción de Eumeo y Filetío:

“Ὡς ὁ μὲν αὖθις χιτᾶειπτο, τοθεὶς ὄλω ἐνὶ θεσμῷ
τῷ δ' ἔς τεύχεα ἔβητο, θύρη, ἐπιθόντα φεινήν,...

Aquí Homero deseaba oponer Melantio, por una parte, a Eumeo y Filetío, por la otra; es decir, aunque el personaje que habla (Eumeo) está involucrado en el contraste, no es el único, y, por lo tanto, no podría haberse usado la fórmula normal ὧς φάτο. π. 336 ss., en que Eumeo y un heraldo van a dar a Penélope la nueva del regreso de Telémaco, es aún más anómalo. Habla el heraldo en primer término, y ninguna fórmula sigue sus palabras. Sospecho que ha sido omitida porque el poeta no deseaba oponer simplemente al heraldo y a Eumeo, sino más bien la escueta noticia del regreso de Telémaco anunciada abiertamente a Penélope en presencia de sus esclavas al circunstanciado relato que Eumeo narra a Penélope en privado. El poeta debió sentir que una fórmula ὧς φάτο habría disminuído la fuerza de este contraste puesto que hubiera conferido demasiada importancia a la **persona** insignificante del heraldo.

En un corto grupo de pasajes, todos muy similares, no se usa fórmula ὧς φάτο después del discurso simplemente porque restaría elegancia al verso. En tres de estos pasajes Homero intercala el hipotético discurso de “alguien” en otro discurso, de

(12) El comentario de Bérard sobre este pasaje es el siguiente: “...ici encore ὧς au debut du vers nous rapproche un peu de la coutume homérique.”

tal manera que las palabras de ese "alguien" forman parte de un complemento de finalidad. En M 317, v. gr., Sarpedón incita a Glauco a luchar en primera fila, ὄφρα τις ᾧδ' εἴπῃ Λυκίων πύκα θωρηκτάων.

Después del imaginario discurso no hay fórmula ᾧς φάτο, ni, en rigor, podría haberla. Hallamos la misma situación y el mismo procedimiento en H 300 y Ψ' 575. (La fórmula de discurso de H 303, se refiere, naturalmente, al discurso de Héctor y no al supuesto discurso de los teucros y aqueos que por casualidad pone fin a las palabras de Héctor). En Z 476 ss. se da el mismo caso. En este pasaje Héctor ruega a los dioses que concedan a Astianacte una suerte gloriosa; dice, entre otras cosas, καί ποτέ τις εἴποι 'πατρός γ' ὅδε πολλὸν ἀμείνων', y a este corto discurso no sigue ninguna fórmula ᾧς φάτο. (13)

Hay un tercer tipo, cuya ilustración halamos en π 288 ss., similar a los dos anteriores: se trata también de discursos incluidos en otros discursos. Odiseo dice a Telémaco lo que debe contestar a los pretendientes si se oponen a que él se lleve las armas; introduce sus palabras con un imperativo, o, mejor dicho, un infinitivo con valor de imperativo: μάλιστα ἐπέεσι / παρφάσθαι. No había aparentemente ninguna fórmula apropiada para usar después de este discurso. En τ 5-13, Odiseo repite las mismas instrucciones. Aquí se hallan al final de su discurso, y la fórmula normal ᾧς φάτο que le sigue se refiere, por supuesto, al discurso en su totalidad; tal como en π, no hay fórmula alguna después de las palabras que Odiseo aconseja decir a Telémaco.

Y quedamos así con un solo pasaje de los poemas homéricos

(13) Por regla general, cuando no hay una razón especial para omitir la fórmula ᾧς φάτο, también se usa al final de estas observaciones hipotéticas que se citan dentro de los discursos, e. g., Δ 182. Aun cuando las observaciones hipotéticas aparecen al final del discurso dentro del cual se citan, Homero habitualmente pone una fórmula ᾧς φάτο después de ellas y luego para señalar el final del discurso en el cual aparecen las palabras hipotéticas, e. g., H 91 - 92,

ὡς ποτέ τις ἐρέει· ἰὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.
ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ.

en que la omisión de la fórmula de discurso exige un comentario especial, X 498. Andrómaca, imaginando la suerte cruel que aguarda a Astianacte huérfano, dice las injuriosas palabras que le dirigirá el niño cuyos padres viven:

ἔρρ' ἄπειρος· οἱ δὲς γε πατρὸς μετὰζώνεται ἔρρι.

Ninguna fórmula ὡς φάτο sigue a estas hipotéticas palabras. Este caso no entra claramente en ninguna de las diversas categorías consideradas, y es difícil saber por qué la fórmula ha sido omitida. Tal vez se trate simplemente de un ejemplo de la mayor libertad, advertida por Wähmer, con que Homero trata a los discursos cuando son citas (cf. nota 8, más arriba). Sospecho, sin embargo, que forma parte del grupo de pasajes en que la fórmula ὡς φάτο ha sido omitida para evitar que el verso resulte pesado. Si aquí se empleara la fórmula, interrumpiría el curso de las lamentaciones de Andrómaca, y al conferir excesivo énfasis al ἀμφιθελής, disminuiría momentáneamente y en esa medida la importancia de Astianacte y atenuaría así la fuerza conmovedora del pasaje.

En los poetas épicos griegos posteriores también hallamos pasajes en que la fórmula ὡς φάτο no aparece allí donde sería dable esperarla (14). Es interesante observar que muchos de ellos siguen el procedimiento homérico. En Nono, v. gr., hay algunos discursos introducidos por oraciones subordinadas, y a ninguno de ellos sigue la fórmula ὡς φάτο; asimismo, el poeta no emplea dicha fórmula después de discursos introducidos por imperativos. Los discursos de estos dos tipos son sumamente escasos en la poesía épica griega fuera de Homero y Nono. No he observado ninguno ni en Apolonio ni en Quinto. El **Himno a Apolo**,

(14) La diferencia más notable entre la técnica habitual de Homero y la de los poetas épicos posteriores es que Homero usa una fórmula ὡς φάτο en el diálogo tan sólo en las circunstancias mencionadas en la nota 3, mientras que los poetas épicos posteriores parecen haber sentido la necesidad de una fórmula ὡς φάτο después de cualquier discurso, dialogado o no. (Cf. WÄHMER, I, pp. 23 - 26). Este cambio de técnica aparece ya en la época del *Himno a Ceres* (74 y 118) y la *Teogonía de Hesíodo* (664).

sin embargo, tiene uno de cada clase: introducción por medio de infinitivo con valor de imperativo, 171, introducción por medio de oración subordinante, 167.

Hay dos pasajes en Apolonio en que no hay fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ después de un discurso, pero en que señala un contraste entre las acciones de dos personas o grupos: ii, 262 s., y iii, 740 s. El primero de estos pasajes está justificado por el precedente homérico, porque el personaje que habla no es uno de los objetos del contraste; pero el segundo no se ajusta a la tradición homérica, ya que el personaje que habla es uno de los que el autor compara y opond. Además, el procedimiento se aparta del homérico en que Apolonio refiere primero la acción del personaje a quien está dirigido el discurso, y luego retorna al personaje que habla.

Entre otros pasajes que no tienen paralelo en Homero mencionemos los siguientes: una vez en Quinto (IV, 408) y bastante a menudo en Nono no hay fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ después de un discurso muy breve. A veces en Nono el personaje que habla intercala en su discurso una objeción hipotética de su oyente por medio de la expresión $\acute{\alpha}\lambda\lambda\prime \epsilon\pi\acute{\epsilon}\tau\epsilon\iota\varsigma$. Y nunca hay fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ después de este tipo de discurso hipotético. Algunos de los discursos más insólitos de Nono no están seguidos de la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$ v. gr., el discurso que el personaje representado en un escudo parecía estar pronunciando, XIII, 221 s.

Podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. Homero posee una técnica clara y regular para el empleo de la fórmula $\omega\varsigma \zeta\acute{\alpha}\tau\omicron$
2. Todas las aparentes excepciones a esta técnica regular pueden explicarse como situaciones en que las fórmulas disponibles eran inapropiadas, y, por tanto, parecería que los críticos estuvieran equivocados al considerarlas como pruebas de corrupciones en los textos, tales como interpolaciones, lagunas, etc.
3. Tenemos pruebas importantes de la integridad de la tradición textual desde la época en que se entendía claramente y se cumplía con regularidad la técnica de las fórmulas del discurso.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

JOHN ERSKINE, "*La vida privada de Helena de Troya*", novela, traducción de Alberto Gutiérrez Castro; editorial Ayacucho, Buenos Aires, 1944. La ficción, en Occidente, no puede prescindir de los inagotables temas griegos: de sus mitos, de su historia, de su literatura. Simplemente, porque Occidente está informado en el espíritu griego. Esta vez es un escritor estadounidense el que retoma un tema griego: John Erskine, el poeta, crítico literario y novelista que, en esta su condición de fabulador, aprovecha, a la manera de Luciano, los temas mitológicos y legendarios para combatir con humorismo, ironía y a veces con sarcasmo los prejuicios y el puritanismo de sus contemporáneos. Y el tema que retoma es —nada menos— el de la *Iliada*. Pero no el mismo que Homero desarrolló en sus hexámetros. El novelista moderno ha prescindido —lógicamente, por tratarse de una novela— de hechos históricos y construido su ficción a partir del momento en que Helena vuelve a su casa de Esparta. La Helena de Erskine no es la Helena de los poemas homéricos; es, sin embargo, una posible Helena. Y es aquí donde comprobamos, una vez más, la durable vigencia de los temas griegos. Erskine quiere reconstruir, no la vida de Helena, sino su concepción de la vida, y, aunque toma esa parte desconocida —ahistórica, diríase— de su vida, la posterior a la guerra de Troya, es la Helena de siempre la que piensa y habla en esta novela. A través de estupendos diálogos (excepto unas pocas páginas iniciales a cargo del autor, la "acción" corre por cuenta exclusiva de los habladores personajes) vemos desenvolverse, lógico, sin fisuras, el pensamiento de Helena. Esta mujer muestra, aquí, una personalidad rica y admirable: tiene un concepto de la vida, coherente, audaz, y no teme exponerlo; sabe lo que quiere y pone, intrépidamente, los medios necesarios para llegar a su fin. Erskine ha estructurado una novela moderna, no estúpidamente arcaizante; evidentemente, las opiniones de Helena no son exclusivas de su tiempo; al contrario, esta Helena es una mujer de hoy, y su novelista del siglo XX ha querido poner en su boca las opiniones de una mujer de nuestros días: de una mujer audaz y revolucionaria, pero realista, nada visionaria; que tiene un modo particular de ver las cosas, y lo dice con seguridad. Erskine, que ya había dado muestras de su capacidad extraordinaria para la ficción (baste mencionar su elogiada y aún intraducida "*Penelope's man*"), nos ha ofrecido en este libro una de las más recias y amenas novelas de lo que va del siglo.

No exagero al afirmar que es uno de los más cautivantes relatos modernos que yo haya leído. Su autor conoce la técnica de la novela; sabe lo que gusta al lector moderno, pero no condesciende con la facilidad de plano inclinado a que éste está acostumbrado: es exigente consigo mismo y exige atención y seriedad al lector. Nada de todo esto está reñido con la amabilidad, la agilidad mental y de estilo, la vivacidad cautivante de toda gran obra.

Esta es creación de un humanista: es obra de relecturas.

Lorenzo N. Mascialino

J. HUIZINGA, "*Homo ludens, El juego y la cultura*", traducción española por Eugenio Imaz, Fondo de la Cultura Económica, México, 1943.

No contábamos, hasta la aparición de este libro, más que con marginales anotaciones al concepto juego como cultura; desde este momento, estamos en posesión del problema planteado en todas sus posibilidades y de una tesis sostenida y fundamentada con la profundidad y riguroso método que siempre ha caracterizado cada línea de Huizinga.

Evidentemente, en este terreno estaba todo por hacer; una estructuración del contenido, una concepción de la razón última del juego no se había realizado antes; materiales sí abundaban para formalizar una sistematizada tesis (Es del caso recordar aquí al meritorio Leo Frobenius, especialmente por sus estudios sobre el juego entre las tribus africanas.): a esa materia ha dado forma este libro. El juego concebido como función biológica, social, religiosa, tiene desde hace mucho, extensa bibliografía; concebido como fenómeno cultural —es decir, que abarque todos las categorías que se dan al juego y que ahonde en aquello que las constituye en lo puramente humano, racional— comienza a tener vigencia a partir de este trabajo.

Huizinga ha pasado revista a todas las posibilidades del juego: para desentrañar lo "cultural" contenido en el juego, examina filológicamente su expresión en el lenguaje: qué términos expresan el concepto "juego" en sánscrito, chino, hindú, japonés, idiomas semíticos, latín, griego e idiomas románicos y germánicos; describe las formas del juego, la competición y sus reglas en lo que es general a todas aquéllas; analiza toda actividad humana en que el juego funciona con expresión evidente o larvada: las formas lúdicas del derecho, de la guerra, del saber, de la poesía, de la filosofía, del arte.

Una vez más nos muestra ejemplarmente el autor de *El Otoño de la Edad Media* un hecho capital en la investigación: el método, el rigor, la precisión; no se deja llevar del deseo de comprobar una tesis asumida

aprióricamente; al revés, llega a ésta después del concienzudo y exhaustivo examen de todas las posibilidades de interpretación, en conexión cada parte con el todo. No quieran parecer estas últimas afirmaciones con aserción de sequedad para este trabajo; también en esto sabe "jugar" Huizinga: en presentar las cosas movidamente, estéticamente, como en un buen juego; en atraer la atención del lector y abstraerlo de todo otro asunto que no sea el juego de la exposición. Porque Huizinga no es un árido expositor de interesantes temas; a través de su interesante prosa entrevemos al atento lector de la poesía, al sagaz contemplador de viejas culturas, al escudriñador de formas antiguas de vida que es Huizinga.

¿Que cómo cabe reseñar este libro en una revista de estudios clásicos? Por muchos motivos. Pero sólo apuntaré uno: porque es el libro de un humanista, y humanísticamente pensado y escrito.

Lorenzo N. Mascialino

HUBERT PERNOT, *"La pronunciación del griego antiguo"*, traducción y notas de Enrique Francoir, publicación del Instituto de Literaturas Clásicas de la Universidad de Buenos Aires. - Buenos Aires, 1944, ed. Coni.

El Instituto de Literaturas Clásicas de Buenos Aires ha publicado el libro *"D'Homère à nos jours"* del profesor Pernot de la Sorbona, el capítulo VI sobre la pronunciación del griego antiguo. El volumen, pulcramente realizado, es de suma utilidad para los estudiosos del griego de nuestro país. El tema de la pronunciación ha sido de larga discusión, desde el Renacimiento hasta nuestro tiempo, con la apetencia científica de recuperar la auténtica fisonomía fonética de una lengua que ha suscitado tanto entusiasmo y reverencia. El problema de la recta pronunciación se hacía más arduo por cuanto la lengua griega se mantuvo como lengua hablada hasta nuestros días. A pesar de que se reconocían las consiguientes mutaciones fonéticas, siempre era muy incitante acudir al testimonio del griego moderno para resolver dificultades. La obra de Erasmo: *"De recta latini graecique sermonis pronuntiatione"* (1528) representa una seria tentativa para resolver metódicamente las dificultades de reconstrucción de la pronunciación de los antiguos. A la tentativa de la reforma erasmiana es opuesto el sistema reuchliniano (Reuchlin, 1522) de tendencia neohelénica, o, para decirlo con denominaciones características, la oposición será desde entonces entre etacistas e itacistas según el modo de pronunciar la letra η .

El conocimiento científico de la fonética griega ha avanzado en nuestros días lo suficiente para tener un cuadro de sonidos generales avalados por documentación y deducciones seguras.

Salvo en algunos casos, en los que la duda no ha podido ser elimi-

nada del todo, el capítulo del profesor Pernot debe considerarse como decisivo en la mayoría de las cuestiones que pueden proponerse sobre la pronunciación en el siglo V (a. C.) de Atenas.

La traducción del Dr. François, así como las notas que la acompañan, de sabia doctrina lingüística, constituyen una confirmación más del juicio merecido por el distinguido humanista de la Facultad de Filosofía y Letras.

L. F. C.

PHILOSOPHIA, N.º 4. Publicación del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1945.

El Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo ha dado a conocer el cuarto número de su revista *Philosophia* que constituye, en la actualidad y dentro del país, la única publicación periódica especializada en el cultivo de las ciencias filosóficas, surgida de un instituto universitario.

El contenido de esta entrega en sus principales aspectos es el siguiente: Se inicia el presente número con un trabajo del profesor Diego F. Pró titulado *Concepción de la lógica en Aristóteles, Santo Tomás y Hegel*. Las cuestiones de principio tales como si la lógica es disciplina teórica, o práctica o bien arte, si es formal o material, si es a priori o a posteriori, si su objeto es independiente o debe estar condicionado por la metafísica o la psicología, preocupan desde el comienzo al autor. Se proponen algunas pautas metódicas para resolver estas cuestiones de principio. Tres son los caminos que se recorren: el etimológico, el de la definición y el histórico. La primera vía no ofrece aportes seguros en razón de las distintas significaciones que se dan a la palabra lógica. La segunda vía explora las distintas definiciones que acerca de esta disciplina han dado sus principales tratadistas, tales como Aristóteles, los escolásticos, la escuela de Port Royal, Kant, Stuart Mill, Lipps, Hegel y Husserl. Esta ruta arroja mucha luz si lo que buscáramos fuera ofrecer un cuadro general de las distintas concepciones lógicas pero es ineficaz para dilucidar el problema que nos ocupa. Lo que hace la definición es expresar la naturaleza del objeto de la lógica según lo entendían los autores mencionados y otros. "El itinerario de la definición lógica no es fructífero. Toda definición adscribe a una concepción lógica determinada". El trabajo del profesor Pró se completa con el tratamiento especial de la vía histórica a la que dedica amplia extensión. El autor examina en esta primera parte de su trabajo la lógica en Aristóteles, en Santo Tomás y parcialmente en Hegel, y promete continuarlo en la próxima aparición de *Philosophia*.

Kant y el argumento ontológico de Descartes, es un artículo del Prof.

Héctor Catalano. Analiza la prueba de la existencia de Dios a través del argumento ontológico tal como ha sido enunciado por "San Anselmo de Cantorbery su genial inventor, Renato Descartes su propulsor más entusiasta y Manuel Kant su crítico más severo". La conclusión a que arriba Kant, profunda y aguda como lo es, no "es tan perfecta y rigurosa" en opinión del autor "como para que se la tome como la última palabra al respecto". Determinar la naturaleza de la relación entre la cosa pensada y la cosa misma, es un intento que rebasa las posibilidades cognitivas del intelecto humano.

El profesor Ricardo D. Pantano colabora con un trabajo que ha denominado *La sustancia y las causas*. Con abundante información bibliográfica analiza la primera categoría del ser, base de todas las demás determinaciones (cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, pasión, estado, acción y posición) bajo sus aspectos de esencia, género, especie y sustrato. Concluye dando cuenta del modo de intervención de las cuatro causas (material, formal, eficiente y final) tanto en el orden natural como en el artístico.

Conocimiento y deformación del prójimo es un artículo que firma el profesor Juan Villaverde. Las relaciones que se establecen entre los hombres, sean de simpatía o antipatía, de atracción o repulsión, están sujetas a variaciones y rectificaciones según el "conocimiento más completo o más exacto" que tengamos de nuestro prójimo. El autor analiza algunas categorías o formas a priori propuestas por Simmel como aporte dilucidatorio de este problema. Ellas son: a) El yo conoce al tú amoldándolo a la generalidad de un tipo humano. Consideramos al tú no en su "auténtica singularidad" sino enmarcado dentro de un determinado "perfil genérico" que no coincide por entero con el individuo en cuestión. Se trata más bien de una deformación del prójimo; b) El yo conoce al tú completándolo mediante una prolongación de sus aspectos truncos. Cada individualidad concreta observa rasgos de su personalidad, buenos o malos, no totalmente desarrollados. Al pretender captar al *tú* lo hacemos prolongando sus líneas incompletas, buenas o malas, y al hacerlo, transformamos el conocimiento de aquella individualidad; c) El yo conoce al tú tiéndolo con la tonalidad del círculo a que pertenece. Toda inclusión o exclusión, voluntaria o no, a un círculo determinado, promoverá un cambio en la apreciación. Se completan estos tres esquemas categoriales con un cuarto; d) Cada elemento de un grupo no es sólo una parte de la sociedad, sino además algo fuera de ella. Cuestión que hace relación a aquella parte de la persona humana que se substrahe a la socialización.

En la "*Pedagogía del interés y del amor*" el autor, P. Alberto García Vieyra, examina con detención, ora refutando, ora explicando más su contenido, ciertas premisas de la pedagogía del interés "que anima las tendencias y procedimiento de la Escuela Nueva". "Lo que es la espontanei-

dad, el interés, la posición que le cabe dentro de las tendencias afectivas humanas, el interés como forma de amor, la educación de amor en todas sus formas, que nos enseña a superar el interés y por último la perfección del amor que se realiza por la caridad", son líneas del autor que transparentan el contenido de su trabajo.

El profesor Humberto M. Lucero cierra la serie de artículos con un trabajo que ha titulado *El problema ético-pedagógico del sociologismo*. Hace consideraciones de carácter metafísico acerca de la persona humana y precisa aquellos caracteres que impiden se confunda, como lo hace la pedagogía moderna, entre la individualidad natural y la individualidad personal. Para alcanzar su plenitud ontológica la persona humana necesita de la sociedad de la cual es su "creador y plasmador". El sociologismo marra en su intento de explicar el problema y realiza algo así como la revolución copernicana en sociología al querer explicar al hombre y su vida espiritual por la sociedad.

La sección *Textos y traducciones* se abre con una traslación del alemán realizada por el Dr. Soaje Ramos de un ensayo de Fels sobre la poco conocida personalidad de Bernardo Bolzano, considerado por Husserl como "uno de los más grandes lógicos de todos los tiempos". Completa esta sección una traducción del profesor Rodolfo Kaiser-Lenoir del Prefacio de la *Ética* de Nicolai Hartmann.

Las *Notas y Comentarios* nos da a conocer las siguientes colaboraciones: "Trascendentalismo empírico" del Dr. Carlos Fries; "Filosofía y cálculo infinitesimal en Leibniz", del Ing. Cayetano Piccione, y "Libertad y Perfección" del P. A. García Vieyra.

La sección *Reseñas bibliográficas*, a cargo en su mayor parte de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, finaliza esta entrega de *Philosophia*.

M. L.

JOSEPH VENDRYES, "*Las lenguas Indoeuropeas*". Traducción y notas de Enrique François, Instituto de Literaturas Clásicas de la Universidad de Buenos Aires; Buenos Aires, 1945.

Con esta publicación, M. Vendryes quiere ofrecer a los que dirigen sus miradas hacia los fundamentos de gran parte de la civilización contemporánea —ya que el estudio de la lengua de un pueblo es de suma importancia para el conocimiento del mismo—, un "cuadro general del mundo lingüístico indoeuropeo, que constituye el primer capítulo de una obra que abarca "Les langues du monde". Es, pues, la exposición de uno de los aspectos de un "cuadro" aún más "general".

Resultaría ocioso ocuparnos de la significación de la obra, la obra

completa, de este lingüista francés. Baste indicar que su nombre, como los de Meillet, Bally, Sechehaye, etc., representa un desvío, pero un desvío jerarquizador, en la historia de la ciencia.

Los primeros párrafos se ocupan de la amplia difusión de las lenguas indoeuropeas, fuentes inagotables de donde emanaron las formas para las más vivas substancias literarias de muchos pueblos. Por este poder, ellas pasaron a navegar en dominios lingüísticos menos vivaces y más encerrados, y toda interpretación de este fenómeno nos llevaría a puntualizar "el genio propio de los indoeuropeos, el carácter de sus instituciones, el prestigio de su civilización". Y puesto que la lengua no se da desligada del individuo que la habla (la lengua nace de la vida y la vida la mantiene en vida), el indoeuropeo impuso no sólo sus instituciones sino también el uso de su lengua, que se conservó entre los pueblos conquistadores más o menos uniformes hasta el momento en que por relajación de vínculos comunes (políticos, económicos, religiosos y otros) algunos de sus sectores adquirieron independencia y fisonomía propia. La originaria *unidad* lingüística del indoeuropeo, expresión de una unidad de civilización, debía contener en su uniformidad, reveladora de un previo desarrollo lingüístico, elementos de diferenciación que se acentuaron en el momento de la ruptura progresiva de tal unidad lingüística. Dos órdenes de consecuencias, verificables o no, pero que deben tenerse en cuenta, se desprenden de la mencionada evolución lingüística, preparadora de la unidad: 1) la posibilidad de comprobar lazos de familia entre grupos lingüísticos extraños y el indoeuropeo (como los que existen entre las lenguas neolatinas). No se caería en el absurdo al vincular el indoeuropeo con el uralo-finés o con el semítico; 2) no es inverosímil que cierto sector del dominio lingüístico del indoeuropeo cobrara una extensión y un desarrollo propios con anterioridad a la constitución de la unidad indoeuropea. No es inverosímil que el pseudo-hitita, por ej., adquiriera tal extensión y tal desarrollo antes de la unificación lingüística de que se habla.

Interesa al autor fijar mediante el estudio comparativo de los vocabularios la unidad lingüística del indoeuropeo; y por ese camino llega a comprobar una gran diferencia, en el nivel de la morfología y del vocabulario, entre la unidad reconstruida y la unidad de las lenguas indoeuropeas de uso contemporáneo, o entre cada una de las lenguas nacidas del indoeuropeo. Diferencia originada, quizá, por el desarrollo intrínseco de estas últimas que pugnaban por hacer prevalecer tendencias propias o bien a acciones exteriores. De tal diferencia habla aquella que existe entre el griego y el germánico común, por ej. De todas las lenguas indoeuropeas, el iranio tuvo una evolución más precoz, mientras que el lituano conserva en su estructura características muy arcaicas. La diferencia la explica por la situación geográfica, por el *habitat* de los dos pueblos, el uno, abierto y sujeto a las influencias más decisivas de viejas civilizaciones; el otro, más limitado y alejado.

Al margen de esa diversidad, la evolución y el desarrollo de las lenguas indoeuropeas siguen el impulso de tendencias comunes a las que hay que referir la causa de la similitud en las transformaciones. Así se pueden distinguir dos tipos de lenguas indoeuropeas: un tipo antiguo (sánscrito, el antiguo iránico, el griego antiguo y el latín), y un tipo moderno (lenguas neolatinas, germánicas, célticas, etc.).

En los párrafos siguientes, M. Vendryes caracteriza la fonética del indoeuropeo (ausencia de fonemas espirantes o siseantes; abundancia de fonemas oclusivos, sordos y sonoros, labiales, dentales, prepaladiales y velares; vocalismo breve). Pero la característica de su fonética es la presencia de los sonidos sonantes. La tendencia dominante en la evolución de este sistema fonético es la de simplificar el complejo juego de oclusivas, de crear fonemas espirantes, de eliminar los sonidos sonantes, de reducir la diptongación, etc.

En cuanto a la morfología, el indoeuropeo posee palabras constituídas por una raíz, un sufijo y una desinencia y con un valor totalitario, completo y autónomo, y palabras accesorias (partículas, adverbios, etc.) de enlace o para precisar el sentido de aquéllas. "La palabra con sus tres elementos adquiriría una plenitud absoluta; pues ninguno de los elementos que la constituían tenía existencia independiente ni podía ser empleado aisladamente". La raíz —elemento esencial de la palabra— expresaba su sentido; los sufijos y las desinencias, las categorías morfológicas y circunstanciales. Fijada así la característica de la morfología indoeuropea, enumera las tendencias más o menos comunes que se comprueban en el desarrollo de las lenguas indoeuropeas: la raíz pierde su primado, es desplazada por la radical, elemento estable; al mismo tiempo, comienzan a organizarse los sistemas verbales y nominales, este último no tan precoz y firme como el primero, tiende a simplificar la flexión. Es el momento en que por compensación aparecen las partículas (los artículos) para expresar las relaciones en el uso de los nombres.

Toda esta serie de transformaciones morfológicas se ve favorecida por la alteración que sufren las finales. "Allí donde la flexión queda reducida al mínimo, como en persa, las relaciones gramaticales no pueden ser expresadas sino por medios accesorios, exteriores a la palabra (empleo de partículas, de palabras auxiliares, atribución de valor gramatical al orden de las palabras)".

En los apartados siguientes, M. Vendryes distribuye las lenguas indoeuropeas. Estudia sus características, sus transformaciones, etc. En el primero se ocupa del grupo *indo-ario*. Su documento —los textos védicos—, antiquísimo tanto por su forma como por su fondo, está escrito en sánscrito, en sánscrito védico. Cita, en seguida, según una ordenación cronológica, los documentos de este grupo: Rig Veda, Atharva-Veda, comentario sobre el Veda, tratados filosóficos y las grandes epopeyas en verso

mucho más reciente: Mahabharata y Ramayana. La lengua, literaria y no religiosa, de estas dos epopeyas, fué fijada por la labor de muchos gramáticos, de tal suerte que aún se mantiene con el carácter de literaria y científica. Más rígida su pronunciación y más estables sus formas gramaticales, el sánscrito sufrió menos la influencia de las lenguas vivas.

Las *pákrítos* son las lenguas comunes, de cierta extensión que se desarrollaron desde una forma lingüística "poco diferente de aquella de donde salió el sánscrito". Documento: las inscripciones del rey Asoka (siglo III a. d. C.), revelan un grado de evolución más alto que el sánscrito. "Los *pákrítos* son lenguas literarias, pulidas y fijadas artificialmente por teorizantes, algo así como el dionco de los coros de la tragedia antigua".

A continuación y en el mismo apartado, M. Vendryes pasa revista a las *lenguas locales* que se desarrollaron independiente y paralelamente de los *pákrítos*.

Grupo iránico: Este grupo tan difundido como el anterior tuvo su lengua religiosa, el *zendo*, y dos lenguas comunes, el *sogniano* y el *pelvi*. Antiguamente el grupo presentaba dos formas, ambas del iránico occidental: el antiguo persa y el zendo. Al primero sólo se le conoce a través de las inscripciones en caracteres cuneiformes de la época de los reyes Aquemenidas Darío (522 - 486) y Jerjes (486 - 466). Es el "habla materna de los soberanos y de sus familiares y en el cual quisieron hacer transcribir, en forma manifiestamente sincera, los textos que establecían su poder y celebraban sus hazañas". El documento más antiguo del zendo es el texto litúrgico llamado el Avesta de la época de los Sasanidas, cuya lengua no ofrece uniformidad ni ortográfica ni gramatical. Ya en plena era cristiana el antiguo persa deviene, después de haber sufrido todas las alternativas de un desarrollo lingüístico, en el antepasado del moderno persa, el *pelvi*. Por tanto, el antiguo persa, el *pelvi* y el moderno persa son los momentos evolutivos de una misma lengua.

Del grupo *armenio*, M. Vendryes nos fija su extensión actual (Rep. de Armenia, Azerbeiján, ciertas provincias de Turquía, escaso territorio de Persia y varias colonias armenias de distintos países), su documento más antiguo (una traducción del Evangelio); distribuye, además, las hablas armenias modernas en dos grupos principales, el uno occidental y el otro, oriental. Dominados los armenios por los partos, sufre su lengua, en consecuencia, la penetración de formas iránicas, a tal punto que se creyó necesario su reducción al grupo iránico. El lingüista alemán H. Hübschmann puso de manifiesto el error de esta inclusión, pues el armenio es un grupo aislado dentro de la familia del indoeuropeo.

Grupo helénico: Los griegos, pueblos que vinieron a desplazar otros de civilización y lenguas desconocidas, se desarrollaron sobre una cimiento de elementos variados cuya influencia se traduce en innovaciones propias del griego en cuanto a la estructura gramatical y al vocabulario. Ya conoce-

mos hasta qué siglos se remontan las inscripciones griegas más antiguas, tan "valiosas para fijar la historia de la lengua". Los documentos más antiguos del griego lo presentan repartido en dialectos diferentes, en una verdadera repartición dialectal explicable por "hechos históricos particulares que determinaron el modo cómo las poblaciones se influyeron unas sobre otras". Las migraciones de los pueblos se realizaron en oleadas sucesivas y con todas las irregularidades propias de suponer según la variabilidad de los hechos determinantes; todo esto vino a concretarse en las múltiples diferencias dialectales a que alude el autor.

No obstante ese "gran enredo de dialectos", el lingüista distingue los cuatro grupos conocidos: jónico-ático, el aqueo, el eólico y el dórico, que ofrecen el panorama lingüístico heleno. A partir del siglo IV a d. C. esos grupos se unificaron tomando como base el dialecto de la ciudad de Atenas, el fondo de la lengua común helenística, la *koiné dialektos*.

Grupo italo-céltico: No resulta inverosímil hablar de un grupo italo-céltico, pues su unidad aparece asegurada por una cantidad de particularidades comunes, que lo alejan de los otros dialectos indoeuropeos. A este grupo se refieren pueblos cuyos rastros han desaparecido, tales como el *ligúrico*, "pueblo conquistador que ocupó antiguamente un vasto territorio en Italia y en el Sur de la Galia, y que poco a poco quedó reducido al territorio de la Liguria histórica, sobre el golfo de Génova". Dado que el itálico aparece en la historia bastante diferenciado del céltico, el autor los trata en párrafos apartes; del primero señala sus tres lenguas principales: el umbrio, el latín y el osco, de los cuales fija sus correspondientes dominios, sus documentos y la fuerza expansiva y dominante del latín, ante el cual cayeron abrumadas no sólo las otras dos compañeras del grupo sino también las lenguas no itálicas (el etrusco, el céltico, el mesánico). Su poder será aún mayor en tanto avanza hacia occidente.

Rota la unidad del imperio, la lengua latina participó del mismo quebranto que trajo como consecuencia la constitución de las lenguas románicas, algunas de las cuales adquirieron carácter de lenguas comunes. De todas ellas se ocupan los párrafos siguientes.

Con este mismo procedimiento de enfoque histórico y cronológico, M. Vendryes se enfrenta con los otros grupos de las lenguas indoeuropeas, siempre haciendo uso de su amplia versación y de un criterio objetivo, puesto que se apoya en los hechos y desconfía de las teorías, y de una exposición cuya característica es el ordenamiento preciso y claro de la amplia materia lingüística; por esto, y porque resulta palmario que la capacidad del autor se enseñorea de algo que le es propio, el contenido de esta espléndida publicación ha de ser tenida como punto de apoyo para toda iniciación en este aspecto de la lingüística.

Reseñado así brevemente el contenido de la obra de M. Vendryes,

es digno hacer mención de lo plausible y valioso que resulta el esfuerzo del profesor François, autor de la traducción y de las notas.

Claudio Soria

J. W. MACKAIL, *"Virgilio y su influencia en el mundo de hoy"*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1946.

La Editorial Nova de Buenos Aires, cuyo aporte bibliográfico al país, en los breves años de su existencia, es de excelente calidad y está en consonancia con el progreso cultural del país, nos ofrece ahora una prueba más de su obra fecunda en el campo editorial con la publicación de su nueva Colección, titulada "Nuestra deuda con Grecia y con Roma".

El título mismo, similar al de la Colección que publicaron los editores Longmans, Green and Co. de Nueva York, tiene un sabor de gratitud reverente para la cultura greco-latina. Éste es el espíritu que ha animado a los editores, quienes afirman: "Hay una herencia común que pesa sobre nosotros como valiosa fuerza inconsciente". Esta herencia común, agregan, está constituida por "aquellas obras que nos acompañan en nuestra formación espiritual". Estas palabras dejan traslucir los fines de esta iniciativa.

La difusión de los ideales humanistas es, de por sí, una noble tarea, porque tienden a la elevación espiritual del hombre y a colocarlo en el cauce natural del pensamiento y la cultura occidentales. Esta tarea, cuando se dirige a difundir esos ideales entre todos los órdenes de la sociedad, debe ser apoyada, porque, en este caso, las consecuencias son provechosas para toda la nación, al apoyar la cultura sobre bases sólidas y al abrir el camino para llegar a sus propias fuentes.

Nuestro país necesita una nueva estructura de la enseñanza y, como ya lo hemos advertido otras veces, esta reestructuración no puede hacerse de otra manera que sobre bases humanistas. El fundamento de la formación espiritual de todos los pueblos cultos son los estudios clásicos, de los cuales se han extraído los ideales que, desde el Renacimiento, informan toda la vida de nuestra civilización occidental, aún en campos y aspectos insospechados. Por ello, su penetración, que alcanza a veces hasta detalles de la vida cotidiana, es mucho más honda e íntima de lo que parece. Ignorarlos equivale a querer subsistir sin las bases de la vida, es como privarse voluntariamente de los elementos vitales de nuestra cultura; desecharlos, como algunos pretenden hacer, es dar muestra de lo que Dante, queriendo indicar la perseverancia consciente en el error, definía "matta bestialità".

Por eso, damos la bienvenida a esta Colección de la Editorial Nova, no obstante esté imitada de aquella estadounidense citada más arriba, porque los valores permanentes que están en los libros que la componen llegarán a integrar, no lo dudamos, la savia misma de nuestra cultura.

Encabeza la Colección Virgilio, el máximo poeta de Roma. Consideramos de buen auspicio que la serie se inicie con Virgilio, porque es el escritor latino que siempre ha renovado el espíritu de Roma a través de los tiempos. El estudio se titula: "Virgilio y su influencia en el mundo de hoy". Su autor es J. W. MacKail, miembro del Colegio Balliol y profesor de la Universidad de Oxford, cuya autoridad en las disciplinas clásicas es indiscutida. El libro es un ensayo valorativo de la obra de Virgilio y un aquilatamiento de su gravitación en el mundo medieval y moderno. La información general que sobre Virgilio nos ofrece MacKail es abundante, sin resultar en ningún caso pesada, porque utiliza los datos sólo en cuanto nos ayudan a comprender mejor al poeta y su obra, y no con un simple fin de erudición. Además, su fina sensibilidad siempre está despierta y sabe poner en evidencia a cada paso los elementos que constituyen el arte de Virgilio (véanse, especialmente, los capítulos I, V, VI y IX).

Importante, para la comprensión del ambiente en que se desarrolló la personalidad de Virgilio, es el capítulo II, titulado "El mundo de Virgilio", en el cual MacKail se propone darnos una idea general, no simplemente informativa, de la época en que vivió Virgilio; porque, como lo afirma el autor, "para comprender a Virgilio, para leerlo con la debida apreciación, se debe admitir que no solamente fué un gran artista, sino que permanece en una relación muy especial con todo el contenido de una época que fué uno de los momentos más críticos de la historia" (pág. 17). En efecto, Virgilio es el representante principal y el intérprete más alto, en el campo artístico, de los designios e ideales de su tiempo. Por esto, MacKail ni titubea en insinuar un cierto don profético de Virgilio: "Vió, como pocos lo han visto, hacia atrás y hacia adelante" (pág. 18). En rápida síntesis, MacKail presenta un cuadro vívido de las condiciones históricas que forjaron la época de Virgilio, partiendo del momento en que la República romana, al comienzo del siglo 3º, consigue una posición dominante en Italia y se enfrenta con Cartago, en una lucha mortal de más de cien años, hasta que la República llega a su término y, —a través de las guerras civiles de Mario y Sila, la conjuración de Catilina, el duelo supremo y grandioso entre César y Pompeyo y el asesinato de César, "que arrastró el deshecho mundo al completo caos" (pág. 26)—, labra su propia disolución y desemboca, como consecuencia fatal de las circunstancias, en el Imperio de Augusto. Este período de la historia de Roma es, como acertadamente afirma MacKail, el más importante de todos; en efecto, "fué entonces que se creó la organización civil y política bajo la cual el mundo europeo vivió por más de un milenio, en la cual se fundaron principalmente los progresos ulteriores" (pág. 16). Y agrega el autor, con palabras, cuyo tono es asombrosamente moderno y pueden tenerse presentes hasta para la realidad de nuestros mismos días, aplicando la historia a la meditación de momentos similares de los acontecimientos humanos: "fué entonces que el problema de

un imperio universal basado en la ley, preservando la libertad y asegurando la paz, se afrontó por primera vez y una solución provisional fué hallada para ello" (pág. 16). De este período, Virgilio es el más alto exponente, "porque situado como estuvo en el punto de unión entre dos mundos, dió expresión al pasado de su nación y raza, y anticipó, en cierto sentido, creó su futuro" (pág. 18). Por todo esto, concluye MacKail, "la era de Augusto puede ser también llamada, y con propiedad, la era de Virgilio" (pág. 19).

No escaso interés ofrece, a pesar de su brevedad, el capítulo III, titulado "Los predecesores de Virgilio". A través de la influencia griega y, propiamente, de la Escuela Alejandrina, MacKail nos muestra cómo la literatura latina adquiere conciencia de sí y Roma se convierte en centro intelectual del mundo. Entre los más ilustres predecesores de Virgilio, MacKail nos menciona a Ennio, Accio, Plauto, Terencio, Catulo, que "no fueron latinos" (pág. 33); con lo cual quiere demostrar que "el poder asimilativo de Roma en ninguna parte es más notable que en el campo de las letras" (pág. 33). Estos predecesores de Virgilio desarrollan la poesía y estudian y resuelven los problemas de la técnica.

Rápidamente, el autor nos recuerda cómo los latinos se esfuerzan por conocer la poesía helenística, cómo se estudia la lengua griega y su literatura y cómo, a raíz de estos estudios, las viejas formas poéticas nativas son eliminadas y son reemplazadas por un sistema métrico extranjero. Fué así como el latín, tanto en la poesía, como en la prosa, se transformó . . . en un lenguaje en el cual uno podía decir cualquier cosa y decirlo con inimitable fuerza y precisión" (pág. 34). Estas condiciones son las que facilitan el camino y contribuyen a la perfección de Virgilio en la poesía latina.

En el capítulo I, es donde MacKail, refiriéndose a la importancia de la poesía latina y su relación con la vida actual y a su importancia en la estructura de la civilización moderna, nos dice cuál es el verdadero valor de Virgilio. Como Homero o Shakespeare, Virgilio está aún vivo, porque él y los otros poetas mencionados "nos hablan directamente y nos interpretan la vida actual como siempre" (pág. 12), a pesar del tiempo transcurrido.

La vitalidad perenne de Virgilio, de Homero o de Shakespeare consiste en que estos poetas "no tienen un mero valor histórico o un mero valor para el anticuario" (pág. 12). En efecto lo que estos poetas expresan tiene tanto valor hoy como en la época en que escribieron sus obras. En particular esto se aplica a los clásicos latinos, porque, estando en relación directa con nuestro linaje, tiene una función inspiradora sobre todos los aspectos de nuestra cultura. "Roma es nuestra madre; el latín nuestra segunda lengua vernácula. No sólo la civilización de Europa y América está basada en los fundamentos romanos; no sólo tienen sus raíces en Roma nuestra forma de gobierno, nuestras instituciones municipales, nuestra jurisprudencia y nuestra teología, sino que el lenguaje que usamos diariamente, como instrumento

del pensamiento y vehículo de la expresión, ha sido moldeado por la influencia latina". (pág. 10).

El último capítulo del libro, lo dedica MacKail a un estudio estilístico del hexámetro virgiliano, verso en el cual se concentró toda la expresión poética de Virgilio. Recordándonos que el hexámetro latino es de origen extranjero, nos hace evidentes las dificultades técnicas que este hecho traía como consecuencia para un poeta latino. Luego analiza, por medio de ejemplos, la forma en que Virgilio logró superar esas dificultades y cómo logró llevar el hexámetro a una perfección casi inigualada después de él.

En el "Apéndice", MacKail se ocupa de la influencia que Virgilio ha ejercido en España y de la cuestión, de secundaria importancia, sobre la forma de escribir el nombre de Virgilio.

En resumen, este libro es una utilísima introducción al estudio de las obras de Virgilio. Obra en que el amor por el poeta y la meditación de sus creaciones se advierten en cada página, el libro de MacKail, compuesto y encuadrado dentro de un método de exposición razonado y escrito con estilo claro y severo, ha de resultar provechoso y ameno, tanto al estudioso como al profano.

La traducción del señor Rodolfo Rowe es correcta.

Manlio F. F. Lugaresi



ΓΕΩΡΓΙΟΣ Β'
ΒΑΣΙΛΕΥΕ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Απονέμομεν τῷ Καδιντῆϊ
 u. Ουτιμὲ Φρανκοῖς
 τῶν Δευτέρων τῶν Τυμπακίου
 τοῦ Ἡμετέρου Τάγματος τοῦ Βονιτῆα

καὶ παρέχομεν αὐτῷ εἰς πίστωσιν τὸ δῖπλωμα τοῦτο ὑπο-
 γεγραμμένον παρ' Ἡμῶν καὶ προσηπογεγραμμένον παρὰ
 τοῦ Ἡμετέρου ἐπί τῶν Ἑξωερευῶν
 Ὑπουργοῦ.

Ἐν Ἐδιούσει τῆς ἡμετέρας τοῦ μηνὸς
 Ἰουλίου τοῦ χιλιοστοῦ ἑνεακοσιοστοῦ
 τεσσαρακοστοῦ ἡμετέρας σάββατον ἔτους.

Ἐν Ὄσμῳ τοῦ Ἰασηῖος
 Ὁ Βασιλεὺς

[Handwritten signature]

[Handwritten signature]

JORGE II
REY DE LOS HELENOS

Conferimos al Profesor

SR. ENRIQUE FRANÇOIS

*la Cruz de los Comendadores
de nuestra Orden del Fénix*

*y le otorgamos en fe este diploma firmado por Nos
y refrendado por Nuestro Ministro de Asuntos Extranjeros.*

En Atenas, el 30 del mes de Julio de 1945.

*En nombre del Rey
el Regente*

DAMASKINOS
M. TSAMANDOS

El 29 de mayo de 1947 el Rey de Grecia confirió al doctor Enrique François la Cruz de los Comercios de la Orden de Fenix. Esta extraordinaria manifestación de reconocimiento por parte del extranjero a la obra François debe destacarse de modo especial, y no darse de ella un ejemplo.

El solo magisterio de François nos excede de extendernos en palabras de presentación. Quienes tienen el deber de ser ruidosos— aunque no ruidosos— voces de nuestra patria no necesitan de otros ejemplos que los que constuyen su nombre, para entender cabalmente de quienes se trata. De los más eminentes Humanistas de la Argentina, cuya fama universal se ha extendido no es precisamente en humanistas en lo que ha fructificado con especial éxito. Esta de llamar humanista a alguien supone reconocer en él la realización de ese ideal de hombre completo, la actualización de las facultades superiores del hombre y la transmisión de ese ideal.

François es a la vez que investigador, y por eso mismo, maestro: un auténtico maestro de más de una generación. No somos pocos los que tenemos a gala haber recibido de sus manos la herencia de esta generación en las disciplinas clásicas, que ha constituido y debe seguir constituyendo el honorar inaportable de lo más grande que hay en el hombre y de lo que constituye, en esencia, nuestro mundo occidental. Para los más jóvenes promociones es François un ejemplo a seguir. Desde sus cátedras en las Universidades de Buenos Aires y La Plata, desde el Instituto de Literaturas Clásicas de la Facultad de Filología y Letras de Buenos Aires, desde el libro, desde la conferencia, con su serena y tonificante oratoria hemos aprendido, vivamente, lo que debemos ser.

Este reconocimiento oficial del Gobierno griego para con François nos alcanza a todos los argentinos, y, en particular, a quienes nos ha sido concedida la gracia de su magisterio ejemplar y de su amistad.

PUBLICACIONES RECIBIDAS Y ADQUIRIDAS
POR EL INSTITUTO

- BÉRARD, V., *Les navigations d'Ulysse*, 4 tomos, París, Librairie A. Colin, 1929.
- BOISSIER, GASTON, *La oposición bajo los Césares*, pról. de Roberto F. Giusti, 17 ilustraciones, Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1944.
- BOUTMY, E., *El Partenón, Filosofía del arte griego*, trad. de L. G. Zabiurre, Revisada por Juan de la Encina, Ed. "Centaurio", S. A., México.
- BURCKHARDT, J., *Historia de la Cultura griega*, 3 tomos, Revista de Occidente, Madrid, 1936.
- CASTRO, A., *Glosarios latinos-españoles de la Edad Media*, Revista de Filosofía española - Anejo XXII, Madrid, 1936.
- COLLIGNON, MAX., *Manuel d'Archéologie grecque*, París, Ancienne Maisson Quantin, s. a.
- ERSKINE, JOHN, *La vida privada de Helena de Troya*, Ed. Ayacucho, Buenos Aires, 1944.
- ESANDI, NICOLÁS, *Vascuence y Etrusco, origen de los lenguajes de Italia, documentos prehistóricos*, Instituto de Investigaciones históricas, Fac. de Filosofía y Letras, Bs. As., Peuser, S. A. 1946.
- GUASCH, A. S. I., *Temas de latín clásico*, 2ª ed., Ed. Stella, Bs. As., 1944.
- *Antología latina*, 2ª ed., Ed. Stella, Buenos Aires, 1944.
- *Antología latina, para 3er. y 4to. curso*, T. II, Buenos Aires, Rodrigo Giles, 1941.
- *Gramática*, 3ª ed. Ed. Stella, Buenos Aires, 1944.
- INSTITUTOS DE ESTUDIOS GERMÁNICOS, FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, *Los comienzos del drama*, Selección, traducción y prólogo de Ilse Brugger, Buenos Aires, 1945.
- *Oratoria sagrada alemana a través de cinco siglos*, Selección, traducción y prólogo de Ilse Brugger, Buenos Aires 1944.

- C. Gotthold E. Lessing, *Dramas*, Selección, traducción y prólogo de Juan Probst, Buenos Aires, 1945.
- C. Gotthold E. Lessing, *Teorías dramáticas*, Selección, traducción y prólogo, Buenos Aires, 1944.
- *La Canción popular a través de los siglos*, Selección, traducción y prólogo de A. Donheim, Buenos Aires, 1945.

INSTITUTO DE LITERATURAS Y HUMANIDADES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, *Lyra Graeca*, conlegit et notationibus illustravit Expeditus Ign. Granero S. I., Cordubae, 1941.

INSTITUTO DE FILOSOFÍA Y DISCIPLINAS AUXILIARES, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA U. N. DE CUYO, *Philosophia*, Año I, N° 1; II, 2-3; II, 4-5; III, 6.

JAEGER, WERNER, *Paideia, los ideales de la Cultura griega*, versión esp. de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

KAISER LENOIR, RODOLFO, *Nombres y Apellidos, su formación lingüística e histórica, su interpretación etimológica*, Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1946.

KRETSCHMER, P. y HROZNY, B., *Las lenguas y los pueblos indoeuropeos*, trad. de Barrado y Magariños, Colección de Manuales Emerita, Madrid, 1934.

KROLL, WILHELM, *La Sintaxis científica en la enseñanza del latín*, trad. de la 3ª ed. alemana, por A. Pariente, Colección de Manuales Emérita, Madrid, 1945.

LABROUSSE, ROGER P., *Ensayo sobre el Jacobinismo*, Universidad Nacional de Tucumán, Fac. de Filosofía y Letras, 1946.

- *En torno a la Teodicea, notas históricas*, Univ. Nacional de Tucumán, Fac. de Filosofía y Letras, 1945.

LIDA, MARÍA ROSA, *Introducción al teatro de Sófocles*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1944.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia Troyana, en prosa y verso*, Madrid, 1934.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE SUECIA (Sección Prensa), *Suecia*, Uppsala, 1945.

PERNOT, HUBERT, *La pronunciación del griego antiguo*, trad. y notas de Enrique François, Instituto de Literaturas Clásicas de Buenos Aires, Coni, 1944.

- REYES, ALFONSO, *La Crítica en la Edad ateniense (600 a 300 A. J.)*, El Colegio de México, 1941.
- SAN AGUSTÍN, *De Natura boni*, texto latino y trad. castellana de María Delia Paladini, Universidad N. de Tucumán, Fac. de Filosofía y Letras, 1945.
- SÁNCHEZ - ALBORNOZ, CLAUDIO, *Documento de Samos de los Reyes de Asturias*, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1946.
- *San Isidoro, Rasis y la Pseudo Isidoriana*, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1946.
- SÉNECA, LUCIO ANNIO, *Tratados filosóficos*, trad. del latín por P. Fernández Navarrete, Emecé Edit., S. A., Buenos Aires, 1942.
- UNIVERSIDAD DE OXFORD, *El Legado de Roma*, ed. por Cyril Bailey, trad. del inglés por A. J. Dorta, Ed. Pegaso, Madrid, 1944.
- *El Legado de Grecia*, ed. por Sir Richard Livingstone, trad. de A. J. Dorta, Ed. Pegaso, Madrid, 1944.
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, *Revista de Buenos Aires*, Año II, nº 4; III, 1; III, 4; IV, 1.
- VENDRYES, JOSEPH, *Las Lenguas indoeuropeas*, trad. y notas de Enrique François, Instituto de Literaturas Clásicas de Buenos Aires, Coni, 1946.

C R O N I C A

AÑO LECTIVO 1945

Durante el año 1945 las actividades del Instituto se desarrollaron normalmente, a pesar de la irregularidad del curso lectivo. Como en los años anteriores, tales actividades se desarrollaron de acuerdo con dos directivas fundamentales: labor docente y labor de investigación.

LABOR DOCENTE

Cursos de Especialización y Perfeccionamiento: Estos Cursos, cuyo fin es estimular vocaciones por las lenguas clásicas, así como iniciar a los alumnos en serios trabajos de investigación, contaron en el curso lectivo de 1945 con franco éxito. La inscripción fué abierta el 21 de mayo, resultando un total de 14 alumnos inscriptos, todos los cuales trabajaron en temas humanísticos. Frutos de tales cursos son los siguientes trabajos: "Sobre la República" de Herodes Ático, traducido por Vicente V. Cicchitti; "Introducción al estudio de los diminutivos de Catulo", por Claudio Soria; "La filosofía horaciana en la Oda XI del Libro I", por Humberto Bertoni; "Introducción del Critón", con introducción y notas de la Sra. M. E. Z. de Willmott.

Cursos de Repaso de latín y griego: La finalidad de estos cursos es ofrecer a los alumnos la oportunidad de repasar y aclarar las dudas que se les presentaron en el estudio de las lenguas clásicas, tarea imprescindible en materias esencialmente prácticas. La inscripción quedó abierta el 18 de septiembre. El total de alumnos inscriptos fué de 88, pertenecientes a la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio Nacional Central "José de San Martín". Tales cursos resultaron doblemente útiles durante el año lectivo 1945, debido a la anomalía de los cursos regulares.

Cursos para profesionales: Estos cursos, que con tanto éxito se han iniciado actualmente (1946), no pudieron organizarse oficialmente en el año 1945. No obstante el profesor Amador Hidalgo, adscripto honorario al Instituto, dictó un Curso de latín en la Escuela de Lenguas Vivas, que se inició el 17 de mayo y contó con 14 alumnos. Actualmente (1946) se han iniciado oficialmente con un total de 40 alumnos los Cursos de latín jurídico para profesionales, que funcionan regularmente, estando a cargo del Director del Instituto las clases de carácter teórico, y las clases prácticas a cargo del señor profesor Amador Hidalgo. El programa por desarrollar en dichos cursos es el siguiente: LATIN (Nociones generales) 1) Cultura y lengua. Lengua castellana y lengua latina. La cultura romana. Vocabulario romano. Latín vulgar. Etimologías. 2) El sistema morfológico del latín. Las flexiones. Restos de flexión en romance español. Fonología. Acento y cantidad. Pronunciación. 3) La flexión nominal. 4) La conjugación. 5) Palabras invariables. 6) El sistema sintáctico. Nociones de concordancia. Lecturas: Fraseología latina. Instituta de Goyo.

Relación entre el Instituto y las cátedras de Latín y Griego de la Facultad. - El intercambio de criterios docentes y la colaboración intelectual se mantuvo estrictamente,

actuando el Instituto como centro de las actividades referentes a los Clásicos y sus enseñanzas. Se logró acuerdo sobre la unificación de la nomenclatura gramatical en griego y en latín, así como sobre la pronunciación del griego, para lo cual se tomó como base la obra de Hubert Pernot: "La pronunciación del griego antiguo".

LABOR DE INVESTIGACION

Revista de Estudios Clásicos: Durante el curso lectivo de 1945 apareció el primer tomo de la Revista de Estudios Clásicos, publicación que resume la actividad cultural del Instituto. Fueron publicados 500 ejemplares, distribuidos entre las principales instituciones del país y del extranjero.

Diccionario Griego: Continuó colaborando el Instituto con la labor emprendida por el señor Director del Instituto de Literaturas Clásicas de Buenos Aires, Dr. Enrique François, para la confección del Diccionario griego. Con fecha 3 de abril fueron enviadas 540 fichas, realizadas por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, bajo la supervisión del Director de este Instituto.

BIBLIOTECA

Durante el curso de 1945 se aumentó el material bibliográfico, por medio de la adquisición de obras y por intercambio con instituciones del país y del extranjero. Las publicaciones recibidas aparecen en hojas apartes de esta Revista.

IMPRENTA

La Imprenta del Instituto, continuando la serie de ediciones internas, ha publicado los siguientes fascículos:

Lecturas Griegas, I curso (Fábulas de Esopo, Máximas y Proverbios).

Lecturas Griegas, II curso (Anábasis de Jenofonte, Lib. I, cap. IX, Libro IV, cap. VI, y algunas Elegías de Teócrito).

Lecturas Griegas, III Curso (Tucidides, Lib. II, cap. 34-47) y trozos de Teócrito.

Además se está imprimiendo una tabla de verbos griegos irregulares, según la distribución de J. Hillard, en su "Tabla de los verbos griegos".

VIAJE UNIVERSITARIO DEL PROFESOR LORENZO N. MASCIALINO

El 9 de junio de 1946 partió para España el profesor Lorenzo N. Mascialino, jefe de Sección de Estudios Griegos del Instituto y secretario de Redacción de la "Revista de Estudios Clásicos", como delegado por la Universidad Nacional de Cuyo al XIXº Congreso Internacional Universitario de "Pax Romana" y 19 de "Universitas", que se realizaron en Salamanca y El Escorial a fines de junio y principios de julio pasados.

Asimismo llevó la representación oficial del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas ante Institutos similares de las Universidades de España, y la misión de establecer vinculaciones con organismos afines a nuestra Instituto, con fines de intercambio de publicaciones, obras y trabajos, y de informes útiles a su finalidad común.

En un informe presentado a su regreso da cuenta de la labor realizada en cumplimiento de esa misión. Dejó establecida la vinculación, directamente, con varios Institutos, y, por intermedio de directores y profesores, con otros que no pudo visitar personalmente. Entre los que fueron visitados con detención, figura el Instituto "Antonio de Nebrija", dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuya organización y métodos de investigación estudió a fondo.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Delegado Interventor

Dr. Guido Soaje Ramos

Secretario

Dr. Julio Soler Miralles

Prosecretario

Dr. Harold L. Chaparro

INSTITUTOS DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD

Directores

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas: *I. Fernando Cruz*

Instituto de Filosofía y Disciplinas Auxiliares: *Diego F. Pró*

Instituto de Investigaciones Históricas: *Juan Draghi Lucero*

Instituto de Psicología Experimental: *Amadeo J. Cicchitti*

Instituto de Lingüística: *Juan Corominas*

Instituto de Estudios Germánicos: *Alfredo Dornheim*

Instituto de Etnografía Americana: *sin proveer*

Instituto de Estudios Italianos: *sin proveer*

Instituto de Estudios Ingleses: *sin proveer*

Instituto de Estudios Franceses: *sin proveer*

I N D I C E

ENRIQUE FRANÇOIS: "Una sugestión"	11
ALFREDO DORNHEIM: "Fuentes virgilianas del Wal- tharius "	17
JULIO F. CORTAZAR: "La Urna griega"	45
DANIEL DEVOTO: "Escolio sobre Tejada"	93

NOTAS Y TRADUCCIONES

GUILLERMO KAUL: "Notas lexicográficas en torno a Virgilio"	135
A. ALONSO DIAZ: "Variaciones sobre un tema"	143
CLAUDIO SORIA: "Introducción al estudio de los di- minutivos de Catulo"	159
JUAN CARLOS GUIANO: "Las mujeres de la Ilíada"	179
AURELIO R. BUJALDON: "Aspectos de la sintaxis la- tina"	195
HERBERT NUTTING: "El ablativo absoluto y el ablati- vo estenográfico" (Traducción de Marta S. So- lari)	217
FÉLIX GAFFIOT: "El Subjuntivo en las proposiciones condicionales" (Traducción de Elsa Solari) ...	235
GEORGE M. CALHOUN: "Repeticiones homéricas" (Traducción de Marta S. Solari)	259
FREDERICK M. COMBELLACK: "Fórmulas del discurso omitidas en los poemas homéricos" (Traducción de Marta S. Solari)	293

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

JOHN ERSKINE: "La vida privada de Helena de Troya" (L. N. Mascialino)	311
J. HUIZINGA: "Homo ludens, El juego y la cultura" (L. N. Mascialino)	312
HUBERT PERNOT: "La pronunciación del griego antiguo" (I. F. C.)	313
INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO: "Philosophia, n. 4" (M. A. L.)	314
JOSEPH VENDRYES: "Las lenguas indoeuropeas" (Claudio Soria)	316
J. W. MACKAIL: "Virgilio y su influencia en el mundo de hoy" (Manlio E. F. Lugaresi)	321
PUBLICACIONES recibidas y adquiridas por el Instituto	329
CRÓNICA del año lectivo de 1945	333

ESTA EDICION SE TERMINO DE
IMPRIMIR EN LOS TALLERES
GRAFICOS "D'ACCURZIO", DE
CALLE BUENOS AIRES, 202,
EN LA CIUDAD DE MENDO-
ZA, EL DIA 30 DE ABRIL
DEL AÑO MIL NOVECIE-
TOS CUARENTA Y SIETE