

LA POESIA GRECO-LLATINA  
A LES AULES

II JORNADES DE DIDÀCTICA  
DE LES LENGÜES CLÀSSIQUES

LA POESIA GRECO-LLATINA  
A LES AULES

II JORNADES DE DIDÀCTICA  
DE LES LLENGÜES CLÀSSIQUES

Edició a cura de

Joan Carbonell i Manils, Bàrbara Matas i Bellés  
i José M<sup>a</sup> Gutiérrez

*i c e*  
.....

Institut de Ciències de l'Educació  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Primera edició, 1994

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia i el tractament informàtic i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públics, resta rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del *Copyright*, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei.

© Edició: Joan Carbonell i Manils  
Bàrbara Matas i Bellés  
José M<sup>e</sup> Gutiérrez

© ICE  
Universitat de Barcelona

Disseny coberta: Josep Martínez Ruzafa

ISBN: 84-88795-17-3

DL: L-876-1994

Imprimeix: Poblagràfic, S. A. Av. de la Estació, s/n. La Pobla de Segur (Lleida)

## PONÈNCIES

## SOBRE LA POESÍA

VIRGILIO BEJARANO

Catedràtic jubilat de la Universitat de Barcelona

Dios mío, Dios mío, ¿por qué tocamos con nuestras ineptas manos a la poesía, si no sabemos nada de su misterio, que es el tuyo mismo?

Dámaso ALONSO

### 1. POESIS QUID SIT

No es fácil dar una respuesta “científica” a esta pregunta. Sin embargo, nuestra experiencia personal, a cada cual por su camino, nos lleva a descubrir la poesía.

La extensión de un escrito no es criterio para distinguir la poesía de la prosa: un poema épico puede ser larguísimo. Tampoco el contenido, pues si es cierto que la poesía es muchas veces ficción, también la realidad histórica o científica puede ser objeto de la poesía. El criterio más eficaz para esa diferenciación ha sido, y sigue siéndolo, la métrica, aun aceptando las restricciones sobre esto de Aristóteles (*Poetica* 1447 b) y de Cicerón (*Orat.* 66 ss.). Cicerón señala en este pasaje, en todo caso, que el verso es un defecto de la prosa (“id quidem orationis est vitium”), que la lengua de ciertos poetas es magnífica y adornada (“quorundam grandis et ornata uox est poetarum”) y que en ella es mayor para los poetas que para los oradores la libertad de crear y juntar las palabras, y añade el Arpinate que los poetas son voluntariamente esclavos más bien de las palabras que de las cosas (“in ea cum

licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque uerborum, tum etiam nonnullorum uoluntate uocibus magis quam rebus inseruiunt”).

El poema está constituido por unos tramos elocutivos que tienen una medida fónica, unas veces la misma en todo el poema y otras veces diferente, pero en estas ocasiones agrupándose en unas combinaciones, por lo general, fijas y repetidas a lo largo del poema. El verso es un tramo de la elocución entre dos pausas, con un número determinado de sílabas, algunas de ellas distribuidas en ciertas posiciones dentro de ese tramo por tener un relieve especial, en algunas lenguas (el latín, el árabe, el sueco...) de carácter cuantitativo o durativo y en otras (en las románicas, por ejemplo) de índole acentual. La isosilabia de versos del mismo tipo se puede deshacer en la métrica cuantitativa por el hecho de que una larga puede ser sustituida por dos breves o viceversa, según reglas fijadas por los tratadistas y cuyo motivo se ha tratado, y se trata todavía, de desvelar por los metricistas contemporáneos. La delimitación del verso por dos pausas elocutivas, que es originariamente su razón de ser, es transgredida con fines estéticos, pero solamente en la poesía refinada, intelectualizada. Esta transgresión es la que se denomina entre nosotros “encabalgamiento”, tecnicismo métrico que todavía no figuraba en el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1947<sup>16</sup>.

El poema además contiene un mensaje, en el que como en otro cualquiera puede primar una de las tres funciones Bühlerianas de la lengua: la representativa, la apelativa, la expresiva; pero además en la poesía nunca falta la función lingüística que en 1936 denominó Jan Mukarovsky “función estética”. Ni siquiera en la poesía que pretende no ser bella deja de actuar también esa cuarta función de la lengua, pues esa misma ausencia de belleza, o función estética cero (voluntariamente buscada en muchos poemas de la poesía social de hace unos años), tiene ya un valor estético, por paradójico que eso pueda parecer.

Agudísima es la observación ciceroniana de que los poetas son más esclavos de las palabras que de las cosas, de cómo expresar los conceptos de sus poemas más que de los conceptos mismos. Ahora bien, mientras que el aspecto métrico venía preocupando, por razones prácticas o por planteamientos teóricos,

ya desde la misma Antigüedad, la atención a la creación de las palabras y a su juntura o disjunción, aumentó mucho desde que la lingüística decimonónica ya, y más todavía la de nuestro siglo XX, sobre todo en su primera mitad, intentó desplazar la antigua Retórica por la nueva disciplina denominada Estilística. Esta nueva disciplina, cuyo nombre parece ser que se debe al gran lingüista alemán H. Steinthal, que lo empleó en 1866 en el título de un artículo del IV volumen de la *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, disciplina que en principio es aplicable tanto a la prosa como al verso, en realidad de lo que más se ha ocupado es de estudiar ese factor, las palabras, objeto de la sagaz observación de Cicerón, desde una perspectiva y unos métodos diferentes a los de la antigua Retórica y Poética, englobadas en la denominación de Preceptiva Literaria, una especie de presentación modernizada de esas disciplinas antiguas y que constituía una asignatura del Bachillerato todavía en el plan de 1903, vigente -con sólo el paréntesis del llamado plan Callejo, en los últimos años veinte- hasta el plan Villalobos de 1934.

Ese desarrollo de la Estilística como disciplina académica tiene lugar a vueltas con las nuevas concepciones lingüísticas que se despegaban de las ideas gramaticales predominantes en el siglo XIX y representadas por la gramática histórico-comparativa, evolucionista y materialista. El autor de un primer estudio serio y voluminoso de la nueva disciplina es Ch. Bally, muy relacionado en Ginebra con F. de Saussure, cuyo *Traité de stylistique française* (París 1902) precede en unos años a la lingüística saussureana. Como todos los fenómenos de la vida humana, viene a decir Ch. Bally, están caracterizados por la presencia constante y a menudo dominante de los elementos afectivos y volitivos de nuestra naturaleza, la inteligencia no juega otro papel que, el muy importante por otra parte, de un medio, y, por ello impiden que el lenguaje natural sea una construcción puramente intelectual. A mediados del siglo XVIII, el filósofo E. B. de Condillac había establecido ya la distinción entre la "langue de la logique" y la "langue de la passion" y ahora, es decir, a principios del siglo XX, Ch. Bally postulaba que el hablante puede hacer de la lengua un uso intelectual, racional y lógico, y también un uso afectivo, emocional e ilógico. La Estilística debe in-

vestigar ese aspecto afectivo, la expresión de la actuación de la sensibilidad sobre el lenguaje.

Empalmando con la lingüística espiritualista de W. von Humboldt, expone su nueva concepción del lenguaje K. Vossler en *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (Munich 1904), un libro polémico contra la lingüística de los neogramáticos. La lengua es para K. Vossler, como había establecido von Humboldt, *érgon*, instrumento pasivo a disposición de la colectividad, y *enérgia*, acto creador y volitivo del individuo hablante. La Estilística, disciplina vertebradora del estudio de la lengua, debe versar sobre el lenguaje como expresión de una voluntad, de la unidad de un alma que se refleja en toda su individualidad creadora en la unicidad de la obra poética, y además buscará en el fenómeno lingüístico los elementos más llenos de espíritu, de ímpetu creador original y de su entorno cultural. La Estilística vossleriana fue después desarrollada sobre todo por L. Spitzer y por H. Hatzfeld. Una Estilística sincrética, que tenía en cuenta las bases ginebrinas de la de Bally y que insistía más aun en los métodos muniqueeses de Vossler y sus continuadores, con aportaciones nuevas y una gran belleza expositiva, es la difundida por Dámaso Alonso entre nosotros a partir de los años cuarenta. También se refleja ese sincretismo teórico en el *Traité de stylistique latine* (París 1935) del latinista francés J. Marouzeau, que es un libro escrito con la típica claridad cartesiana de su autor. Resulta así que, en el campo de la aplicación estilística al análisis de las obras literarias y, sobre todo de la poesía, probablemente las que más se han beneficiado han sido la literatura latina y las hispánicas.

El desarrollo de los estudios estilísticos, centrados en el estudio de la parte verbal de la obra literaria, y si de poesía se trata, de la lengua del poema, no hace más que confirmar el genial descubrimiento de Cicerón consistente en subrayar cuán grande es, en poesía, la parte debida a la servidumbre de los poetas a la "licentia faciendorum iungendorumque uerborum". La poesía no es sólo cuestión de palabras, pero desde luego la palabra es la razón de ser de la poesía.

La lengua poética latina ha sido objeto en nuestro siglo de numerosos y buenos estudios, entre los que cabe destacar estos



tres: uno de W. Kroll, que data de 1924, otro de H. Jensen, de 1941, y un tercero de M. Leumann, publicado en 1947, reunidos hace unos años en cómoda versión italiana por A. Lunelli con el título *La lingua poetica latina* (Bologna 1974). Los tres estudios, en parte, son complementarios, pero, en mayor parte todavía, son coincidentes. Los tres latinistas lo que intentaban era enumerar y describir las características positivas de la lengua poética latina, prescindiendo en lo posible de los problemas métricos, pues daban por descontado no sólo que el verso es substancial a la poesía, sino que sobre métrica los tratados, monografías y artículos son numerosísimos. Resumiendo mucho, la conclusión a la que llega M. Leumann en su conciso y excelente estudio es que la lengua poética latina se caracteriza y diferencia de la lengua de la prosa por los arcaísmos morfológicos, los grecismos sintácticos y léxicos, la utilización de un léxico arcaizante combinado con la creación de nuevas palabras, lo que lleva a la aparición de un léxico especializado de la poesía, léxico mediatizado parcialmente por las limitaciones que el metro impone al empleo de ciertas palabras amétricas

Hay todavía otras palabras que se evitan en poesía. Fueron estudiadas a mediados de siglo por el latinista sueco B. Axelson en una famosa monografía titulada *Unpoetische Wörter* (Lund 1945). Es esta monografía, a la vez, un repertorio de palabras latinas "impoéticas" (o "apoéticas") y un recetario de su evitación en la poesía por ese mismo motivo o, por lo contrario, en ocasiones de su empleo en ella con una función despoetizadora. Las palabras latinas "impoéticas" son principalmente adverbios y pronombres y términos relacionantes: preposiciones y conjunciones.

El distanciamiento que la Estilística había marcado respecto de la Poética y Retórica antiguas, se ha remediado en los últimos años; la investigación filológica ha vuelto a prestar atención a esas artes antiguas, pero tampoco prescinde de otros procedimientos de análisis literario y poético que se han aplicado más recientemente sobre todo en el ámbito de la forma literaria o poética y en consonancia con ideas lingüísticas y culturales imperantes en los últimos treinta o cuarenta años, aunque sin olvidar nunca las aportaciones de la Estilística tradicional, preocupada ante todo por la "fermosa cobertura" de que hablaba el Marqués

de Santillana, quien sí tuvo la audacia de responder a la cuestión inicial, y lo hizo además con una pregunta retórica: “¿E qué cosa es la poesía que en nuestra vulgar gaya sciencia llamamos sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, pesa e medida?”

## 2. ARCHIPOEMA VERSVS ARCHIPOIVMENA

Al examinar en ocasión reciente nuevas y novísimas doctrinas poéticas y reparar una vez más en la terminología y en las nociones significadas por sus abundantes términos, me pareció a mí que todavía se podía establecer un par de conceptos más, conceptos a los que se les podía poner nombre, y se me ocurrió hacerlo, cosa que en todo caso no pasa de un entretenimiento que conviene tomar *cum mica salis*.

Simplificando, además de la estructura y de la cobertura (métrica, y en su caso estrófica, y verbal), un poema tiene un tema, trata de algo, y ese tema es susceptible de ser desarrollado, además de por ese poema, por otro u otros poemas. Resulta entonces que, paralelamente a como en gramática se han fijado las nociones y denominaciones de archifonema y alófonos, archimorfema y alomorfos, y podría hablarse también analógicamente de archisintagma y alosintaxos, el núcleo temático poético podría designarse con el término de archipoema y sus posibles realizaciones, los poemas que lo desarrollaran, serían sus “alopoiúmenos”. Los “alopoiúmenos” de un archipoema pueden presentarse dentro de una literatura, es decir, el conjunto de obras literarias escritas en una lengua, o bien en literaturas diferentes.

En ocasiones también, el mismo poeta puede presentar dos versiones de un mismo poema o, utilizando la terminología propuesta, puede haber realizado dos alopoiúmenos de un mismo “archipoema”. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con los poemas de Juan Ramón Jiménez titulados *Primavera amarilla*, publicado en *Segunda antología poética* (Madrid 1922) y *Sus manos amarillas*, publicado póstumamente en *Leyenda* (Madrid 1978). El núcleo temático del archipoema es el color amarillo, al que en la pri-

mera realización juanramoniana, ya con el título mismo *Primavera amarilla*, el poeta induce a contemplarlo en el resplandeciente estallido floral de la amarillez primaveral, mientras que en la segunda versión, el título *Sus manos amarillas*, o sea “Las amarillas manos de Dios”, traslada el foco poético a la divinización de la amarillez, combinada con una especie de mineralización ambiental y consiguiente disminución de lo floral, lo que se ha conseguido sustituyendo las “flores amarillas” (v. 2) y “las rosas amarillas” (v. 12) de *Primavera amarilla* por las “gracias amarillas” (v. 1) y “las pozas amarillas” (v. 6) de *Sus manos amarillas*. El ambiente divinizado de la segunda versión, que lo mismo que la primera, termina con la oración “abría Dios sus manos amarillas”, se anuncia ya, y se proclama, con sólo cambiar el comienzo de la primera versión: “Abril venía, lleno todo de flores amarillas” (vv. 1 y 2), añadiéndole en la segunda versión un par de palabras (“de dios”) y sustituyendo otra (“gracias” en vez del primitivo “flores”): “Abril de dios venía, lleno todo de gracias amarillas”. En la segunda versión se nota también como un adensamiento de la amarillez; pero lo cierto es que el aumento de la cantidad numérica del adjetivo “amarillo” no es muy grande: ocho en *Primavera amarilla* y diez en *Sus manos amarillas*. Sorprendentemente, ese pequeño incremento léxico de la amarillez está en la sustitución del poético par de versos (el 9 y el 10) de la primera versión: “¡ay, por los lirios áureos, el agua de oro tibia!” por el verso más prosaico (el 5) de la segunda versión: “bajo los espumosos lirios amarillos la tibia agua amarilla”. En cambio, ya hacia el final, lo anodino de “el día era una gracia perfumada de oro” (vv. 14 y 15 de la primera versión) es sustituido por la espléndida brillantez de: “El día era una irídea palpitancia de oro” (vv. 7 y 8 de la segunda versión). El efecto poetizante lo ha conseguido el sabio poeta de Moguer con sólo sustituir la pareja sustantivo + adjetivo “gracia perfumada”, por la pareja adjetivo + sustantivo “irídea palpitancia”, dos insólitas palabras: el adjetivo registrado en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia (Madrid 1992<sup>21</sup>); pero el sustantivo no.

La reelaboración de *Primavera amarilla* para convertirse en *Sus manos amarillas* ha afectado también a la disposición estrófica. *Primavera amarilla* constaba de tres estrofas de versos cortos y *Sus manos amarillas* consta de tres estrofas de versos

largos, cada uno de los cuales ha incorporado dos primitivos, y reelaborados, versos cortos.

#### PRIMAVERA AMARILLA

Abril venía, lleno  
todo de flores amarillas:  
amarillo el arroyo,  
amarillo el vallado, la colina,  
el cementerio de los niños, 5  
el huerto aquel donde el amor vivía.

El sol unjía de amarillo el mundo,  
con sus luces caídas;  
¡ay, por los lirios áureos,  
el agua de oro, tibia; 10  
las amarillas mariposas  
sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban  
los árboles; el día  
era una gracia perfumada de oro, 15  
en un dorado despertar de vida.  
Entre los huesos de los muertos,  
abría Dios sus manos amarillas.

#### SUS MANOS AMARILLAS

Abril de dios venía, lleno todo de gracias amarillas:  
amarillo el rebaño, amarilla la llama, la ruina,  
el cementerio de los niños, el nido aquel donde el amor  
ya hervía.

El sol unjía de amarillo el mundo con sus luces caídas;  
bajo los espumosos lirios amarillos la tibia agua amarilla,  
las amarillas mariposas sobre las pozas amarillas.

Guirnaldas amarillas escalaban los álamos, los céfiros, los  
pájaros. El día  
era una irídea palpitancia de oro en un dorado despertar del día.  
Entre las manos de los muertos abría Dios sus manos amarillas.

Seguramente en la intención del poeta la reestructuración estrófica y versal de *Primavera amarilla* convertía ya, por eso mismo, en un poema diferente a *Sus manos amarillas*. En la recitación hay que acomodarse a la disposición de los versos y no dejar de hacer, incluso en los encabalgamientos hay que señalarla en la recitación, la pausa final del verso. Esta pausa final de los dieciocho versos de la primera versión son únicamente cesuras cuando, en nueve ocasiones, han pasado al interior de los nueve largos versos de la segunda versión.

\* \* \*

El horaciano *Vaticinium Nerei* (*carm.* I, 15) y la *Profecía del Tajo* de Fray Luis de León son dos tratamientos de un mismo tema, el de la “profecía de la catástrofe que a una comunidad humana le acarrea el mal comportamiento de su gobernante”. Por tanto, esas dos odas pueden considerarse como dos “alopoiómenos” de un mismo archipoema.

Porfirió, escoliasta de Horacio, nos informa de que éste no era el primer poeta antiguo que había tratado el *excidium Troiae*, ya que Horacio “hac ode Bacchylidem imitatur, nam ut ille” (Baquilides) “Cassandram facit uaticinari futura belli Troiani ita hic” (Horacio) “Proteum”. Lo mismo viene a decir lo que se lee en un esolio a la *Tebaida* de Estacio (7, 330): “Bacchylides..., quem imitatus est Horatius in illa ode in qua Proteus Troiae futurum narrat excidium”. Dejando a un lado el que los dos escoliastas atribuyen a Proteo, otro dios marino, el vaticinio horaciano en contra de toda la tradición manuscrita de Horacio, en la que figura siempre el nombre de Nereo, el hecho es que atestiguan la existencia en la literatura griega de un tratamiento poético del subtema de la destrucción de Troya.

Los comentaristas modernos subrayan el contenido narrativo de la oda horaciana, la cual, en efecto, presenta una secuencia rápida de los hechos y circunstancias: momento de la profecía; el rapto de Hélena por Paris y sus consecuencias: la ruina del reino de Príamo y la terrible mortandad de caballos y de varones; el enfrentamiento de las diosas Palas y Venus y, a despecho de la protección de ésta, el funesto destino que espera al raptor y su enfrentamiento con una larga serie de famosos gue-

rreros griegos; finalmente, la destrucción por el incendio de los edificios troyanos.

VATICINIUM NEREI

Pastor cum traheret per freta nauibus  
 Idacis Helenen perfidus hospitam,  
 ingrato celeris obruit otio  
 uentos, ut caneret fera  
 Nereus fata. `mala ducis aui domum 5  
 quam multo repetet Graecia milite,  
 coniurata tuas rumpere nuptias  
 et regnum Priami uetus.  
 heu heu, quantus equis, quantus adest uiris  
 sudor! quanta moues funera Dardanae 10  
 genti! iam galeam Pallas et aegida  
 currusque et rabiem parat.  
 nequicquam Veneris praesidio ferox  
 pectes caesariem grataque feminis  
 inbelli cithara carmina diuides, 15  
 nequicquam thalamo grauis  
 hastas et calami spicula Cnosii  
 uitabis strepitumque et celerem sequi  
 Aiacem; tamen, heu serus adulteros  
 crinis puluere conlines. 20  
 non Laertiaden, exitium tuae  
 gentis, non Pylum Nestora respicis?  
 urgent impauidi te Salaminus  
 Teucer, te Sthenelus sciens  
 pugnae, siue opus est imperitare equis, 25  
 non auriga piger. Merionem quoque  
 nosces. ecce fuit, te reperire atrox,  
 Tydides melior patre,  
 quem tu, ceruus uti uallis in altera  
 uisum parte lupum graminis immemor 30  
 sublimi fugies mollis anhelitu,  
 non hoc pollicitus tuae.  
 iracunda diem proferet Ilio  
 matronisque Phrygum classis Achillei:  
 post certas hiemes uret Achaicus 35  
 ignis Iliacas domos'.

Veamos ahora cómo está redactada esta oda horaciana. En los 36 versos de las nueve estrofas del *Vaticinium Nerei*, por lo pronto, hay muchos encabalgamientos: como que la pausa fuerte sintáctica sólo aparece tras el final de los cinco versos glicónicos 8, 12, 20, 32 y 36, y del asclepiadeo 22 (punto interrogativo). Pausa sintáctica débil hay tras el final de los versos 2, 5, 6, 15, 25, 28, 30, 31 y 34, todos asclepiadeos menos el 28, que es glicónico. En el interior de versos, entre las fuertes y las débiles, hay aproximadamente la misma cantidad de pausas sintácticas.

Hay, a consecuencia de la distribución de las pausas fuertes sintácticas, encabalgamientos entre estrofas, constituyéndose así cinco conjuntos estróficos con, respectivamente, dos, uno, dos, tres y un elementos: estrofas 1ª y 2ª; estrofa 3ª; estrofas 4ª y 5ª; estrofas 6ª, 7ª y 8ª, y estrofa 9ª. Entre las estrofas 4ª y 5ª hay pausa débil, pero la soldadura está constituida por la anáfora “nequicquam..., nequicquam”, palabras “apoéticas” con las que van encabezadas ambas estrofas. En la parte central del cuarto conjunto hay, en su parte central, una frontera sintáctica (la que forma la breve oración principal “Merionem quoque nosces”, que actúa a la vez como una cuña y como una laña), pero dentro de la estrofa 7ª y, por tanto, sin fracturar el conjunto.

En cuanto a la estilística verbal, los nombres (proprios y algunos comunes) y los adjetivos griegos esmaltan, adornándola y prestigiándola, toda la oda. Hay algunas figuras: la sinécdoque “auis” por “augurium” (v. 5); las anáforas “quantus..., quantus..., quanta” (vv. 9 y 10) y “nequicquam..., nequicquam” (vv. 13 y 16); algunas rarezas sintácticas como el singular colectivo “multo... milite” (verso 6) y el infinitivo “reperire” (v. 27), objeto de discusión por parte de los comentaristas (¿depende de “fuit” o de “atrox”?). Hay que señalar todavía otra sinécdoque, la de contar los años por inviernos: “certas hiemes” (v. 35), si bien hay comentarista que cree que Troya cayó al final del décimo invierno del asedio, con lo que no habría tal sinécdoque.

La lengua del *Vaticinium Nerei* horaciano, en general, estaría condensadamente representada en los dos versos finales de la oda: lo corriente de la construcción y de las palabras latinas tiene su toque embellecedor en los vocablos griegos y en la rareza métrica del último glicónico iniciado con troqueo, y no con es-

pondeo, el único que -se complacen en señalarlo los comentaristas- aparece en toda la lírica de Horacio: “post certas hiemes uret Achaicus / ignis Iliacas domos”.

Es hoy para nosotros imposible saber hasta qué punto sentía Horacio como algo vivo para él un hecho como el de la destrucción de Troya. Lo que resulta sorprendente es que la oda horaciana del *Vaticinium Nerei* le sirviera como falsilla a Fray Luis de León para la composición de su *Profecía del Tajo*, cuyo argumento, por legendario que sea, debía de ser sentido por su autor como el motivo originario de la “pérdida de España”, causante de un dolor histórico que, atravesando la Edad Media, llegaba hasta el mismo Fray Luis. En todo caso, puede que la oda del “*excidium Troiae*” fuese para Horacio no más que un ejercicio poético; pero es casi seguro que para Fray Luis de León su *Profecía del Tajo*, su oda del *excidium Hispaniae*, fue, además de un emulativo ejercicio poético, una poesía patriótica.

#### PROFECIA DEL TAJO

Folgaba el Rey Rodrigo con la hermosa Cava en la ribera del Tajo, sin testigo; el pecho sacó fuera	
el río, y le habló de esta manera:	5
“En mal punto te goces, injusto forzador, que yo el sonido oyo ya, y las voces, las armas, el bramido	
de Marte, de furor y ardor ceñido.	10
“Aquesta tu alegría ¡qué llantos acarrea! Aquesa hermosa, que vio el sol en mal día, ¡al Godo, ay, cuán llorosa, al soberano cetro, ay, cuán costosa!	15
“Llamas, dolores, guerras, muertes, asolamientos, fieros males entre tus brazos cierras, trabajos inmortales	
a ti y a tus vasallos naturales;	20
a los que en Constantina rompen el fértil suelo, a los que baña	



el Ebro, a la vecina Sansueña, a Lusitania: a toda la espaciosa y triste España.	25
"Ya desde Cádiz llama el injuriado Conde, a la venganza atento y no a la fama, la bárbara pujanza, en quien para tu daño no hay tardanza.	30
"Oye que al cielo toca con temeroso son la trompa fiera que en Africa convoca el moro a la bandera, que al aire desplegada va ligera.	35
"La lanza ya blande el árabe crúel y hiere el viento llamando a la pelea: innumerable cuento de escuadras juntas veo en un momento.	40
"Cubre la gente el suelo, debajo de las velas desaparece la mar, la voz al cielo confusa y varia crece, el polvo roba el día y le escurece.	45
"¡Ay, que ya presurosas suben las largas naves! ¡Ay, que tienden los brazos vigorosos a los remos y encienden los mares espumosos por do hienden!	50
"El Eolo derecho hinche la vela en popa y larga entrada por el hercúleo Estrecho, con la punta acerada, el gran padre Neptuno da a la armada.	55
"¡Ay, triste! ¿Y aún te tiene el mal dulce regalo? ¿Ni, llamado, al mal que sobreviene no acorres? ¿Abrazado con tu calamidad no ves tu Hado?	60
"Acude, acorre, vuela, traspasa la alta sierra, ocupa el llano; no perdones la espuela, no des paz a la mano: menea fulminando el hierro insano.	65

“¡Ay, cuánto de fatiga!  
 ¡Ay, cuánto de sudor está presente  
 al que viste loriga,  
 al infante valiente,  
 a hombres y a caballos juntamente!      70  
 “Y tú, Betis divino,  
 de sangre ajena y tuya amancillado,  
 darás al mar vecino,  
 ¡cuánto yelmo quebrado,  
 cuánto cuerpo de nobles destrozado!      75  
 “El furibundo Marte  
 cinco luces las haces desordena  
 igual a cada parte:  
 la sexta, ¡ay!, te condena,  
 ¡oh, cara patria!, a bárbara cadena”.      80

*La profecía del Tajo*, de Fray Luis de León, está constituida por un total de 80 versos -48 heptasílabos más 32 hendecasílabos-repartidos, de cinco en cinco, en 16 liras, el tipo de estrofa italiana introducida en España por Juan Boscán y perfeccionada estéticamente por Garcilaso de la Vega. El acervo léxico de la oda frayluisiana es mucho mayor que el de la oda de Horacio. Si fray Luis hubiera querido, o sabido, ceñirse, en cuanto a extensión, al modelo horaciano, podría haber redactado un poema que hubiera tenido un número de liras, poco más o menos, igual al de estrofas latinas, pues los cinco versos de cada lira vienen a equivaler, en cantidad de palabras, a los de cada estrofa asclepiadea cuarta.

El encabalgamiento entre versos presenta en *La profecía del Tajo* una frecuencia bastante alta. He contado, en total, 14 en las nueve liras que tienen este fenómeno métrico. Carecen de encabalgamiento las liras 7ª y la 8ª; la 11ª; y la 13ª, la 14ª, la 15ª y la 16ª. En *La profecía de Nereo*, en cambio, todas las estrofas tienen, por lo menos, un encabalgamiento de versos.

En *La profecía del Tajo* no se da nunca el encabalgamiento de estrofas. Hay siempre puntuación fuerte detrás del quinto verso, el hendecasílabo final de cada lira.

En la oda de Fray Luis, lo mismo que en la de Horacio, la profecía se expresa en estilo directo; pero éste se inicia en un lugar un poco diferente en uno y otro poema. La profecía *stricto*

*sensu* empieza en el poema frayluisiano detrás del quinto y último verso de la lira 1ª; en *La profecía de Nereo*, el texto propiamente profético se retrasa, y la presentación “salta” a la estrofa 2ª por medio de un encabalgamiento que ocasiona la formación del primer conjunto estrófico de la oda.

Cada lira, en el poema de Fray Luis, constituye de por sí una unidad sintáctica, casi siempre un período. Sólo las liras 3ª, 10ª y 12ª, y hasta cierto punto la 14ª, están segmentadas en oraciones, por lo común exclamativas o interrogativas directas, yuxtapuestas. Únicamente las liras 4ª y 5ª forman un conjunto sintáctico, aunque sin encabalgamiento entre ellas: la 5ª es una expansión enumerativa que desarrolla la extensión nocional expresada por el sustantivo y el adjetivo con los que termina el hendecasilabo final de la lira 4ª. En las liras que carecen de encabalgamiento de versos, el período sintáctico en que consisten está estructurado de manera que cada verso es un sintagma o, sólo en algunas ocasiones, una suma de cortos sintagmas.

La narración, en *La profecía del Tajo* se va presentando, no con la rapidez con que se hace en la oda horaciana, sino en forma más calmada y demorada. La presentación ocupa, como se ha dicho antes, toda la lira 1ª, y nada más. Los que sufrirán las consecuencias de los amoríos de Rodrigo se enumeran en las liras 3ª, 4ª y 5ª; la llamada del “injurioso Conde” a la venganza se expone en la lira 6ª; la leva del ejército invasor, su descripción y embarque, en las liras 7ª, 8ª, 9ª y 10ª. En la lira 11ª aparece, favorable a la flota, Eolo. En las liras 12ª y 13ª, el Tajo hace una llamada al rey godo para que marche al encuentro del ejército invasor, y en las tres liras finales se muestran, prospectivamente, las fatigas de hombres y caballos, en la 14ª; la sangrienta batalla a orillas del “Betis divino” (el Guadalete debía de parecerle a Fray Luis poco poético y todavía menos horaciano), en la 15ª, y finalmente, en la lira 16ª, se avizora la derrota, que condena “la cara patria a bárbara cadena”.

La falta de agrupación de las liras en conjuntos; la carencia de encabalgamientos, total entre estrofas, entre versos sólo en la mitad de las liras, son características redaccionales que diferencian muy notablemente la estructuración de *La profecía del Tajo* respecto de *La profecía de Nereo*.

La lengua del poema de Fray Luis es, en cuanto al léxico, muy poco poética, si nos atenemos a lo que los estudiosos consideran como embellecedor. Puede señalarse el inicial arcaísmo "folgaba" (v. 1), ya que el "desparece" que encontramos más abajo (v. 42), era cosa corriente en la época. Los nombres propios, acumulados extrañamente en la lira 5ª, no dan el resplandor de los nombres griegos -ni siquiera los nombres desperdigados de los dioses: Eolo, Neptuno, Marte-. El "hercúleo Estrecho" (v. 53) por el "Estrecho de Hércules" es cosa aislada. El aislado singular colectivo horaciano aparece en la oda de Fray Luis por partida quíntuple: "el godo" (v. 14), "el moro" (v.34), "el árabe" (v. 37), "el que viste loriga" (v. 68), "el infante valiente" (v. 69). Es un estilema que hace explícita referencia, por anodino que sea, al estilo horaciano de *La profecía de Nereo*, y más explícitamente todavía remiten a la oda de Horacio las anáforas iniciadas por el pronombre "cuánto", rigiendo un genitivo partitivo, un latinismo que por cierto no está en el texto horaciano (vv. 66 y 67, y 74 s.).

El horacianismo de la oda de Fray Luis, analizada en la forma que se ha hecho, se evapora en gran parte; pero, con todo, algo queda flotando en el aire, como un aroma suave, en el que, en alguna forma, se perciben algunos de los ingredientes que están también en la poesía de Horacio.

### 3. IN POEMATE FIGVRA, EX FIGVRA POEMA

La detección de los elementos de la tradición cultural clásica en la literatura posterior y, más concretamente, en la poesía, sobre todo en la contemporánea, no es una tarea fácil. Sólo en contadas ocasiones el poeta declara de manera suficientemente explícita, quizá porque le interesa presumir de ello, que utiliza recursos de esa tradición literaria. Otras veces lo clásico se transmite a través de una larga cadena de tantos eslabones, que el poeta mismo, que parece muy original, ha tomado de otro autor intermediario lo que él mismo ignora que remonta a una fuente clásica antigua. En ocasiones también, aunque el recurso clásico se presenta muy oculto, es posible descubrirlo.

Presentaré dos ejemplos poéticos en que esto ocurre. Creo que uno y otro poeta saben muy bien lo que están haciendo, que es, nada más y nada menos, convertir una figura literaria clásica en un poema actual. Como es bien sabido, las antiguas figuras retóricas eran recursos para embellecer, ante todo, los discursos oratorios; pero también la poesía se adornaba con las figuras retóricas y, ya desde la misma Antigüedad, suelen señalarlas en cada poema todos los comentaristas que de él se han ocupado: "in poemate figura". Lo sorprendente es que, en nuestra época, el virtuosismo de algunos poetas ha logrado que el poema no sea otra cosa que una figura retórica ampliada: "ex figura poema".

La figura de pensamiento llamada símil es una comparación embellecedora que consiste en comparar algo (una persona, un objeto, un proceso, una cualidad) con otra cosa o hecho, para dar así una idea más viva, más eficaz y más bella de lo comparado. En todo caso, se compara un término real con un término irreal o imaginado. Lo esencial del símil, una condición *sine qua non*, es la obligada presencia de esos dos términos, y eso en cualquiera de los cuatro tipos de símil inventariados por los tratadistas, a saber: "per contrarium", "per negationem", "per breuitatem" y "per collationem" (este último tipo es, con mucho, el más frecuente).

Esta figura literaria es abundantísima en la épica antigua griega y latina, y después también en la épica culta románica de la época renacentista. Don Antonio Tovar, cuando hacía crítica literaria en los años sesenta y setenta en *La gaceta literaria*, señaló en más de una ocasión que el símil se empleaba con inusitada frecuencia donde menos parecía que se pudiera esperar: en la llamada "novela social", tan en boga entre nosotros en ese par de decenios. Lo que yo quiero ahora señalar es un caso muy peculiar de la utilización del símil en la poesía contemporánea. El poema 32 de *Historia del corazón* (Madrid 1954) de Vicente Aleixandre, Premio Nobel de Literatura, dice así:

Como un niño que en la tarde brumosa va diciendo su lección y se  
duerme.  
Y allí sobre el magno pupitre está el mudo profesor que no escucha.  
Y ha entrado en la última hora un vapor leve, porfiado,  
pronto espesísimo, y ha ido envolviéndolos a todos.

Todos blandos, tranquilos, serenados, suspiradores,  
ah, cuán verdaderamente reconocibles.  
Por la mañana han jugado,  
han quebrado, proyectado sus límites, sus ángulos, sus risas, sus im-  
precaciones, quizá sus lloros.  
Y ahora una brisa inoíble, una bruma, un silencio, casi un beso, los  
une,  
los borra, los acaricia, suavísimamente los recompone.  
Ahora son como son. Ahora puede reconocérseles.  
Y todos en la clase se han ido adurmiendo.  
Y se alza la voz todavía, porque la clase dormida se sobrevive.  
Una borrosa luz sin destino, que se oye y que no se supiera ya de quién  
fuese.  
Y existe la bruma dulce, casi olorosa, embriagante,  
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que los envuelve.  
Y quizá un niño medio se despierta y entreabre los ojos  
y mira y ve también el alto pupitre desdibujado  
y sobre él el bulto grueso, casi de trapo, dormido, caído,  
del abolido profesor que allí sueña.

El poema entero no es más que el término imaginado de un  
símil, término que, como es frecuente en Homero y en Virgilio,  
en Camoens y en Ercilla, es muy largo, demoradamente acumu-  
lativo, sintácticamente un prolongado polisíndeton, de léxico re-  
buscado, pero apagado, mate, brumoso. ¿Cuál es el término real  
de este largo término imaginado de un símil? ¿Qué es lo embe-  
llecido por el lento, agobiante, aburridísimo en su indefinible  
belleza, segundo término de la comparación? El título que el  
poeta pone a su poema es *La clase*, y apunta, creo yo, tanto o  
más que al primer tiempo del símil, a la finalidad del poema,  
que es sin duda un homenaje a don Antonio Machado y, al propio  
tiempo, una "aemulatio" del conocidísimo poema machadiano  
*Recuerdo infantil*:

Una tarde parda y fría  
de invierno. Los colegiales  
estudian. Monotonía  
de lluvia tras los cristales.  
Es la clase. Etc., etc.

\* \* \*

La tmesis se la ha definido en nuestros días como una variedad del hipérbaton consistente en intercalar una palabra entre los dos elementos de una palabra compuesta. Pero los antiguos sabían ya que la tmesis podía darse también en medio de un vocablo no compuesto. Por ejemplo, Servio, el comentarista de Virgilio, cuando se fija en la tmesis existente entre los elementos de la forma verbal del hexámetro 412 del libro primero de la *Eneida*: “et multo nebulae circum dea fudit amictu”, comenta: “sed hoc tolerabile est in sermone composito (“sermo” quiere decir aquí ‘vocablo’); ceterum in simplici nimis est asperum, quod tamen faciebat antiquitas, ut in saxo cere comminuit brum” (que es el segundo hemistiquio de un hexámetro de Ennio, el 609 <sup>2</sup>Vahlen).

Una tmesis análoga a la de Ennio es la que encontramos en el hendecasílabo de nuestro Quevedo: “la jeri aprenderás gonza siguiente”, aunque la intención satírica del poeta hispano distaba mucho del efecto estilístico que pretendía conseguir el poeta rudio, para quien, sin duda ninguna, la tmesis era un procedimiento embellecedor y el hexámetro en cuestión algo perfectamente serio, al acumularse además una onomatopeya: a la cabeza rota, indicada ya por la tmesis, el segundo tramo de la palabra cortada, la sílaba -brum, tenía un sonido imitativo del golpe propiciado por la piedra lanzada contra la cabeza.

La onomatopeya se define como el efecto que se produce cuando los sonidos de una palabra describen o sugieren acústicamente la cosa o la acción que esa palabra significa. El gramático Prisciano (GLK 2, 1 p. 433) señala la onomatopeya existente en el hexámetro 140 <sup>2</sup>Vahlen de los *Annales* de Ennio: “at tuba terribili sonitu taratantara dixit”.

Asimismo Servio, al comentar el hexámetro 503 del libro IX de la *Eneida* (el primer verso de la siguiente pareja): “at tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit: sequitur clamor caelumque remugit”, dice: “at tuba terribilem sonitum: hemistichium Ennii, nam sequentia iste (es decir, Virgilio) mutauit; ille (es decir, Ennio) enim ad exprimendum tubae sonitum ait: taratantara dixit”.

En el decenio de 1920, en los madrileños círculos literarios de vanguardia, círculos que frecuentaba el escritor mejicano

Alfonso Reyes, a los poetas que seguían las huellas de los últimos decimonónicos y a los que todavía escribían rezagadamente poesía modernista, se les llamaba “los poetas del tarántara”. Puede que el remoquete fuera en efecto un eco de la vasta cultura clásica de Reyes, pero también puede que proceda del recuerdo de alguna de las clases impartidas en la Universidad Central por don Julio Cejador y Frauca, el eruditísimo y atrabiliario catedrático de Latín, quien por cierto no estaba en demasiado buenas relaciones personales con los grupos intelectuales más al día por aquellas calendas ni literarios ni filológicos. En todo caso, la onomatopeya se usaba con una intención descalificadora.

Ahora bien, hay un extraordinario soneto de Gerardo Diego, titulado *Crucifixión*, que es todo él pura onomatopeya. Dice así:

Están clavando a Cristo, están, están,  
están, te están, oh Jesús, van  
-qué música horrorosa, tan, tan, tan-,  
van a matarte. (Al pie, María y Juan).

Por la materia avanzan al través  
clavos que taladrarán manos, pies.  
La carne y la madera ¿no lo ves?  
fundan un solo ser, fundan un Es.

Yace la vida en tierra. Va el dolor  
abrazando al revés el leño en flor,  
mirando al Padre oculto en su esplendor.

Mas ya enarbolan la crujiente cruz  
—y todavía el eco, tan, tan, tan—  
y nos ciega el Señor de tanta luz.

El soneto se publicó en el *Suplemento Semanal* del diario ABC del 15 de abril de 1973, pág. 11. En realidad es un soneto poco ortodoxo en cuanto a las normas de la preceptiva. Tiene una sola rima para todos los versos del primer cuarteto y otra sola rima, diferente de la primera, para todos los versos del segundo cuarteto. También el primer terceto tiene una sola rima, diferente de las anteriores, pero común a sus tres hendecasílabos. El segundo terceto tiene dos rimas: el verso primero y el tercero,



la misma y diferente a las precedentes, y el segundo tiene otra, igual a la de los cuatro versos del primer cuarteto. Todas las rimas son agudas, y agudos son, por tanto, los catorce hendecasílabos del soneto.

El primer cuarteto es, como el primer terceto, descriptivista. Lo que en él prevalece es la horrorosa música onomatopéyica del martilleo del enclavamiento, reforzada por los finales de las formas verbales de “estar” y por las formas monosilábicas de “ir”, éstas, “van, van”, como si se hubieran desprendido de la parte medial del gerundio “cla-van-do”, aquéllas como anticipadoras de la onomatopeya propiamente dicha: “es-tán, es-tán, es-tán”.

En el segundo cuarteto, los dos primeros hendecasílabos prosiguen la descripción, iniciada en los cuatro precedentes, de la crucifixión. El segundo par de versos de este segundo cuarteto es de un profundo sentido teológico. El juego semántico entre el verbo “estar”, tres veces repetido también en la variación “ser / Es” en el cuarto verso del segundo cuarteto, muestran el fuerte contraste entre la relatividad circunstancial del acto que están realizando los crucificadores (la crucifixión era una pena practicada con frecuencia) y la esencialidad del acto salvífico de la fusión del crucificado y la madera de la Cruz, expresada aquella circunstancia por el verbo “estar” y esta esencialidad por el verbo “ser”. (Anotemos aquí que la canción 1086 del *Cancionero. Diario poético* de Unamuno es no un poema, es un dibujo: “Es la canción gráfica -dice Unamuno, como pie del dibujo- del Cristo-Cruz o Cruz Cristo, el Hombre hecho Tormento, o vice-versa”.<sup>1</sup>

El primer terceto, reitera el mismo concepto, ahora expresado con otras palabras: “abrazo: fundar”, “Vida: carne”, “leño: madera”. Al mismo tiempo es una condensada presentación de la humanidad de Cristo, vida abrazada al leño, nunca más anadada, transida por el dolor y abandonada del Padre, “oculto en su esplendor”.

El segundo terceto es una recapitulación de todo lo antes narrado y descrito. Último acto del proceso: el enarbolamiento cru-

1. Véase Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. de García Blanco, tomo XV, Madrid 1958, pág. 516.

jiente de la cruz (no olvidemos la aliteración, por cierto onomatopéyica: cru-jiente cru-z); el eco, apagándose ya en la lejanía, del enclavamiento, pero núcleo de la figura retórica transmutada en poema, y la iluminación cegadora del último hendecasílabo. Si un solo verso bueno, sobre todo si es el último, hace bueno a un soneto entero, ningún remate mejor para este de Gerardo Diego podría encontrarse que su hendecasílabo final: “y nos ciega el Señor de tanta luz”.

## DE ARCHILOCHO ET HORATIO\*

JAUME PÒRTULAS  
Universitat de Barcelona

A LA BONA MEMÒRIA  
DEL SR. JOSEP VERGÉS

L'objectiu d'aquest paper no és altre que donar una nova ullada a una vella, gastadíssima qüestió: la de les relacions que pogués haver-hi entre els epodes arquiloqueus i els d'Horaci —un

\* Qualsevol assistent al Col.loqui de Sitges s'adonarà de seguida que el text present coincideix només de tant en tant amb l'exposició que vaig presentar allí; en conseqüència, també el títol ha estat canviat. Fa temps que penso que les comunicacions més aviat informals que se solen presentar als col.loquis haurien de diferir, en la mesura del possible, de llur fixació per escrit, més formal. Després de tants anys d'explicar a classe que les característiques específiques d'una *performance* oral són irreductibles a les lleis de l'enunciació escrita, potser valdria la pena de treure'n, també nosaltres, les conseqüències adients per a la nostra praxi quotidiana: allò que vaig exposar de paraula, em temo que resultaria, per escrit, massa fràgil, de la mateixa manera que aquest text, exposat verbalment, es faria insuportablement feixuc. La primera versió d'aquest treball, la pronunciada a Sitges, era dedicada a la memòria del senyor Josep Vergés, inoblidable mestre de llatí dels meus anys de batxillerat: adreçant-me a un públic de professors d'Institut, no hauria pogut fer altra cosa. Renovo aquesta dedicatòria aquí, tot i que em fa una mica de por que el caràcter escabrós d'alguns textos i discussions li hauria fet tòrcer lleument el gest; però la tolerància formava part del fons més pregon del seu caràcter. Vull, alhora, manifestar el meu cordial agraïment al meu amic Jordi A. Binaghi, també catedràtic d'Institut (bé que momentàniament en situació d'excedència), el qual m'ha ajudat de diverses maneres (no només amb la bibliografia) i que bé pot vanar-se d'un coneixement envejable *utriusque linguae*.

problema que s'ha debatut, almenys, des del tombant del segle (cf. Leo, 1900; Olivier, 1917). L'any 1950, el llibre de Lasserre (seguit, el 1958, per l'edició arquiloquea de Lasserre i Bonnard a la Col.lecció Guillaume Budé) assenyala el punt culminant, difícilment superable: els *Epodes* d'Arquíloc hi eren reconstruïts amb una riquesa de detalls aclaparadora, i amb un aplom sense parió; un nombre insòlitàment elevat de fragments *incertae sedis* hi trobaven el seu lloc "natural". Tanmateix, aquesta agosarada reconstrucció s'estavellà —justificadament, al meu entendre— amb un escepticisme generalitzat. A aquestes altures, li costaria força de trobar valedors per a la majoria de les seves premisses fonamentals<sup>1</sup>. Pel que fa a l'ordenació dels *Epodes* arquiloqueus (que és del tot irrecuperable), no hi ha cap indici que ens permeti de remuntar-la al propi poeta de Paros, sinó que es deu, amb tota evidència, als erudits d'Alexandria; per tant, no s'hi respectava cap seqüència cronològica (i menys autobiogràfica!). Horaci manllevà models mètrics i una sèrie de *mottos* colpidors en l'*incipit* i en la cloenda dels seus propis poemes, però no, de cap manera, l'estructura general del llibre dels *Epodes*: bastants d'entre ells són d'inspiració tan inequívocament romana que es poden passar de qualsevol comentari ulterior. Però, sobretot — i això és el més important— resulta perfectament abusiu que qualsevol fragment més o menys breu d'Arquíloc, sempre que la mètrica no ho impedeixi o ni hi hagi alguna evidència explí-

1. El llibre de 1950 gaudí d'apreciacions força matisades: cf., ex.gr., Masson 1952, 310-16 i Rivier 1952, 464-8, els quals manifestaren interès per una sèrie de propostes, tot i avançar reserves importants, tant pel que fa al mètode com a propòsit de moltes exageracions concretes; la conclusió global era que el treball, bo i essent fallit en bastants aspectes fonamentals, no mancava pas de suggeriments productius. Més dura, en canvi, la reacció enfront del volum de la Budé de 1958: Dover 1960, 10-12 i Bond 1960, 596-600 recordaven clarament que certes gosadies, excusables i fins i tot interessants en una monografia, arruïnen sense remei una edició. La reacció d'Adrados constitueix un cas apart: el 1955 començava un llarg estudi a *Emerita* proclamant que el llibre de Lasserre constituïria a partir de llavors un punt de referència fonamental per als futurs editors d'Arquíloc (entre els quals aviat es comptaria ell mateix); i en reeditar el 1981 aquestes pàgines no es desdiu en absolut: "concretamente, los [trabajos] relativos a Arquifloco, que son los más antiguos de todos, presentan un panorama que considero más moderno y adecuado que el que pueda deducirse de la nueva edición de West, tan conservadora" (Adrados 1981, 12).

cita en contra, sigui adjudicat, per exclusió, "per defecte", als *Epodes*, amb el curiós argument (que s'ha revelat del tot fals) que aquesta fou l'única obra del poeta de Paros que gaudí d'una supervivència i d'una popularitat dilatades.

Dit això, no deixa d'ésser veritat que els treballs de Lasserre (com els d'Adrados; vegeu supra, n. 1) contenen alguns elements de valor; em sembla que paga la pena de re-examinar-los, sobretot després de la sensacional troballa (1974) de dos fragments, els més llargs que tenim, d'epodes arquiloqueus, els denominats *Epodes* de Colònia (frs. 196a i 188 West).<sup>2</sup> No entenc gaire per què aquests dos textos, esplèndids, a despit d'haver acumulat una bibliografia força aclaparadora, no han tingut l'efecte de revulsiu que van tenir, en el terreny concret de l'estudi de les relacions entre la poesia grega i Horaci, les grans troballes de papiers alcaics, o fins i tot l'*Épode* d'Estrasburg. Allò que em proposo aquí, doncs, no és altra cosa que tornar a visitar el paisatge després de la batalla.

La important troballa papiràcia que ens ha restituit el fragment més extens fins ara conegut dels poemes arquiloqueus

2. La reacció de Lasserre, quan pretén que les noves troballes constitueixen la confirmació, tardana però esclatant, dels seus punts de vista, no és més que un acte de fe encomiable; sembla difícil que convenci ningú que no estigui convençut d'entrada. Cf. Lasserre 1989 (1975), 57-8: "Il s'ensuit que la place du poème dans le recueil, telle que l'atteste le papyrus de Cologne, avant une invective beaucoup plus brutale contre Néoboulé, correspond à un classement chronologique en même temps que métrique. Cette constatation confirme ce que j'avais conjecturé dès 1950 sur la base d'un faisceau d'indices inégalement probants, mais remarquablement concordants, à savoir, que le livre des *Épodes* d'Horace reproduit à quelques variantes près le plan métrique du recueil des *Épodes* d'Archiloque, que plusieurs de ses pièces reprennent sujet de la pièce correspondante du modèle, enfin que les sujets dont cette correspondance nous enseigne l'essentiel se suivaient dans le modèle selon l'ordre chronologique des événements qui avaient successivement inspiré une épode au poète de Paros. Si partiel que soit le témoignage du nouveau papyrus, puisque sa portée se limite à l'ordre de succession de deux épodes [...] Je dois dire aussi qu'en 1950, faute de données suffisantes, j'avais été amené à juxtaposer les deux épodes aujourd'hui connues grâce au papyrus dans l'ordre inverse". Si deixem de banda les precaucions retòriques i ens atenim als fets establerts, penso que el que es desprèn de tot plegat és que les noves evidències, precisament en el punt on resulten incontrovertibles, *no confirmen* les expectatives de Lasserre.

(P.Colon. inv. 7511, publicat per primera vegada el 1974 per Merkelbach i West; ara P.Colon. 58 1-35 : fr. 196a West) sembla confirmar en termes esclatants les relacions entre els dos poetes: en l'*Epode XI*, on Horaci confia al seu amic Peti d'ésser víctima d'un nou amor, molt intens, el poeta llatí recrea la singular estructura mètrica del nou —per a nosaltres— epode (trímetre iàmbic+hemíepes+dímetre iàmbic), i en reproduïx determinades expressions de to general; ara que, confrontat amb l'original grec, on s'explica la seducció de la segona filla de Licambes, el to horacià resulta, podríem dir, atenuat i contingut:

Petti, nihil me sicut antea iuvat  
 scribere versiculos amore percussum gravi  
 [.....]  
 heu me, per urbem —nam pudet tanti mali—  
 fabula quanta fui! conviviorum et paenitet  
 in quis amantem langor et silentium  
 arguit et latere petitus imo spiritus. 10

Des de sempre s'havia reconegut que en l'epode a Peti hi vibren clars, fins i tot per a l'orella més obtusa, determinats motius hel·lenístics prou coneguts: Horaci, amant tímid, es traïx durant el banquet, amb el respir que se li escapa feixugament del més pregon del pit, com l'estranger de l'epigrama 43 Pfeiffer de Cal·límac (Pasquali 1966 [1920], 720). Més rarament s'han remarcat els trets comuns entre l'*Epode XI* horacià i determinades elegies de Tibul i Properci; però Leo 1900, 10 ss. afirmava: "est plane elegia iambis concepta". Aquest plantejament em sembla infinitament més assenyat que no pas els punts de vista de Jacoby i del propi Ed. Fraenkel 1966 (1957), 67, segons el qual Horaci no s'hauria pres pas gaires fatics per ajustar els motius hel·lenístics a la vella tradició iàmbica.<sup>3</sup> En efecte, ja Otto Immisch 1890, 196 havia obert el camí correcte a l'exegesi, sug-

3. Tot seguit es veuran clares les raons per les quals l'exhortació a la prudència (gairebé al nihilisme interpretatiu) de Fraenkel, ibidem n.4, no ens poden accontentar: "The similarity of *Nihil me sicut antea iuvat scribere versiculos* to Archil. fr. 215 W (the gist of its context is known) καὶ μ' οὐτ' ἰάμβων οὔτε τερπολέων μέλει is, perhaps, accidental. In any case it would be unwise to go beyond Leo's cautious guess "iste fortasse versiculus est quo cum Archilochi poesi carmen Horati cohaeret".

gerint que dos fragments d'Arquíloc (215 i 196 W: 20 i 212 T) formaven un díptic al començament d'un poema —díptic imitat per l'*Epode* XI d'Horaci, tant pel que fa a la mètrica com pel que fa al sentit (Adrados 1981[1955], 226). Com que aquesta reconstrucció obligava a alterar el començament d'un dels versos (οὐ μὲν en comptes de καὶ μ'οὔτ'), Lasserre inverteix l'ordre, suposant que manca el trímetre iàmbic inicial. Cf. Lasserre 1950, 156: "La seule faiblesse de son hypothèse [d'Immisch] , c'est qu'il voulait que ce vers [215 W: 20 T] ait été le premier de l'épode, ce qui l'obligeait à en corriger le début [...] Mais on peut obtenir une phrase incomparablement plus élégante en plaçant l'iambe à la suite de l'asynartète, sans y rien changer:

ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελῆς ὤταιρε δάμναται πόθος  
καὶ μ' οὔτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει

En tot cas, ἀλλὰ μ' continua essent el segon vers de l'epode, tal com es desprèn de les citacions dels metricòlegs (Hefestió).<sup>4</sup> Cf. Adrados 1981 (1955), 226-7: "Tenemos pues el comienzo de un epodo escrito en el tipo epódico IV (asinarteto arquilóqueo III+trímetro yámbico), epodo cuyo tema era el amor, como lo prueban la imitación horaciana y la referencia al amor que debilita los miembros en Hesíodo (*Th.* 911)". Allò que, en canvi, resulta de veres difícil d'acceptar és la reconstrucció global de l'epode, tal com la proposa una vegada més Lasserre 1989 (1975), 58: "Il apparaît d'abord qu'Archiloque, comme Horace, avait construit son poème sur l'opposition entre la fin malheureuse d'une liaison de longue durée et le début prometteur d'un nouvel amour".

Pel que fa al segon *Epode* de Colònia (P.Colon. 58, 36-40: fr. 188 W), heus-ne aquí un text que em sembla bastant plau-

4. Des del moment que el papir de Colònia va confirmar irrefutablement quelcom que, en realitat, ja feia temps que se suposava (a saber, que l'arquiloqueu III [hemíepes+dímetre iàmbic] serveix de vers epòdic al trímetre iàmbic), la hipòtesi, basada en els metricòlegs, que el fr. 196 W: 212 T constituís el segon vers del nostre epode passava a gaudir d'un ample consens, reflectit, fins i tot, en l'edició de West. Aquest, tanmateix, es mostra força reticent a propòsit de la connexió entre els frs. 196+215 W (: 212+20 T), per la qual, en canvi, Tarditi sembla manifestar una moderada simpatia.

sible; a la traducció hi he incorporat un parell de conjeitures que trobo versemblants:

οὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χροᾶ· κάρφεται γὰρ ἤδη  
 ὄγμος, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ  
 .....] ἀφ' ἱμερτοῦ δὲ θορῶν γλυκὺς ἕμερος προσώπου  
 .....] κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δὴ σ' ἐπῆξεν  
 πνεύματα χειμερίων ἀνέμων μάλα πολλάκις δ' ...

3 χεῖμα σ' *conj.* Lebek *ex.gr.*, *sed contra* Medaglia 1977

4 τέτη]κεν Medaglia *ex.gr.*, *fort. recte*; πέπτω]κεν Bonanno 1990.

*Ja no floreixes com abans amb la teva pell suau; ans es marceix, solcada d'arrugues i <el glaç> de la vellúria maleïda <t'>atrapa; fugint el dolç desig del rostre amable <s'ha fos>; t'assalta el torb dels vents de l'hivern, i tantes vegades...*

Ja d'abans de la troballa del papir, Elmsley i Bruno Snell 1944, 283 s., en un tret de geni (no pas tan sorprenent, venint de filòlegs d'aquesta categoria), havien unit conjeaturalment els versos primer i el segon, transmesos de forma independent per la tradició indirecta; Snell, a més a més, havia intuït que el conjunt restituit d'aquesta manera formava l'*incipit* del poema. Raons mètriques i paral.lels textuais conduïren Lasserre 1950, 141-8 i Adrados 1981 (1955), 220-6 a identificar inequívocament en aquest text un dels punts de partença bàsics per a la "poesia de velles" horaciana i, més en concret, el model directe de l'*Epode* VIII del poeta de Venosa (integrat per la mateixa composició epòdica d'arquiloqueu Π+dímetre iàmbic catalèctic):

Rogare longo putidam te saeculo  
 viris quid enervet meas,  
 cum sit tibi dens ater et rugis vetus  
 frontem senectus exaret...

A partir d'aquí, podem procedir de dues maneres, que menen a resultats bastant (però no del tot) coincidents. O bé examinem els passatges més significatius de la "poesia de velles" (seguint bàsicament les petjades de (Pasquali 1966 [1920] i Bonanno 1990) o bé intentem acumular passatges paral.lels, tant d'Arquifloc com d'Horaci, que, per llur identitat mètrica i la similitud ine-



quívoça de llur contingut, semblin aptes per a la reconstrucció del nostre epode —tal com ho fan Lasserre i Adrados. Intentarem seguir ambdues vies, començant per la primera.

Sembla lícit suposar que el segon *Epode* de Colònia constitueix l'arquètip d'un τόπος promès a una fortuna dilatadíssima: “quello della brevità della giovinezza quale «argumentum per una specifica richiesta erotica», reso più efficace dalla «minaccia profetica», che appunto «riguarda l'approssimarsi della vecchiaia»” (Bonanno 1990, 94). Aquí cal fer compte particularment de dues odes horacianes: *carm.* 1, 25 i 4, 13. La primera s'adreça a una hetera que comença a marcir-se, i a la porta de la qual truquen cada cop menys sovint els joves despacientats (vv. 1 ss.: “Parcius iunctas quatiunt fenestras / iactibus crebis iuvenes protervi / [...] amatque / ianua limen...”). Hom ha observat (La Penna 1978, xxiii) que “il poeta più maturo non si compiace della sensazione disgustante (data, cioè, dalla decadenza fisica e morale della donna invecchiata), anzi la pietà è la vera ispiratrice di questa canzone a dispetto: la donna non tanto sconta il peccato della sua superbia di un tempo, quanto subisce una legge inesorabile della natura, la legge della vita, che è decadenza e morte”. Horaci, doncs, en termes que, des del meu punt de vista s'haurien de titllar de cruels, més que no pas de sentimentals (Pasquali 1966 [1920], 448; cf. 457), amenaça la dona capriciosa i li adverteix que dia arribarà, quan vagi a la cacera no pas d'ell, sino d'un amant qualsevol, sigui qui sigui; però, ¿com passar per alt que el poeta juga —mestratge absolut de l'*arte allusiva*!— a evocar els πνεύματα χειμερίων ανέμων del pasatge arquiloqueu, bo i carregant les tintes de la imatge?:

invicem moechos anus arrogantis  
flebis in solo levis angiportu,  
Thracio bacchante magis sub inter-  
lunia vento,

cum tibi flagrans amor et libido,  
quae solet matres furiare equorum,  
saeviet circa iecur ulcerosum  
non sine questu

laeta quod pubes hedera virenti  
gaudeat pulla magis atque myrto,  
aridas frondis hiemis sodali  
dedicet Euro.<sup>5</sup>

Encara més famosa, l'altra *canzone a dispetto* (si hem de continuar emprant la coneguda —i prou feliç, en definitiva— terminologia pasqualiana): *carm.* 4, 13, on, enmig d'un aspre sarcasme, hi traspua una nota genuïnament arquoquea. Triomfant i vindicatiu, el poeta proclama la seva indiferència envers la que, temps era temps, havia desitjat tant; no, però, sense evocar de passada la gràcia que s'ha esvaït (vv. 1-6, 9-12):

Audivere, Lyce, di mea vota, di  
audivere, Lyce: fis anus, et tamen  
vis formosa videri  
ludisque et bibis impudens

et cantu tremulo pota Cupidinem  
lentum sollicitas...

importunus enim transvolat aridas  
quercus et refugit te, quia luridi  
dentes te, quia rugae  
turpant et capitis nives.

Els trets d'intertextualitat entre aquest poema i el Segon *Epode* de Colònia han estat finament analitzats per M.G. Bonanno 1990, 85-101;<sup>6</sup> tanmateix, penso que les similituds més colpidores són les que es poden establir amb certs passatges del primer epode (fr. 196a W, vv. 26 ss. i 37 s.):

5. Hom ha observat (Bonanno 1990, 98-9) que el paral·lel claríssim amb Arquoque resol en termes quasi definitius un vell trencacolls textual: ja no caldrà tenir gaires escrúpols d'admetre l'excel·lent conjectura *Euro* (que apareix des de l'edició Aldina), contra *Hebro*, la lliçó unànimement tramesa pels MSS, i sostinguda amb una argumentació més aviat pintoresca per Porfirió.

6. Particularment remarcable la similitud entre els vv. 8-10 d'Horaci "[Cupidus] pulchris excubat in genis, / importunus enim transvolat aridas / quercus..." i uns mots de l'epode arquoqueu, ἀφ' ἱμεροῦ δὲ θορῶν προσώπου; Bonanno 1990, 100 en treu partit per a reblar la conjectura πέπτηω]κεν per al començament del v. 4.

αἰαῖς, πέπειρα, δὲς τόση,  
 ἄνθος δ' ἀπερρύηκε παρθενήϊον  
 καὶ χάρις ἦ πρὶν ἐπῆν· κόρον γὰρ οὐ [κατέσχε πω  
 ...]ης δὲ μέτρ' ἔφηνε μαινόλις γυνή.  
 ἐς] κόρακας ἄπεχε·

ἦ δὲ μάλ' ὀξυτέρη, πολλοὺς δὲ ποιεῖται [φίλους  
 ἥβης Lebek *vel* ὤρης Austin

*Ah! Ja és massa madura, i més que això; s'ha esfullat la flor virginal i la gràcia que abans tenia; no posa fites al seu desenfrè i ha ensenyat els termes <de la saó >, la dona en zel; engegala als corbs! ( ...) és massa àvida i es fa tants <amics>*

Insisteixo en la comparació entre Horaci i els *dos* epodes arquiloqueus perquè em fa por que aquells que s'han concentrat en el segon n'han propugnat una lectura excessivament sentimental, massa "tova". Així per exemple, Marzullo 1973-4, 91 parafraseja l'exhortació arquiloquea amb els mots "qui refusa l'amor, es refia d'una jovesa que s'esvaeix prest"; i parla d'un poeta "non interessato alla satira... ma alla conquista di un amore impossibile, quanto meno riottoso". Encara més emfàticament, Bonanno 1990, 93-4: "Fin d'ora sarà comunque il caso di rinunciare al facile *cliché*, che il luogo ormai comune —pur se motivato— di un Archiloco βαρύγλωσσος nei riguardi di Neobule e la suggestione esercitata —pur sempre ragionevolmente— dall'epodico Orazio hanno impresso, in concorrenza, al nostro *Epodo*."

No resulta casual que Lasserre 1950, 137 titllés d'"estrany" el nostre actual segon *Epode*, car el sentia com dominat alhora per una mena de lirisme "de la violència" i, a l'ensem, "de la tendresa". Es tractaria, per a ell, de conciliar dos estils oposats: el de "l'horror", imputable sobretot als brutals epítets que pretesament cloïen el poema (i, en especial, a llur deleteri efecte acumulatiu), epítets que s'adjudicaven, des de sempre, a una descripció de la ruïna física del cos de l'estimada; i l'estil "del sentiment", que traspuaria, ex.gr., en els mots ἀπαλὸν χρῶα (Lasserre encara no coneixia el ἡμερτοῦ προσώπου del v. 3, restituit pel paper) i encara més, podríem afegir, en el fr. 191 W: 197 T, atri-

buïble també, per raons mètriques bastant incontrovertibles, al nostre *Epode*:

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς  
 ~ πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν  
 κλέψας ἐκ στεθέων ἀπαλάς φρένας

Crítics italians com Marzullo i M.G. Bonanno han seguit llargament Lasserre per aquest camí; el primer parla de “quadro aspro e tuttavia compassionevole”, mentre que Bonanno 1990, 91 malda per mantenir Arquíloc al marge de l'agressivitat, cruel i desfermada, del poeta llatí, i posa seriosament en dubte les intencions satíriques i de befa del nostre poema. Plany (sinó compassió) ocuparien l'espai de la burla. Segons aquest punt de vista, el quadre d'Arquíloc es limitaria a presentar, aparentment sense sarcasme, el marciment físic d'una dona, a anys llum de distància del retrat femení confegit per Horaci, que obscenament es delecta amb els detalls físics més repugnants de la interlocutora, saludada des del primer vers de l'epode VIII, amb el brutal *putida... saeculo*.

En el rerefons d'aquesta visió esbiaixada s'hi troba, probablement, un malentès que remunta a Pasquali, entestat a interpretar les *canzoni a dispetto* horacianes sobretot com una prolongació del παρακλαυσίθυρον hel·lenístic: “L'amante ricorda all'amata che la vecchiaia viene per tutti; spesso, massimi nei poeti meno abili e meno delicati, la descrive con il suo accompagnamento di canizie e di rughe, minutamente, grossolanamente” (Pasquali 1966 [1920], 430). Pasquali, certament, no podia tenir sota els ulls determinades descripcions d'Arquíloc. D'haver estat aquest el cas, no li hauria costat gaire d'adonar-se que la invectiva contra la lascívia de les velles constituïa un gènere perfectament tipificat de la lírica greco-llatina; i un gènere per al qual, independentment de la manca d'atractiu que pugui tenir per a nosaltres (o, directament, de la repugnància que ens pugui inspirar), Horaci manifestà, en més d'una ocasió, una fas-

7. Lasserre 1950, 147 i Adrados 1981 (1955), 223 troben una imitació fidel d'aquests versos en Horaci, *Od.* 4, 13, 18 ss.: “quid habes illius, illius / quae spirabat amores, / quae surpuerat mihi...”

cinació molt particular. Armstrong 1989, 60 remarca amb encert que “these poems seem, however, not to fit the kind of feminist study, in terms of male hostility and fear of female sexuality, that has done so much recently for the analysis of the mythology and poetry of early Greece”. Segons el mateix crític, aquests epodes, tan incòmodes i difícils de casar amb la imatge convencional, civilitzada, pacífica i *detachée* de la poesia d’Horaci,<sup>8</sup> es vinculen al tenaç rebuig, per part del poeta, contra la idea de comprometre’s massa a fons o per tota la vida; les dones més o menys madures que hi apareixen (car resulta versemblant que llur vellúria sigui una exageració impúdica) constituïrien, sobretot, una amenaça contra el seu estil de vida. Clar que l’horrible vella dels *Epodes* representa, amb tota certesa, el punt culminant de l’extravagància i el barroquisme que Horaci hagi arribat mai a permetre’s. Sembla que el personatge que parla hagi assumit el rol de *gigolo* fins a un moment en el qual la decrepitud de la seva client l’ha fastiguejat massa com per a poder continuar funcionant. Amb una manca de sentit de l’humor curiosa, Armstrong 1989, 63 es fa aquestes greus reflexions: “None of this need be literal: if the old woman was a real person, she may not even have been that old. The language of Roman scurrility and invective is never bound by mere facts, and even as a pure creation of poetry, she sounds as if she might have been no older than forty...” Té raó, evidentment; però, al meu entendre, els plantejaments d’aquesta mena deixen sense resoldre gairebé tots els punts essencials. La fascinació d’Horaci per aquest gènere tan peculiar de la “poesia de velles” queda més o menys justificada a partir de determinades pulsions psicològiques; alhora, hom tolera aquests “poemes tan desagradables” perquè reflexionen (?) un fons autobiogràfic (com si això no fos combregar amb rodes de molí!), alhora que se’ls atorga com atenuant la llarga part concedida a la fantasia, a l’exageració, a la truculència. En allò que es refereix a Arquíloc, per altra banda, la presumpció autobiogràfica és portada molt més lluny, encara; i (cosa que re-

8. El poema no reeixiria plenament en els seus objectius si la incòmoda sensació de disgust, d’ésser víctima d’una agressió, no arribava a afectar, fins a cert punt, al mateix lector. Amb sensibilitat subtil, Armstrong 1989, 62 remarca que els mots que exigeixen de la vella “hard oral labor... compel the reader’s mouth open also (for the ancients did not read silently): “quod ut superbo proq̄v̄oces ab inguine / ore allabgrandum est tibi”.

sulta molt pitjor) se li adjudiquen tota mena de sentiments, d'estats d'ànim, que van de la delicadesa a la crueltat, passant per la melangia.

¿No resultaria molt més productiu acceptar una alternativa ben distinta: a saber, que la desventurada perspectiva de l'acoplament amb una femella prodigiosament envellida —una transgressió sexual feixuga de conseqüències— amenaçava Arquífloc des d'una perspectiva que no tenia res a veure amb l'autobiografia (Miralles i Pòrtulas 1983, 40-50), sinó que formava part d'un joc de burles carnavalesc, d'origen para-ritual? Això implicaria, també, que la imitació horaciana (deixant de banda, definitivament, el miratge autobiogràfic en el qual han caigut, en un moment o altre, tants intèrprets) prenia com a objectiu no pas el παρακλαυσίθυρον hel·lenístic, amb el seu joc de convencions elegants, sinó el que oferia de més colpidor la poesia epòdica d'Arquífloc: el tema para-ritual (no pas autobiogràfic!) de la fornicació amb un personatge estranyament revellit, consumit. Allò que Horaci ha maldat per recrear, en una de les seves primeres temptatives d'apropiació de la lírica grega arcaica, no serien les convencions alexandrines d'un galanteig discret (quelcom del tipus: “inevitablement has d'envellir; per tant, *carpe diem*, aprofita les joies del dia fugisser”), sinó quelcom infinitament més cru i estrany (i potser sense que en copsés del tot l'abast i els ressorts): el joc de burles a propòsit d'una fornicació andòmala, en un context difícil de precisar, probablement no desritualitzat del tot, amb uns personatges de repertori.

Però per substanciar aquestes sospites, i per combatre una imatge excessivament romàntica d'Arquífloc, ens caldrà resseguir també el segon dels camins que indicàvem: assajar, fins a un cert punt, una reconstrucció del segon epode de Colònia, apel·lant a d'altres fragments que les similituds, mètriques i de contingut, amb Horaci fan prou versemblant que li pertanyin; i aquests són d'una cruesa verbal escandalosa. Així, una aproximació entre Horaci, *ep.* 8, 5-6 “hietque turpis inter aridas nates / podex velut crudae bovis” i Arquífloc, fr. 66 W: 119 T φῦμα / μηρῶν μεταξύ no em sembla que comporti res d'abusiu.<sup>9</sup> Hom

9. Cf. Lasserre 1950, 140: “Je donne ce fragment tel que l'a lu LUDWICH dans l'*Oxoniensis* de Cramer et me dispense de l'expliquer autrement qu'en

pot observar fàcilment que el to injuriós i obscè del començament de l'epode horacià constitueix una imitació prou fidel del corresponent d'Arquíloc. I de fet, penso que convé acceptar també una altra aportació significativa de Lasserre al nostre poema: la imatge "vires quid enervet meas" (v. 2) té un model prou directe en el fragment 252 W: 198 T:

ἀλλ' ἀπερρώγασι μύκew τένοντες

És el metre allò que converteix en pràcticament inevitable que el fr. 189 W: 201 T també en formi part; en efecte, el trímetre iàmbic catalèctic no es retroba enlloc més:

πολλὰς δὲ τυφλὰς ἐγγέλους ἐδέξω

(Ἐγγέλους és lectura de Wilamowitz; i en aquest cas, West també accepta els punts de vista dels nostres ardits reconstruïdors). Adrados 1981 (1955), 223 escriu: «Lo que desde luego es imposible es traducir con Lasserre "si tu avais quelque pudeur [...] tu ne te serais pas regalée d'un met aussi rare que l'introuvable anguille" [...] Con ello, negamos que este verso perteneciera al comienzo injurioso del *Epodo* y resulta más verosímil que perteneciera a la parte central: Arquíloco recordaba los regalos que hacía a Neobula en los viejos tiempos de su amor y le decía: "recibiste muchas ciegas (?) anguilas, que, como se sabe, eran el plato favorito de los *gourmets* griegos». I afegeix, a la n. 95: "No creo, sin embargo, que τυφλὰς ἐγγελεύας sea *vox obscaena*, como sugiere Cantarella 1950, 508. Hay que reconocer, de todos modos, que el sentido de τυφλὰς no está explicado satisfactoriamente". En realitat, la interpretació pornogràfica remunta a Schneidewin 1839: 193, el qual explica d'una,

---

rappelant que φῦμα désigne une *ulcère*". I Adrados 1981(1955), 221-22: "La atribución del fragmento a este *Epodo*, basada en la métrica y en la imitación de Horacio, que sugiere la colocación del fragmento, es un gran acierto de Lasserre". West *in app.* apunta (amb raó) que no hi ha certesa absoluta sobre si cal restituir φῦμα o bé φύματα; i col.loca el fragment entre els trímetres iàmbics. Per una volta, hem de donar la raó a Lasserre i Adrados: la possibilitat que el fragment pertanyi als *Epodes* és ben digna de consideració. El propi Tarditi, habitualment tan caute, accepta tant la col.locació ("*metrum restituit* Lasserre", afirma categòricament) com el paral.lel horacià.

manera tan assenyada com contundent: “τυφλὰς ἐγγελεύας intellige membra virilia, quae receperat Neobule”. Finalment, Gerber 1973, 109 ha fet el punt de la qüestió amb termes que em semblen del tot irrefutables: «... these passages suggest that ἐδέξω means either «you received on your body» or «you received into your house for an obscene purpose». If this is correct [...] τυφλὰς will indicate that, as far as Archilochus is concerned, the woman addressed is so unattractive that any man who comes to her must be “blind”, and ἐγγελεύς will be another of the numerous metaphors that the Greeks used for the *membrum virile*.»

Ara bé, com que l'epode d'Horaci acaba amb una brutalitat desfermada (cf. vv. 19-20: “quod ut superbo provocas ab inguine / ore allaborandum est tibi”), Adrados 1981 (1955), 223 opina que “el de Arquíloco debía terminar con un fragmento que en otro lugar he restituido<sup>10</sup> y que consiste en una serie de insultos que nuestras fuentes afirman expresamente que iban dirigidos contra Neobula:

παχεῖα, δῆμος, ἐργάτις, μυσσυχνή.

No sabria valorar exactament el grau de probabilitat que aquesta corrua d'insults s'integri en un sol vers, expressió d'un odi fulminant<sup>11</sup>. Tarditi els distribueix en diverses gloses; West

10. Adrados 1956, 28 s. Sobre els pros i els contres d'aquesta proposta d'Adrados i, en general, sobre la viabilitat del fragment restituit així, cf. Bonanno 1990, 92 n. 21.

11. Per reblar el clau dels paral·lelismes amb Horaci, Lasserre 1950, 145-6 insistia que el sentit de μυσσυχνή hauria d'ésser *fellatrix*. Més experts en glotologia, Masson i Adrados ho rebutgen. Cf. Masson 1952, 315: “L'étymologie attribuée à μυσσυχνή est bien incertaine; dérivé de μυσάττομαι, ce mot n'a peut-être pas le sens très précis que lui donne sans hésiter M. Lasserre”. En el mateix sentit, Adrados 1981 (1955), 223 n. 96: “Es, sencillamente, corrompida”. Això no obstant, hi ha un fragment que sembla comportar una al·lusió inequívoca a pràctiques de *fellatio*: el 46 T πάντ' ἄνδρ' ἀπεσκόλυπτεν. (Col·locat entre els fragments iàmbs per Tarditi; en l'edició de West cal anar-lo a cercar a l'aparat crític del fr. 39, car l'editor anglès renuncia a recuperar un text mínimament fiable de la glossa d'Hesiqui). Ha estat comparat mantes vegades a Catul 58, 4-5: “nunc in quadriuiis et angiportis / glubit magnanimi Remi nepotes”. Segons Lasserre 1950, 102 “ces deux fragments [39 W: 46 T



els atorga una numeració seguida, però independent (frs. del 206 al 209). En definitiva, la decisió dependrà en bona mesura de la idea que poguem fer-nos de l'ἦθος global de la composició arquiloquea i de la fidelitat amb la qual Horaci l'hagi poguda reflectir. I això és el que ens cal discutir ara.

Però comencem pel començament. El deute d'Horaci envers Arquíloc ha estat reconegut pel romà en termes inequívocs (*ep.* 6, 11 ss.: Archil. Testimonia 84 T):

cave, cave: namque in malos asperrimus  
parata tollo cornua  
qualis Lycambae spretus infido gener...

I molts anys més tard, en evocar les fases primerenques de la seva dilatada activitat lírica, el poeta de Venosa torna a destacar tant la similitud mètrica i d' ἦθος que l'atansen al iambògraf de Paros com la radical divergència en els arguments, que l'allunya d'ell (*epist.* 1, 19, 23 ss.: Testim. 86 T):

[...] Parios ego primus iambos  
ostendi Latio, numerosque animosque secutus  
Archilochi, non res et agentia verba Lycanben [...]  
.....  
nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris  
nec sponsae laqucum famoso carmine nectit.

Tal com ha remarcat Fraenkel 1966 (1957): 342, el capficament principal d'Horaci en l'epístola, no és pas la reivindicació dels *Epodes*, publicats feia ja tants anys, sinó la de les *Odes*, que poc temps abans, tot i obtenir un *succès d'estime*, havien estat acollides pel gran públic amb perplexa incomoditat. Allò que Horaci té per dir sobre els seus *Iambes* resulta sens dubte significatiu, i encara s'enorgulleix d'ells; però sembla obvi que la

---

i 222 W; 53 T] ont leur écho dans une épode qu'Horace a fidèlement reproduite, sous la forme suivante (*ep.* 12, 8 s.): "cum pene soluto / indomitam properat rabiem sedare". No em sembla que la proposta sigui d'una naturalesa com per obtenir molt de consens entre els crítics; en canvi, la comparació de *pene soluto* amb el fr. 247 W: 217 T ἀπαλδὸν κέρασ resulta bastant més afortunada: el testimoni d'Eustaci indica taxativament que es tracta d'un eufemisme ben clar per l'αἰδοῖον (versemblantment mancat de vigoria).

funció principal d'aquest passatge és la d'introduir la discussió a propòsit de les *Odes*, de donar-hi peu. Horaci es defensa de les crítiques contra la seva tècnica i apel·la a Safo i, sobretot, a Alceu com a paradigmes de la manera com es pot restar fidel a Arquíloc, bo i modificant la seva temàtica i la seva disposició general. El factor comú en la comparació entre la dependència d'Alceu i la d'Horaci respecte d'Arquíloc rau en la manera, lliure però fidel a la vegada, dels dos poetes a l'hora d'adaptar la mètrica arquiloquea. Ara bé, el to de libel del parí, la virulència del seu verí han estat, en bona part, extraviats, de manera deliberada, pel camí; això no significa, però, que l'abast de les altívoles afirmacions horacianes s'hagi de limitar gens. Les declaracions del poeta romà recorden bastant allò mateix que Cal·límac proclamava en el famós *Pròleg als Telquins* (fr.1 Pfeiffer): aquests poemes no han d'ésser jutjats d'acord amb els standards tradicionals. També Horaci ha dut a terme una adaptació original d'Arquíloc (modificant-ne la temàtica), i d'Alceu, a base d'asservir-lo a un propòsit i un esperit genuïnament romans. L'evolució de la poesia llatina pot ésser descrita, en termes generals, com la conquesta gradual d'un gènere poètic rere l'altre, a través d'una adaptació contínua de models grecs fins llavors encara no romanitzats. Per a nosaltres, els *Epodes* resulten particularment remarcables per les solucions innovadores que Horaci propugna enfront dels *poetae novi*, bo i assumint llurs resultats més reeixits, més definitius. Les lliçons del *neoterisme* han estat assimilades, almenys en allò que fa referència a la cura formal, al prolix treball de llima; però ara cal cercar models nous. "Mentre i *neoterói* avevano guardato alla poesia alessandrina come a punto di riferimento privilegiato per i propri esercizi lirici riservati agli "addetti ai lavori", Orazio si distacca dal neoterismo perché risale oltre gli alessandrini e vuole rievocare le cadenze della lirica greca arcaica. Chi si presenta nelle vesti di un Archiloco romano ambisce farsi interlocutore di un pubblico ben più vasto di quello, selezionatissimo, che costituiva l'area di ascolto dei *neoterói*: non è un caso che nei componimenti più antichi Orazio si rivolga a tutta la comunità cittadina (Gianotti i Pennacini 1982, 253).

Ara bé, en un autor com Horaci, les opcions més generals no són gens destriables de les tries en el terreny literari: els models

que escull d'adaptar, les influències a les quals —bo i modificant-les— se sotmet; de manera que un breu excurs sobre l'“alexandrinisme” dels poetes augustans (i d'Horaci en particular) és susceptible de resultar-nos d'utilitat i aportar una mica de llum. Aquí ens caldrà revisar certs termes amb els quals es refereixen a la poesia epòdica d'Horaci alguns dels seus comentaristes —i en particular Fraenkel, el més il·lustre de tots—; perquè moltes de les seves intuïcions són admirables, però, des d'algun punt de vista, convé de prendre'n distàncies. Els dos temes que m'interessa de reblar estan molt més emparentats del que podria semblar a primer cop d'ull: a) Horaci és força més “alexandri” d'allò que Fraenkel accepta; b) conseqüentment, la seva relació amb Arquíloc no s'ajusta del tot (em sembla) a la manera com la formula l'il·lustre crític. Ambdós problemes tenen a veure, fins i tot abans que amb la interacció complexa entre Horaci i la seva pròpia tradició, amb els seus *rappports* amb el públic: com s'hi relacionava, a qui maldava per adreçar-se. “At an early stage of his poetic activities, Horace, like his admired older friend, Virgil, had determined to abandon the pretty trifles which had pleased the preceding generation of poets and to endeavour instead to produce works of a serious and virile character” (Fraenkel 1966 [1957], 47-8). Sense deixar-se dissuadir pel canvi radical que havien experimentat la vida i la literatura, ni tampoc per l'abisme que separava la seva pròpia, precària condició, de l'antiga llibertat d'un Arquíloc en el període turbulent de les colonitzacions gregues, Horaci hauria fingit que s'adreça als seus conciudadans des d'una plataforma col·lectiva: com si pogués gaudir, en el cos polític, d'un *rol* remotament comparable al que havia tingut el combatent parí, *θεράπων Ἐνυαλίου ἄνακτος*, sis cents anys abans! Com d'habitud, Fraenkel 1966 (1957), 342 s'expressa amb lucidesa i claredat: “It is indeed an important element of Horace's assertion that he claims to have followed not only *numeros Archilochi* but *animos* as well, namely the Parian poet's general disposition and also his characteristic *θυμός*, his angry temperament”. I, tanmateix, no es pot regatejar un fons de raó a Newman 1967, 342 quan fa una afirmació força distinta: “In other words, Horace is confessing that in imitating Archilochus he removed from that poet exactly the venom for which he was most famous”. ¿En què quedem?

Al meu entendre, allò que cal remarcar abans que res és que el nucli de la conducta d'Horaci radica precisament en el seu caràcter "fictici". Em sembla indiscutible que l'admiració d'Horaci per Arquíloc no s'ha de prendre només en si mateixa; massa sovint, els crítics han tendit a deixar de banda les precisions i qualificacions que Horaci afegeix a aquesta admiració. En aquest cas, penso que és Newman *ibidem* qui ha fet sonar la nota justa: "It is no good loosely arguing that Horace «imitated Archilochus», when Horace himself tells us that his imitations had very strong reservations about it, that it was a hunt in which the hounds had their fangs drawn". Dit altrament, quan Horaci ha reprès Arquíloc, ho ha fet amb tota mena de precaucions i reserves, amb una tècnica plena d'allusions i matisos; cosa que es deu al fet que, bo i mantenint la ficció d'adreçar-se a la sencera col·lectivitat romana, l'auditori d'Horaci resultava molt més reduït, limitat i selecte d'allò que, de vegades, Fraenkel dona entenent. Gianotti i Pennacini 1982, 252-3 ho han expressat amb finesa: «Anche là dove [...] il linguaggio si vuole fare aspro, Orazio fa sentire la distanza che lo separa dal modello greco: lo stretto legame che univa l'antico poeta di Paro al suo uditorio e la partecipazione intensa alla vita politica non sono riproducibili nella Roma delle ultime guerre civili, né possono rientrare nelle esperienze di un personaggio isolato, lungo il personalissimo itinerario che lo porta dalle file dei vinti ad un posto di rilievo nel circolo letterario vicino ai nuovi signori [...] Tra intenzioni e concreti risultati si frappone la situazione storica in cui il poeta si trova ad operare: ex-repubblicano, sorpreso proprio negli anni delle sue prime sperimentazioni poetiche dalla transizione al principato, Orazio si adegua alla nuova situazione senza troppi traumi e prende atto della «necessità» di rivolgersi a nuovi destinatari. Così, non è tanto casuale che negli *Epòdi* vada attenuandosi la vena polemica e al popolo romano si sostituiscano progressivamente altre figure di destinatari fino a trovare in Mecenate l'interlocutore principale del discorso poetico».

I encara resta un problema que aquí tot just podem insinuar: el marc, el context de la poesia arquiloquea probablement tampoc no era "polític" en el sentit més propi d'aquest terme, sinó (per dir-ho de manera barroera, aproximativa) més aviat "ritual";

d'aquest fet, resulta difícil escatir fins a quin punt Horaci n'era conscient, quan el repreneia en termes exquisidament "literaris".

Sigui com vulgui, i a despit de tot, la veu dels dos grans poetes, Arquíloc i Horaci, ens arriba, per bé que —com podria dir-ho?— potser una mica "esmoreïda". En el cas grec, la culpa la tenen els implacables atzars de la transmissió: perduda irremediablement l'obra, en percacem només alguns ecos, mercès a la tradició indirecta i a fragments papiracis, a citacions i imitacions. El problema amb Horaci és distint: ha hagut de superar un cúmul de malentesos i d'interpretacions empobridores, reductives. La seva utilització, subtilíssima, de l'esplèndida tradició que tenia a l'esquena sovint ha desorientat els intèrprets; hi ha també —bé cal confessar-ho— la *pruderie* filològica que l'ha emmascarat tantes vegades. En ambdós casos, però, aquestes veus tènues i llunyanes no tenen cap relació amb un classicisme tronat, de repertori: ens legitimen, penso, per parlar amb contundència d'un *nou* món antic. I d'això, en definitiva, és del que es tracta.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- F.R. Adrados, 1956. "Nouveaux Fragments et Interpretations d'Archiloque", *Revue de Philologie* 30, 28-36.  
 —, 1981 (1955). "Nueva reconstrucción de los *Epodos* de Arquíloco", a *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, pp. 182-236 (publicat abans a *Emerita* 23, 1-78).  
 D. Armstrong, 1989. *Horace*, New Haven & London.  
 M. G. Bonanno, 1990. *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma.  
 G. W. Bond, 1960. *Gnomon* 32, 596-600.  
 R. Cantarella, 1950. *Aevum* 24, 506 ss.  
 C. Carey, 1986. "Archilochus and Lycambes", *Classical Quarterly* 36, 60-7.  
 K. J. Dover, 1960. *Classical Review* 10, 10-2.  
 Ed. Fraenkel, 1966 (1957). *Horace*, Oxford (paperback; la primera edició és del 1957).  
 D. E. Gerber, 1973. "Eels in Archilochus", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 16, 105-9.

- G. F. Gianotti, & A. Pennacini, 1982. *Storia e forme della letteratura in Roma antica*, Torino.
- O. Immisch, 1890. *Philologus* 49, 196 ss.
- A. La Penna, 1978. "Orazio e la morale mondana europea. Introducció a *Orazio. Tutte le opere*, Firenze, XI ss.
- F. Lasserre, 1948. "Un nouveau fragment d'Archiloque", *Museum Helveticum* 5, 6-15.
- , 1950. *Les Épodes d'Archiloque*, Paris.
- , 1957. "Les premiers poèmes d'Archiloque", *Revue de Philologie* 83, 52-62 (ara a Lasserre 1989, pp. 1-15).
- , 1975. "Archiloque et la fille aux cheveux blonds (P.Colon. inv. 7511, 1-35)", *L'Antiquité Classique* 44, 506-530 (ara a Lasserre 1989, pp. 43-67).
- , 1989. *Nouveaux Chapitres de Littérature Grecque*, Genève.
- F. Lasserre, & A. Bonnard, (edd.) 1958. *Archiloque. Fragments*, Paris.
- F. Leo, 1900. *De Horatio et Archilocho*, Gött. Programm.
- B. Marzullo, 1973-4. "Note al nuovo Archiloco", *Museum Criticum* 8-9, 32-92.
- O. Masson, 1952. *Gnomon* 24, 310-6.
- S. M. Medaglia, 1977. "Archiloco, Orazio e il secondo epodo di Colonia", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 25, 7-15.
- C. Miralles & J. Pòrtulas, 1983. *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma.
- J. K. Newman, 1967. *Augustus and the New Poetry*, Bruxelles.
- F. Olivier, 1917. *Les Épodes d'Horace*, Lausanne-Paris.
- G. Pasquali, 1966 (1920). *Orazio lirico*, Firenze (reimpressió xerogràfica amb Introducció i apèndixs a cura d' A. La Penna; la primera edició és de 1920).
- A. Rivier, 1952. "Sur Archiloque et ses Épodes", *Revue des Études Grecques* 65, 464-8.
- F. G. Schneidewin, 1839. *Delectus poesis Graecorum elegiacae, iambicae, melicae*, Göttingen.
- B. Snell, 1944. "Zu den Fragmenten der griechischen Lyriker", *Philologus* 96, 283 ss.
- I. T(arditi), (ed.) 1968. *Archilochus. Testimonia et Fragmenta*, Roma.
- M. L. W(est), (ed.) 1989. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati I. Editio Altera*, Oxford (la primera edició és de 1971).

## LATÍN DE CICLO CORTO: ¿PROPEDÉUTICO O MOTIVADOR?

MARÍA SOCORRO ARAGÓN MENA  
I. B. Comuneros de Castilla (Burgos)

### 1. LA NUEVA SITUACIÓN

Antes de pasar a analizar los datos de nuestra situación futura quiero compartir con vosotros unas primeras reflexiones:

Hace unos meses estuve presente —si tal expresión puede aplicarse a la mera asistencia televisiva— en un debate entre el Ministro de Educación, Sr. Solana, y nuestro Presidente en torno a la situación de las Lenguas Clásicas en el futuro Bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales.

Como suele suceder en estas discusiones de altura —o profundidad— en las que ambos oponentes tienen un conocimiento nada superficial del tema tratado, dos verdades flúan paralelas ante nosotros sin encontrarse nunca. Decía el Ministro que en el futuro Plan de Estudios un alumno tiene la posibilidad de cursar dos años de Latín y dos de Griego —precedidos, incluso, de otros dos de Cultura Clásica en la E.S.O.— a lo que el Sr. Adrados replicaba que, si bien eso era cierto, también podía darse que un alumno de un Bachillerato llamado de Humanidades no cursara ni una ni otra asignatura al haberse inclinado por las opciones alternativas de Matemáticas o Economía o por la Geografía, la Historia del Arte, etc.

Y ambas afirmaciones eran ciertas.

Para un espectador superficial era una vuelta a la eterna pugna entre materias de estudio, horas lectivas, etc.. Lo que en el fondo subyacía era el siempre espinoso tema del miedo a la libertad.

Cuando en nuestra defensa de las Lenguas y Culturas Clásicas pedimos que se garantice su presencia en los Planes de Estudio no nos estamos refiriendo a que figure como objeto de libre elección —eso sí nos lo concede la nueva Ley— sino como materia obligatoria, es decir “ineludible para el alumno” como lo serán la Lengua Española o el Idioma Moderno.

¿Por qué insistimos en esta petición? Sencillamente: porque tenemos miedo a no ser elegidos. O a serlo tan minoritariamente que se haga realidad el fantasma de la falta de horas o el del desplazamiento hacia otras asignaturas de quienes habían escogido enseñar Latín o Griego.

A duras penas podremos perdonar al Ministerio que nos haya dejado solos en la cuerda floja de esta incertidumbre cuando corren malos tiempos para nuestros estudios. Si las Lenguas Clásicas fueran una opción que los alumnos se arrancaran de las manos, la situación en que va a colocarnos esta Reforma tendría que recibir todas nuestras bendiciones: No sólo les estaría permitido elegirlas a los estudiantes de Humanidades. Podrían hacerlo incluso los de las ramas científicas.

No corren malos tiempos porque el Ministerio así lo haya dispuesto. El Ministerio lo ha dispuesto de este modo a la vista de los derroteros por los que camina la sociedad. ¿No era utópico que esperáramos verlo convertido en paladín de nuestra supervivencia renunciando a ser portavoz —o simplemente altavoz— de los rumores de la calle?.

Si es posible algún cambio en nuestra situación, pienso que tendrá que partir de nosotros pasando por la aceptación de este miedo y la renuncia a nuestros tópicos más queridos. Sólo citaré algunos:

¿Quién de nosotros no tiene en su entorno a algún Licenciado en Biológicas, en Derecho o un Ingeniero que le repite a menudo con cuanto cariño —ese que solemos sentir por el “mejor tiempo pasado” de los años mozos— recuerda aquello del *rosa-ae* o la *Guerra de las Galias* que él traducía muy bien “aun sin



llegar a enterarse de si las legiones de César iban o venían". Le da pena haber dejado el Latín cuando lo recuerda ahora. Pero lo dejó. Junto a una mayoría que —en pos de un futuro "brillante"— lo dejaron también.

¿Cuántas veces habremos oído decir que en las ofertas de puestos de trabajo de grandes empresas norteamericanas, alemanas etc., se valora positivamente el hecho de que el aspirante tenga en su currículum algún curso de Latín? Nos emociona tanto esta valoración —mente organizada, capacidad de estrategia y otras cualidades que el Latín procura o desarrolla, solemos decir— que apenas reparamos en que solicitan ingenieros o economistas —con una fuerte preparación como tales— y no licenciados en Clásicas, ni Bachilleres en Letras siquiera.

¿Quién no ha caído a fin de curso, unas fechas antes de la entrega de notas, en la tentación ingenuamente narcisista de pasar a sus alumnos una encuesta —amparada en un anonimato que ellos no se creen— acerca del interés de la lengua latina para su cultura, su formación lingüística, etc.? Es frecuente cosechar un montón de encendidos elogios que los chicos/-as escriben gustosos en vísperas de salir corriendo a matricularse en un bachillerato de ciencias.

Otras veces buscamos los argumentos al otro lado de nuestras fronteras; ¿Cuántas veces oiremos y repetiremos aquello de la larga duración y la fuerte exigencia con que se cursan los estudios de Latín en el *Gymnasium* alemán? Son ciertas y personalmente he sido testigo atónita, en encuentros tanto de jóvenes como de estudiosos adultos, de la extraordinaria preparación clásica de que goza...un escaso 7% de la población alemana —el destinado desde la cuna al mundo superior de la cultura— mientras el noventa y pico por ciento restante, que no suele conocer el Latín, estudia con el mismo afán la lengua inglesa.

Cuando estos tópicos y algunos más vuelven una y otra vez a nuestras conversaciones y a nuestros escritos me hacen pensar en aquellos aristócratas arruinados, que, evocando a todas horas un glorioso pasado, se mueren de hambre porque su orgullo les impide luchar por su subsistencia actual. Reconociendo que la sociedad nos quiere poco podríamos empezar a querernos nosotros mismos y a apreciar los dos valiosos motivos de entusiasmo

que tenemos entre manos: el Latín y nuestros alumnos ya que nada hay tan contagioso como un bostezo.

Aceptemos, pues, el vértigo de vernos convertidos en posible objeto de deseo.

Paso, tras estas reflexiones, al comentario de los detalles de nuestra nueva situación. Sólo brevemente me referiré a nuestra presencia en la etapa obligatoria de la Enseñanza Secundaria.

## 2. LA ENSEÑANZA SECUNDARIA OBLIGATORIA

En la hoja 2 de los datos complementarios a esta Ponencia está recogida una parte —la de los Contenidos— de la programación elaborada por una comisión de la S.E.E.C. que cuenta con el visto bueno del Ministerio.

La materia es extensa. Pero —como suele suceder con el Diseño Curricular Básico de las restantes asignaturas— la presentación en bloques de contenido tiene por finalidad fijar los límites al amplio repertorio de temas con el que cada profesor, cada seminario o cada centro elaborará proyectos adecuados a los recursos, intereses ambientales, niveles culturales, etc., del grupo de alumnos con el que va a desarrollarse.

De este modo ha venido haciéndose en las experiencias previas a la Reforma en aquellos centros en los que la Cultura Clásica ha ocupado horas de las llamadas “de libre disposición”. Y ello ha permitido observar que, al atenerse a los condicionantes antes citados, han ido surgiendo diferentes líneas de trabajo, orientadas en unos casos preferentemente a lo lingüístico, en otros a lo arqueológico, a lo cultural, histórico, etc. Algunas de estas experiencias están ya recogidas —o a punto de serlo— en publicaciones que pueden servir de primera orientación a los profesores que hayan de impartir esta materia en el futuro.

El dilema “¿preparatorio o motivador?” que da título a esta ponencia surge a propósito del nuevo Bachillerato pero es demasiado obvia la tentación de aplicárselo también a esta etapa cuando el enunciado de ciertos temas puede dejar la puerta abierta a una interpretación puramente preparatoria ( a una recuperación

del Latín de 2º de B.U.P.). Sería un intento desesperado por eludir algo tan inevitable como esto que paso a exponeros:

### 3. LOS NUEVOS BACHILLERATOS

La hoja 3 recoge datos referentes a los Bachilleratos, datos que son en estos días motivo de debate, rechazo o aceptación por parte del profesorado de secundaria al que interesa o preocupa este nivel.

Para mejor comprender la situación alcanzada por el Latín quizá convenga hacer un poco de historia aunque ésta acuse la falta de rigor de la historia vivida ¿De dónde ha salido este llamado bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales? ¿Existió en las experiencias previas a la Reforma? No existió. Es resultado de la fusión de otros tres que se han venido experimentando. Estos eran:

El bachillerato Lingüístico, lugar privilegiado para la asignatura de Latín ya que el alumno la tenía como obligatoria a lo largo de dos cursos con cuatro horas semanales (obligación que no alcanza hoy en día a nuestros alumnos de 3º de B.U.P. y C.O.U.).

Un bachillerato de Ciencias Sociales donde el Latín aparecía como una opción de carácter más bien cultural con tres horas semanales en uno solo o en ambos cursos.

Y, finalmente, el llamado bachillerato de Administración y Gestión cuyo núcleo estaba constituido principalmente por materias relacionadas con la economía y la gestión de empresas.

Es cierto que —salvo en algún caso— el bachillerato Lingüístico ha sido una opción minoritaria. Cabía esperar que se produjera una inversión de esta tendencia al imponer la llegada del año 93 mayor demanda de intercambios lingüísticos. No obstante el temor a la presente desventaja hizo que nosotros mismos solicitáramos su fusión con el de Ciencias Sociales pensando que contaríamos con un mayor número de alumnos, sin perder por ello la cómoda situación horaria que veníamos disfrutando. Nuestros cálculos fueron erróneos. Y las cosas empeoraron cuando

en la fusión entró también el B.A.G. (bachillerato de Administración y Gestión) que parecía tener su propia razón de existir e incluso —por lo que he podido conocer de él— un bastante aceptable diseño y un profesorado sin demasiadas rémoras corporativas por su reciente incorporación a este nivel de enseñanza.

Aparentemente habíamos ganado alumnos. En realidad, al haberse establecido el sistema de opciones para responder al carácter tan diverso de los bachilleratos de procedencia, ni se nos ha favorecido ni se nos ha perjudicado: nos serán fieles los "lingüistas" (alguno puede escapar en pos de unas Matemáticas bien presentadas). Habremos de ganarnos a los "sociales" con una oferta interesante. Y pudiera ser que algún "administrativo" acuda a nuestro redil por curiosidad cultural o por haber oído que Bancos y Empresas aprecian la capacidad de estrategia de aquellos gestores o economistas que un día se supieron las declinaciones.

#### 4. LAS ALTERNATIVAS

La simple observación de los datos referentes a las asignaturas del bachillerato nos lleva a una conclusión: el Latín, una vez más, encoge. A lo ancho, es decir, en el sentido que pueden reflejar las cifras del número de alumnos que lo escogen en las actuales modalidades de Bachillerato. Y en el sentido de la longitud. Los datos resumidos son éstos: su espacio horario máximo en el futuro bachillerato de Humanidades será de doscientas horas reales ( las horas escolares son actualmente de 50 minutos), algo más de ocho días con sus noches. No hay duda de que este dato ha pasado a ser la mayor de nuestras preocupaciones como profesorado de Latín una vez superada —al menos momentáneamente— la de nuestra presencia en la etapa anterior de la Enseñanza Secundaria.

Tal situación horaria es la que nos pone ante el dilema que da título a esta ponencia y que podría formularse también: ¿qué y cuánto Latín cabe en un espacio como éste? O concretándolo un poco más: ¿a qué dedicamos estas doscientas horas? ¿ A dar

a nuestros alumnos una preparación capaz de motivarlos o a proporcionarles una motivación que los predisponga a prepararse?. Me diréis: ¿Por qué no ambas?... ¿En doscientas horas?.

Puesto que hemos de movernos entre los dos términos de este dilema quisiera analizar ambos brevemente empezando por la preparación (para unos exposición de contenidos por parte del profesor y para otros adquisición activa de conocimientos por parte del alumno). Hace ya casi cincuenta años los profesores Georjin & Berthaut escribían en el prólogo de un pequeño manual titulado *Cours de latin*: "Una Gramática no puede ofrecer novedades en cuanto al fondo sino en su disposición". Tal afirmación, de carácter ciertamente muy conservador, se me ha ido revelando, con el paso de los años, dura y tenaz como una roca.

Es dudoso —pese a lo que suele pensarse— que muchas otras materias de estudio hayan hecho tan sinceros esfuerzos de renovación como la nuestra. Como si, aquejados de unos terribles sentimientos de culpa, quisiéramos hacernos perdonar de nuestros alumnos la administración de un amargo jarabe que ellos rechazan. Basta echar un vistazo a los manuales aparecidos desde los años sesenta hasta hoy para concluir que casi hemos agotado las posibilidades de lo que los profesores franceses antes aludidos llamaban "disposición" es decir los métodos y su presentación.

¿Se corresponde todo este despliegue de renovación externa con un cambio real de los objetivos de la asignatura? ¿Qué entendemos hoy por preparación de un alumno? Una revisión exhaustiva de los métodos empleados hasta hoy nos revela no más de tres corrientes de fondo diferentes:

En la primera nadie quiere reconocerse. No hay frase con mayor frecuencia repetida en todos los prólogos o presentaciones de los manuales que aquella de "la Gramática no está considerada como un fin en sí misma sino un medio para llegar a la comprensión de los textos etc., etc.". Y, sin embargo, en el trasfondo de muchos libros de apariencia renovadora como en los métodos de profesores —de antigua como de novísima hornada— no otro objetivo se encierra que una enseñanza casuística y exhaustiva de la teoría gramatical, sin espacio ni ocasión para la traducción comentada o la ambientación cultural.

Pero no sería yo quien se atreviera a negar un cierto carácter motivador a tal método después de haber oído a un alumno de 2° de B.U.P., sometido a un duro aprendizaje de Latín en esta línea, comentar a sus compañeros (en una admirable demostración de sentido de la economía): "En 3° cogeré Latín. Hay que sacarle rendimiento a la paliza de gramática que nos han dado este año. No puede quedar ya mucho por aprender".

Suele reconocerse un carácter más innovador al método del descubrimiento inductivo. Partiendo de la observación de unos textos manipulados *ad hoc* y mediante largos cuestionarios escritos (no parece muy honrado remitirse a la mayéutica socrática cuando se prescinde de la viveza de la lengua hablada) se lleva al alumno p. ej. a la conclusión de que la terminación *-us* es signo de nominativo masculino o femenino de la segunda declinación, siempre que la palabra así terminada no se acompañe de un adjetivo neutro ni el verbo nos haga sospechar que se trate de un plural o unas líneas más arriba etc., etc.

Confieso haber considerado seriamente la puesta en práctica —siquiera experimental— de este método por si podía sustituir con alguna ventaja a los por mí empleados hasta entonces. Lo que me apartó definitivamente de iniciarla fue una breve anotación, manuscrita por una alumna, junto al enunciado de un ejercicio que el profesor le proponía hacia la segunda mitad del primer curso de Latín. Decía el ejercicio algo así: "Ahora ya estamos en disposición de componer el paradigma completo de las declinaciones". La chica había escrito entre expresivas dobles admiraciones: "¡¡ Ya era hora!!". Debió de ser mi disposición no muy favorable hacia tal método la que me hizo ver enormemente preñada de significación aquella frase. Junto a otras consideraciones aleteó, una vez más, el fantasma de la escasez de tiempo.

Próximos al método anterior, con el que frecuentemente se combinan, están los métodos tomados de la enseñanza-aprendizaje de las lenguas modernas. Si algo debe reconocérseles generosamente es su valor de motivación. Pero una motivación que tiene su sitio bien ganado en la etapa anterior, es decir: dentro de la Cultura Clásica de la E.S.O., en tanto que la experiencia los ha revelado excesivamente lentos para la etapa superior, má-

xime cuando los alumnos han de alcanzar el techo de los exámenes de selectividad constituidos por textos de Latín auténtico.

Al referirme a los conclusiones de las experiencias de reforma expondré una posible tercera vía que en ellas se ha revelado algo más práctica ante la modificación del espacio horario.

Dando, pues, por revisado el cómo, venimos a parar inevitablemente en la consideración del qué. Ya no cómo enseñar Latín, sino que Latín enseñar. Consideración que todos nosotros hemos sentido alguna vez como clave y punto de partida para la revitalización de la enseñanza de las Lenguas Clásicas. No es éste, sin embargo, el momento de detenernos a comentar las buenas Antologías y selecciones de frases, tanto de Griego como de Latín, que se han elaborado últimamente bajo esta orientación.

Lo anterior nos lleva directamente a decir unas palabras acerca del otro término del dilema, la motivación.

También nosotros hacemos prosa sin saberlo. Sonreímos si un psicólogo o un pedagogo nos cita o nos define el término, pero no otra cosa que motivación busca el profesor que renueva la tipografía de su manual, pasa por el ordenador o el rayo láser sus apuntes, propone a sus alumnos entretenidos ejercicios de etimología o derivación, los lleva al Museo Arqueológico o simplemente premia con un sobresaliente un examen bien resuelto. Todo lo que no produce aburrimiento (aborrecimiento) en el transcurso de una clase, motiva. La motivación —nos guste o no— no será en el futuro una fantasía de la que podremos prescindir. Veamos por qué. Suelen definirla los psicólogos como "un componente activo que impulsa y determina la conducta". Revisemos de nuevo nuestra situación. Como muy bien nos hacía ver el Dr. Adrados en su antes citada intervención televisiva, en el futuro un chico o chica españoles a los que ningún motivo haya impulsado hacia el Latín, por ninguna norma se verá forzado a conocerlo. Y esta afirmación tiene un ineludible corolario: ningún profesor —sea cual fuere su categoría administrativa— tiene ya garantizado un solo alumno. Este es el reto. Ante él podemos unirnos para hacer de la motivación una tarea colectiva o, a la voz de sálvese cada uno como pueda, iniciar una división, preludio de una nueva derrota.

Definidos, aunque sea superficialmente, los dos términos propuestos, sólo me queda referirme a las enseñanzas que nos ha proporcionado ese simulacro de futuro que suelen ser todas las experiencias previas a una Reforma.

La experimentación *in vivo* con cuatro promociones de alumnos del bachillerato Lingüístico de lo que puede hacerse en dos cursos para iniciar, preparar y motivar a los estudiantes de Latín no proporciona, por supuesto, respuestas definitivas. Si acaso unas cuantas sugerencias sobre posibles enfoques de la tarea futura que vienen a añadirse a la experiencia adquirida en la práctica anterior.

Como una primera sugerencia me referiré a lo que podría llamarse la huella de los hitos. Nos la revelan esos antiguos alumnos con los que evocamos recuerdos de pasadas clases de Latín. Sorprende comprobar cómo todos los que pertenecieron a una misma promoción coinciden en un mismo recuerdo, el que marcó el hito, un pequeño promontorio destacando en la plana monotonía de los aprendizajes cotidianos. A veces reconocen que jugó un papel importante en la orientación de sus estudios posteriores. Para unos fue la edición rústica y apresurada que hicieron —aquel año en que todo el mundo leía *El nombre de la rosa*— con su traducción de las frases latinas en que los profanos tropezaban a cada paso. Para otros la traducción de unos textos de Plinio y Lucrecio que seleccionaron para los compañeros de ciencias que acudían a un congreso. Un hito con huella más profunda fue el haber recibido un premio por un estudio de los cuadros mitológicos de Velázquez coincidiendo con la famosa exposición en Madrid. Mereció la pena sortear ciertas dificultades de los versos de Ovidio. Y así algunos más.

¿Por qué estos dejaron huella y otros proyectos preparados incluso con mayor esmero fracasaron? ¿Quizá porque estos cumplían mejor el requisito de aproximación a los clásicos a la inversa, esa mirada hacia atrás preguntando qué dijeron ellos?

Esta idea de la aproximación a la inversa podría ilustrarse algo más con otro ejemplo. Un tema que está hoy en el ambiente, la batalla entre padres e hijos —prácticamente ganada ya por éstos— sobre la hora de regresar a casa por las noches. ¿También de esto hablaron los romanos? Pocas veces el tema se encontrará



mejor tratado que en el soliloquio de Mición y su diálogo con Demeas, versos 25 al 130 de *Los hermanos* de Terencio. ¿Se aprende menos latín en Terencio que en César, cuando lo traducido interesa más? Claro que basta con buscar también en César para encontrar algo de mayor interés para el alumno que la batalla de Farsalia.

Y esto nos lleva a un aspecto interesante de la cuestión. Sabemos que todo está en los clásicos pero hay que buscarlo, seleccionar bien, confeccionar notas de apoyo, vocabularios adecuados, comentarios que contextualicen... Cabe preguntarse con razón, ¿a qué hora, con qué medios puede el profesor de cuatro o cinco cursos de 40 alumnos, en un Instituto de provincias entregarse a la labor de investigación que esto requiere? ¿Podría hacerlo otro por él? No, ciertamente, nuestros colegas de Universidad, que trabajan en otros niveles, pero sí sus alumnos —muchos de ellos futuros compañeros nuestros— que buscan al finalizar los cursos de doctorado temas para su pequeño trabajo de investigación.

Ahora bien, dedicados a la realización más o menos entusiasta de estos proyectos en las clases ¿qué tiempo queda para la preparación? Porque no se traduce a Ovidio, a Plinio, o a Terencio, como no se traduce a César, sin una base gramatical que ocuparía sobradamente las doscientas horas.

Pues bien, esa tercera vía a la que antes me refería no es ningún bálsamo milagroso sino, modestamente, el intento de ganar unas horas institucionalizando, de la mejor forma posible, la picaresca estudiantil de la chuleta. Enseñar a nuestros alumnos a utilizar fichas y manuales de la forma que su nombre indica, como material de consulta —siempre a mano— y no como depósitos de una ciencia que por entero ha de pasar, previamente, a sus cerebros.

Simples sugerencias, en resumen, que habría que matizar muy largamente hechas desde la inseguridad y desde la duda más profundas. Duda que puede concretarse en un ejemplo.

A punto de empezar un nuevo curso sigo debatiéndome entre las dos alternativas que puedo proponer a mis alumnos de segundo curso de bachillerato Lingüístico. Una exclusiva prepara-

ción para la prueba de acceso a la Universidad o —robándole a ésta una parte del tiempo que requiere— llevar a cabo con ellos un proyecto de mesa redonda con “Aulas de la tercera edad” en el que los textos más sorprendentemente audaces sobre el tema estén tomados del *De senectute* de Cicerón.

Preparatorio o motivador sigue siendo un dilema cuya resolución resulta una carga excesiva para nuestras débiles espaldas de profesores de secundaria. Si se nos permitiera llevar la pregunta más arriba, creo que nos gustaría dirigirla a nuestros colegas de Universidad y esperar a que ellos resolvieran qué prefieren, un cierto número de alumnos motivados a los que preparar o el arriesgado resto de los que hayan sobrevivido a una preparación escueta. La respuesta sabremos leerla entre las líneas de futuras pruebas de acceso o en los comentarios con que acojan a nuestros alumnos cuando pasen a sus aulas.

COMUNICACIONS  
DIDÀCTICA DEL LLATÍ

## ENSENYAR POESIA?, ENSENYAR LLATÍ?, ENSENYAR QUÈ?

FERRAN AGUILERA PUENTES  
IB Lluís de Peguera (Manresa)

Hores d'ara a ningú no se li escapa que el nou model d'Ensenyament Secundari ens afecta de manera ben clara i s'ha estès prou àmpliament un cert pànic davant d'aquest futur que tenim al davant. A aquesta por hi contribueix la desinformació, la indefinició de la situació en què quedaran el llatí i el grec al Batxillerat a Catalunya, l'oblit en què ens té l'administració i la manca d'una formació específica per a nosaltres de cara a la Reforma, la manca de grups de treball i d'intercanvi d'idees — almenys de manera generalitzada— i un etcètera interminable.

En aquest context em permetré de presentar-vos a consideració alguns dels meus punts de vista amb la perspectiva que, modestament, em dóna la meua feina de cada dia en un centre de Reforma, en el qual he pogut seguir la trajectòria del llatí de Batxillerat des que va iniciar-se l'experimentació l'any 86, i, a més a més, com a professor de BUP i de COU, nivells en què ensenyo paral·lelament. No pretenc criticar ni elogiar el nou sistema ni la manera com s'està implantant, ni tampoc pronunciar-me sobre el futur que ens espera als professors de "llengües clàssiques" com a col·lectiu de treballadors, sinó només parlar de qüestions a l'entorn del treball de cada dia.

¿Com ensenyar el màxim possible de llatí (perdoneu si parlo de llatí sobretot, però és la meua matèria), de cultura clàssica, etc. en el poc temps que ens ha quedat? és la primera pregunta que se'm va acudir de fer-me quan vaig trobar-me amb la responsabilitat d'organitzar les primeres vegades els meus cursos

de llatí. La resposta no l'he trobat encara, però m'he adonat que aquest plantejament inicial predispesa a un cert desencís quan es va veient l'abisme entre els objectius ideals i allò que els alumnes van assimilant. Si, a més a més, es compara, en nivells absoluts, el que s'arriba a fer a COU (!) amb el que es pot fer al nou Batxillerat, es pot caure fàcilment en la desesperació i en el plany pels bons temps perduts.

Per evitar aquesta situació de desencís potser seria convenient reflexionar uns moments per acabar canviant la qüestió prèvia per una altra de més genèrica: ¿què cal ensenyar, doncs? i, concretant una mica més i referint-nos al tema eix central d'aquestes jornades, ¿quin és el paper que pot ocupar la poesia, o millor dit la literatura clàssica, en tot aquest batibull?

La nostra reflexió voldria que se centrés en aquests punts:

1. Quin és el sentit d'aprendre llatí i grec en aquest nostre món d'avui?
2. Quina és la situació real actual de les llengües i de la literatura clàssica en l'ensenyament, abans d'implantar-se la Reforma?
3. Com són tractades i quines perspectives de futur tenen en el nou sistema educatiu?
4. Quin és el paper que hi pot jugar la literatura clàssica?

Pel que fa a la primera qüestió, és evident que la realitat del món actual i la dinàmica social ens porten cap a una preeminència i major valoració d'una formació de caràcter tècnic i que així pot actuar en detriment d'una formació de caire més humanístic. El llatí i el grec tendeixen a ser vistos com a obsolets, passats de moda, i poc lligats amb el món modern. Nosaltres, coneixedors i amants del món clàssic, som més conscients que ningú de la importància de l'estudi del passat, i de la importància que poden tenir els valors clàssics en la formació de l'home. Aquests valors continuen sent vàlids i sembla lògic, aleshores, que orientem els nostres esforços com a ensenyants en aquest sentit.

No cal, per altra banda, exagerar. Sovint se sent a parlar de la importància del llatí i del grec per accedir al coneixement di-

recte dels clàssics i es posa l'exemple de grans intel·lectuals que deuen molt a una sòlida formació clàssica quan es tracta de defensar un any de llatí obligatori per a tothom, com si d'aquest any en depengués tot, i com si el llatí fos el més important per a alumnes que, de vegades, necessiten un reforç en les habilitats més bàsiques de la seva pròpia llengua, òbviament molt més útils per a la majoria per moure's en la vida de cada dia.

Per concloure, doncs, si estem convençuts de la validesa d'ensenyar llatí i grec, cal que seguim endavant, però prenent consciència dels límits que ens imposa el món actual, i lluitant, en aquest món tan competitiu, per fer les nostres matèries no tan sols útils i adaptades a les exigències d'avui, sinó també atractives per als nostres potencials alumnes/consumidors.

Reflexionem ara una mica sobre la situació de l'ensenyament de les llengües clàssiques en l'actual sistema (el BUP i el COU). Ara tenim un any de llatí obligatori per a tots els alumnes de Batxillerat. Tenim la clientela assegurada per llei, però em costa de veure que la situació actual, malgrat els esforços de molt ensenyants, sigui falaguera. Que després de dos anys de llatí siguin, en general, tan pocs els que trien la matèria al COU ja em sembla un motiu per a la reflexió (és com a mínim un indicador de l'acceptació pre-Reforma). La classe de llatí continua sent un lloc on els alumnes aprenen paradigmes i més paradigmes, sense cap punt de contacte amb el món real i amb allò que interessa i motiva els nois i les noies. Sovint els alumnes de 2on. de BUP ens demanen abans de començar el curs perquè serveix el llatí i sovint ens ho continuen demanant quan el curs ja s'ha acabat. ¿Quin paper hi juga en aquest sistema la poesia i la literatura clàssica i tot el sistema de valors que conté? Doncs, no ho sé, però sospito que el temps que s'hi dedica no és massa. Al COU els alumnes tenen la possibilitat de llegir en versió original, és a dir, de traduir, alguna de les obres clàssiques de més anomenada. L'exercici de traducció que fan és, al meu entendre, el menys indicat per tal de gaudir amb els textos literaris i entendre el seu sentit. Cada exercici de traducció es converteix en un galimatias, en un jeroglífic que cal resoldre. Els alumnes han de barallar-se per extreure el sentit d'uns textos molt difícils, moltes vegades amb una bona preparació morfosintàctica, però amb una nul·la preparació lèxica i estilística. La idea que el llatí és una

llengua incomprendible i sense cap mena d'ordre lògic esdevé freqüent, i a això s'afegeix l'angoixa dels exàmens i la de la prova de selectivitat (que es presenta com a meta que condiciona el procés d'ensenyament, en comptes de derivar-se'n lògicament). Exigim dels nostres alumnes més d'allò que la seva preparació els permet de fer i, per tant, els alumnes no gaudeixen dels clàssics sinó que en pateixen les conseqüències. Per altra banda, la lectura en traducció de les obres literàries seleccionades exigeix moltes vegades un treball i un comentari a classe difícilment compatible amb el temps de què es disposa.

No crec que sigui necessari estendre'm recordant quina és la situació de les llengües clàssiques als nous Ensenyaments Secundaris perquè és ben coneguda de tothom. El llatí no és obligatori al cicle 12-16 perquè encaixa malament en el nou sistema que s'ha plantejat; però no és que hi hagi hagut una voluntat de deixar de banda l'estudi de les humanitats (la proporció de les matèries d'humanitats no disminueix), sinó que l'espai que n'ocuparia el llatí es destina a altres matèries més pragmàtiques, més necessàries per a la supervivència, tenint en compte que es tracta d'un ensenyament obligatori, adreçat a tots els alumnes, molts dels quals abandonaran els estudis als 16 anys. La situació al Batxillerat és diferent, primer de tot, perquè a hores d'ara no se sap com quedaran definitivament les llengües clàssiques a Catalunya. El que s'ha vingut experimentant darrerament, tres crèdits de llatí i tres crèdits de grec de trenta-cinc hores (a la pràctica, tres trimestres de tres hores setmanals), sembla del tot insuficient en una etapa que, encara que concebuda com a terminal, encamina també els estudiants cap a la universitat. Tanmateix, no ha estat publicada oficialment l'estructura del nou Batxillerat, i, a la vista del 'Decreto de Enseñanzas Mínimas del Bachillerato'<sup>1</sup> del Ministeri d'Educació i Ciència, sembla que el nombre d'hores de llatí s'haurà de veure doblat o ampliat notablement.

A la vista de tot aquest panorama podem demanar-nos sobre el què hem d'ensenyar (i voldria centrar-me en el que hem d'ensenyar al Batxillerat): Llengua llatina? Cultura clàssica? Poesia?

1. "Real decreto 1178/1992 por el que se establecen las enseñanzas mínimas del Bachillerato", *Boletín oficial del Estado*, suplemento nº 253 (21-10-92).

Literatura? Què? Evidentment, hem d'ensenyar llengua llatina (i grega), però no només això; i, evidentment també, hem de canviar la nostra perspectiva, intentant evitar algunes situacions actuals no massa reeixides i que han fet de les nostres matèries unes disciplines fòssils. Si un dels objectius és la traducció, és ben clar que la mateixa disminució del temps disponible, obliga a la redefinició d'aquests objectius: que l'alumne vagi aprenent a traduir, que treballi de gust, a poc a poc i bé, que tradueixi sempre textos autèntics, de llatí real, des del primer dia (si comencem a treballar amb llatí artificial, a banda que pugui semblar absurd, no tindrà temps de traduir el llatí real, que és allò que sembla la finalitat lògica) i que vagi assolint uns objectius realistes. No hem de pretendre, crec, que l'alumne acabi preparat per traduir Virgili o Ciceró. No és un pecat renunciar-hi, no cal ni renunciar-hi; de fet, ara els nostres alumnes de COU no n'estan preparats. No és una baixada de nivell; senzillament, és una renovació per adaptar-se a nous temps. Que els alumnes coneguin o no el participi de futur, la conjugació perifràstica, o que aprenguin de memòria tots els tipus d'oracions subordinades deixa de tenir importància; la morfologia i la sintaxi hauria de ser la necessària per poder interpretar els textos que els proposem (aprendre ara uns paradigmes que podrien ser útils en el futur deixa de tenir sentit, si és que ara en té). Tot això no vol dir, evidentment, que hagi de deixar-se de banda el rigor en la metodologia de la traducció. Cal potenciar, d'altra banda, la interrelació de la matèria amb altres: Llengua, Història de la Cultura, Història de l'Art, Literatura, etc. intentant crear un corpus coherent en el qual unes matèries es recolzin i complementin amb les altres. És responsabilitat dels ensenyants de cada centre que aquesta coordinació funcioni.

Com que hem de ser realistes (les hores de què disposem són poques i la matèria al nostre abast amplíssima) caldria centrar-se en uns pocs aspectes, a banda de la traducció/lectura. Aquests podrien ser-ne dos: la història de la llengua, en el sentit de relacionar el llatí i el grec amb les llengües en què es competent l'alumne, el català i el castellà sobretot, fent atenció a la morfosintaxi, lèxic, etc.; i l'estudi dels valors perdurables expressats pels autors clàssics, això és la literatura. Els dos aspectes que més connexió presenten amb el món actual.



Com enfocar l'estudi de la literatura no és una cosa fàcil: sembla que l'objectiu principal hauria de ser desenvolupar el gust per la lectura dels clàssics. Fer que els alumnes llegeixin obres senceres a casa no sempre pot ser positiu, perquè moltes vegades no arriben a copsar-ne el sentit sense un treball paral·lel a classe, per al qual no disposem de temps suficient. Tampoc no hi ha temps per tractar adequadament la tradició dels clàssics, si el que es pretén és llegir, observar i reflexionar, i no donar únicament, i a cuita-corrents, llistes interminables de conceptes teòrics, noms i dates.

La franja dels crèdits optatius dóna, en principi, possibilitats il·limitades per a l'aprofundiment d'aquests temes, però, si guem realistes també, moltes vegades qüestions diguem-ne tècniques, com les disponibilitats de professorat o la necessitat de cobrir altres matèries desateses, retallen notablement o, fins i tot, suprimeixen aquesta possibilitat, per no fer esment de la feina increïble que suposa preparar crèdits, si ho hem de fer nosaltres sols, moltes vegades amb una preparació deficient en segons quins temes, i si, a més a més, volem que siguin coherents.

¿Com encabir, doncs, la literatura en el llatí específic, fins ara un únic any, o, el que és el mateix, tres crèdits de trenta-cinc hores (amb sis crèdits/trimestres les possibilitats s'ampliarien notablement)? Una possibilitat podria ser dividir la matèria en un seguit d'unitats didàctiques i dedicar cadascuna d'elles a un autor. D'aquest autor seleccionar un text o més d'un, un poema o un fragment en prosa amb unitat de sentit, per a la traducció i per al treball lingüístic, altres per a la lectura en traducció i per al comentari, i altres, si es creu convenient, per llegir en versió bilingüe, això només semblaria aconsellable quan l'alumne ja tingués una certa pràctica en la lectura de textos llatins, i certament té ben poc sentit en un únic any de llatí. Finalment, es podria intentar rastrejar l'herència deixada per aquest autor en algun altre de posterior i de conegut per l'alumne, pel seu renom universal o perquè ja l'ha estudiat o perquè l'està estudiant simultàniament. No és una tasca fàcil trobar textos en llatí per traduir, que s'adaptin al nivell de coneixements de l'alumne, sobretot al principi, i, de vegades, significa hores i hores de recerca, però és possible. L'any de llatí es podria dividir en deu o

dotze unitats, unes quatre per trimestre, i dedicar cada una d'elles a un dels autors més representatius de la literatura romana, de tal manera que el treball del curs tindria un fil argumental en dues línies paral·leles, la de la història de la llengua i la de la història de la literatura. La conveniència de posar més o menys èmfasi en un o altre aspecte dependria també de la possibilitat de complementar-los a la franja variable del currículum. Evidentment, s'ha d'actuar amb gran cura a l'hora de seleccionar els textos que presentem a l'alumne per llegir i comentar en versió traduïda.

Altres aspectes de la cultura clàssica, com ara la mitologia, l'urbanisme, costums romans, etc. etc., no són tractats sistemàticament, perquè poden ser l'objecte dels crèdits de cultura clàssica de l'Ensenyament Secundari Obligatori; tanmateix, cal que siguin tractats en la mesura en què són útils o necessaris per a l'adequada comprensió dels textos vistos.

No és un camí fàcil. Disposar d'un o de dos anys per endavant ja canvia la cosa de manera radical, no només perquè afecta de manera considerable l'amplitud dels objectius, sinó perquè un sol any obliga a fer una síntesi i una selecció d'objectius i de continguts bastant difícil. Tanmateix, aquest treball proposat sembla que esdevé encara més lògic que limitar-se únicament a anar endavant amb els continguts gramaticals. No vull dir que no sigui important treballar-los i fer-ho amb rigor, vull dir simplement que no és tan important per on es facin passar les tisores.

Especialment difícil és el treball lingüístic i de traducció dels primers moments, quan l'alumne no coneix els rudiments de la traducció, si volem que treballi amb textos reals. Això es pot mirar de solucionar per dos costats: evidentment, buscant textos que s'adeqüin al màxim a allò que l'alumne coneix, cosa molt difícil, i avançant el màxim en el temps un quadre el més sencer possible de la flexió i altres nocions morfològiques, que els alumnes aniran consolidant i assimilant al llarg dels tres crèdits (de fet en un any no es pot aspirar a gaire més). Per exemple, si el dia que s'expliquen les desinències verbals, s'expliquen no només les actives sinó també les mitjano-passives i alguna noció bàsica de què les diferencia (cosa fàcil d'entendre i que no ne-

cessita de massa temps), la capacitat de l'alumne per entendre formes verbals s'amplia notablement.

Per acabar, potser no he dit massa cosa nova, però l'únic que he pretès ha estat presentar la meva opinió sobre allò que es podria subratllar a l'hora d'organitzar un curs de Reforma, en el qual la literatura, entesa com a acostament i lectura dels clàssics, hauria de tenir un paper principal. Si aconseguíssim desvetllar l'interès de l'alumne per seguir endavant aprofundint pel seu compte ja ens podríem donar per satisfets. Mai no hem tingut tanta feina com tindrem ara ni hem tingut tant a l'abast la possibilitat d'organitzar les clàssiques als nostres centres. Cal demanar respecte i consideració per a les nostres matèries i defensar-les com calgui, però assumint les exigències dels temps en què vivim, sense adormir-nos, però també sense demanar la lluna. No us presento resultats perquè jo estic també en l'etapa dels intents i de les proves; només he volgut compartir amb vosaltres algunes de les meves inquietuds presents. El més important seria obrir un debat que pogués donar lloc a propostes serioses.

## EL PERFUME EN LAS ODAS DE HORACIO

VICTORIA BESCÓS

I. B. Baldiri Guilera (El Prat de Llobregat)

### 1. INTRODUCCIÓN

Gracias a sus conquistas y a la influencia de las civilizaciones etrusca y helenística, los romanos conocieron muy pronto el placer de los perfumes. Las ciudades de Capua y Síbaris acogieron a numerosos perfumistas provenientes de Atenas y se convirtieron en portadoras de los refinamientos y lujos de la civilización griega.

El uso de los perfumes en Roma adquirió enseguida un desarrollo tal que los censores Licinio Craso y Julio César se vieron en la necesidad de promulgar un edicto (sin demasiado éxito) que prohibía la venta en Roma de perfumes exóticos.<sup>1</sup> Cicerón juzgaba severamente la responsabilidad de los perfumistas.<sup>2</sup> El historiador Plinio, por su parte, afirmaba que el uso de perfumes era uno de los más honestos placeres,<sup>3</sup> pero también lamentaba que Roma invirtiera anualmente cien millones de sestercios en perfumes importados de Arabia y de la India.<sup>4</sup>

Sin lugar a dudas, el perfume estaba presente en todos los actos de la vida pública y privada del hombre romano. En los ritos religiosos, las estatuas de los dioses se rociaban con esen-

1. Plin. *nat.* 13, 5, 24-5.
2. Plin. *nat.* 13, 4, 21.
3. Plin. *nat.* 13, 1, 3.
4. Plin. *nat.* 12, 41, 84.

cias hasta el punto que, bajo el mandato de Craso, se promulgó una ley que atribuía a cada deidad un perfume personal: a Saturno el costo, la casia a Júpiter, el almizcle a Juno, el áloe a Marte, el azafrán a Apolo, el mástique a Diana, el cinamomo a Mercurio y el ámbar gris a Venus.<sup>5</sup> Los recién nacidos eran obsequiados con un perfume. En el matrimonio, el esposo debía ofrecer a la esposa incienso y amomo; la esposa, a cambio, embadurnaba la puerta de la casa del esposo con ungüentos olorosos. Esta es la etimología de la palabra 'uxor' en latín, que, según Servio y Donato, proviene de 'unxor' relacionada con el verbo 'ungere' a causa de las unciones que acompañaban su llegada.

Servio en sus *Comentarios sobre la Eneida* nos trasmite la siguiente noticia:

Moris fuerat ut nubentes puellae simul venissent ad limen mariti, postes, antequam ingrederentur, propter auspiciam castitatis ornarent laneis vittis et oleo ungerent : unde 'uxores' dictae sunt quasi 'unxores'.<sup>6</sup>

Donato en su *Comentario sobre Terencio, Hecyra*, nos da la misma noticia, pero además incluye el testimonio de Ennio :

Uxor dicitur vel ab ungendis postibus et fingenda lana, hoc est quod, cum puellae nubent, maritorum postes ungebant, ibique lanam fingeant; vel quod lotos maritos ipsae ungebant : cuius rei testis est Ennius : 'Exin Tarquinium bona femina lavit et unxit'.<sup>7</sup>

En los funerales era costumbre esparcir flores y perfumes sobre las tumbas. Plinio nos cuenta que en los funerales de Popea, esposa del emperador Nerón, se quemó una cantidad de casia equivalente a más de un año de producción.<sup>8</sup>

5. *Dictionnaire des pierres et des parfums magiques*, ed. por Santini de Riols, Paris 1981.

6. Serv. *ad Aen.* 4, 456.

7. Don. *in Ter.* 2, 60.

8. Plin. *nat.* 12, 41, 83.

Cada etapa importante de la vida de un romano (nacimiento, matrimonio, muerte) era ensalzada con ritos perfumados. Las esencias más apreciadas llenaban las bañeras, inundaban las paredes de las casas, y caían, como una lluvia fina, desde el gran *velarium* del anfiteatro que resguardaba del sol a millares de espectadores. Todo se perfumaba, incluso perros y caballos, o las insignias militares el día de la batalla.

Son numerosos los escritores que nos han transmitido noticias acerca del uso y del abuso de los perfumes. Una de las anécdotas más curiosas sobre el riesgo que podía comportar el hecho de ir excesivamente perfumado nos la trasmite Plinio. Cuenta el historiador que un tal Lucio Plotio, proscrito por los triunviros, fue descubierto en su escondite de Salerno a causa de los aromas que expedían sus ropas.<sup>9</sup>

Suetonio nos relata que Calígula bebía perlas finas disueltas en vinagre mientras relajaba su cuerpo en un baño de esencias frías y calientes,<sup>10</sup> y que Nerón en la sala de banquetes de la *domus aurea* había hecho construir láminas móviles de marfil, por medio de las cuales rociaba a sus invitados con flores y esencias.<sup>11</sup> En una fiesta que el emperador dió a las orillas del lago de Bayas, solamente el gasto de las rosas se elevó a más de cuatro millones de sestercios.<sup>12</sup>

Juvenal señala que los soldados iban a la guerra con un carro lleno de espejos y perfumes<sup>13</sup>. Cicerón en la segunda Catilinaria acusa a los partidarios de Lucio Catilina de despilfarrar sus haciendas y de asistir a los banquetes adornados con guirnaldas y embadurnados de perfumes "unguentis obliti".<sup>14</sup>

Para Propertio una manera de pasar bien la noche es introducir en las fosas nasales perfume de azafrán *crocinum* entre copa y copa : "et crocino naris murreus ungat unyx".<sup>15</sup>

9. Plin. *nat.* , 13, 5, 25.

10. Suet. *Calig.* 37.

11. Suet. *Nero.* 31.

12. Suet. *Calig.* 28.

13. *Ivv.* 2, ????

14. Cic. *Catil.* 2,5.

15. Propert. 3, 10, 21.

## 2. LOS PERFUMES EN ROMA: CLASIFICACIÓN

Los perfumistas romanos, llamados *unguentarii*, eran a la vez fabricantes y vendedores. Vivían en el barrio del incienso *Turarius vicus*, y sus tiendas *tabernae* eran lugares de reunión de los elegantes patricios. El más célebre, en tiempos de Marcial, era Cosmos, a quien el poeta cita en repetidas ocasiones.<sup>16</sup> Cosmos fue el creador de un perfume que lleva su nombre, el *cosmianum*, que estaba compuesto de rosas y azafrán. Otros perfumistas importantes fueron Niceros, Marcelio, Cínamo y Entrapelo.

Conocemos las materias primas que se importaban a Roma para la elaboración de perfumes gracias a un texto de Marco Aurelio y por el examen de las tarifas de la aduana de Alejandría datadas entre el año 170 y 180 de nuestra era. En ambos textos se mencionan la canela, la pimienta, el nardo, el áloe, la resina, el cardamomo, la mirra y el jengibre.

La palabra latina para designar al perfume era *unguentum* (de *unguen*, grasa) porque en su preparación intervenía siempre una base de grasa o aceite. Nuestra palabra perfume proviene de la expresión latina *per fumum* (a través del humo), y en un principio debía referirse solamente a los aromas obtenidos por combustión como el incienso y demás sahumerios. La palabra incienso proviene de *incensum* (quemado) y en castellano no sólo se refiere a la resina *tus*, sino a todo tipo de resinas que, al quemarse, proporcionan olor. Otro término latino más general para designar al perfume es *odor*, especialmente en plural *odores*.

Existían tres clases de *unguenta*: sólidos, líquidos y en polvo. Los sólidos recibían el nombre de *hedismata* y se fabricaban con una grasa cualquiera. Los líquidos eran los *stymmata*; tenían como base un aceite líquido. Horacio los llama *liquidum odorem*.<sup>17</sup> Los *diapasmata* se fabricaban en polvo; según escribe Plinio: "siccis odoribus constant quae diapasmata vocantur".<sup>18</sup>

Los ungüentos podían ser simples, si en su composición se utilizaba una sola esencia. Entre otros podemos citar el *rhodium*,

16. Mart. 3, 55; 14, 59; 11, 15; 12, 55.

17. Hor. Od. 1, 5 y Plin. nat. 13, 2, 7.

18. Plin. nat. 13, 3, 19.

hecho con esencia de rosas; se fabricaba sobre todo en Cirene, Paestum y Preneste.<sup>19</sup> El *melinum* se hacía con capullos de membrillo,<sup>20</sup> el *narcissinum* de narcisos,<sup>21</sup> el *oenantinum* se extraía de la flor de la vid silvestre y se fabricaba en Chipre.<sup>22</sup> Los *unguenta* llamados *exotica* provenían en su mayor parte de Egipto. Se trataba generalmente de resinas como el *myrobalanum*,<sup>23</sup> el *cinnamomum*,<sup>24</sup> el *malobathrum*,<sup>25</sup> el *galbanum* y el *ladanum*.<sup>26</sup>

El *crocinum*, compuesto de flores de azafrán, tenía un bonito color dorado y provenía del sur de Asia Menor, de Lidia y Egipto.<sup>27</sup> El mejor unguento se extraía del nardo *principalis in unguentis*, como lo califica Plinio.<sup>28</sup> El más codiciado provenía de Laodicea, pero también se fabricaba en Nápoles y Capua. Los *unguenta composita* eran más sofisticados y en su fabricación intervenían más de una esencia. Entre los perfumes compuestos podemos citar el *susinum*,<sup>29</sup> el *nardinum*,<sup>30</sup> el *cinnamominum*,<sup>31</sup> el *cyprinum*,<sup>32</sup> el *metopium*,<sup>33</sup> el *cosmianum* epónimo de Cosmos el perfumista, que llevaba esencia de rosas de Paestum y esencia de azafrán, el *nicerotianum* epónimo de Niceros, a base de mirto, lentisco e hinojo que servía de combustible aromático para las lámparas.<sup>34</sup> Y por encima de todos sobresalía el llamado unguento real *re-*

19. Plin. *nat.* 13, 2, 1.

20. Plin. *nat.* 13, 2, 5.

21. Plin. *nat.* 13, 2, 6.

22. Plin. *nat.* 13, 2, 5.

23. Plin. *nat.* 12, 46, 100.

24. Plin. *nat.* 12, 30, 51 y 12, 41, 82.

25. Plin. *nat.* 12, 59, 129 i 13, 2, 14.

26. Plin. *nat.* 12, 37, 73.

27. Serv. *ad Georg.* 1, 56.

28. Plin. *nat.* 12, 26, 42.

29. Plin. *nat.* 13, 2, 11: "tenuissimum omnium est", se fabricaba con una base de aceite de bálano o palma, miel, cinamomo, azafrán, azucena, cálamo y mirra.

30. Plin. *nat.* 13, 2, 15. Hecho a base de bálano o palma, costo, nardo, amomo, mirra y bálsamo.

31. *Ibid.*: "unguentorum hoc crassissimum", aceite de bálano o palma, semillas de bálsamo, cinamomo, mirra, cálamo, miel.

32. Plin. *nat.* 13, 2, 12. Compuesto de láudano, cardamomo y cálamo.

33. Plin. *nat.* 13, 2, 8. Compuesto de aceite de almendras amargas, cardamomo, cálamo, miel, vino, mirra, bálsamo, gálbano y resina de terebinto.

34. Mart. 6, 55, 3; 10, 38, 3; 12, 65, 4.



*gale unguentum*<sup>35</sup> que contenía hasta veintisiete esencias diferentes.

En los banquetes, en la palestra, en los baños, en el ejército, en el teatro, en la casa, en el juego amoroso, el perfume se convirtió en un elemento indispensable, ¿cómo no iba a ser el perfume una referencia inexcusable en la poesía?

A través de las *Odas* de Horacio, poeta al que conmemoramos en el bimilenario de su muerte, analizaremos algunos de los diferentes tipos de perfume.

### 3. EL PERFUME EN LAS ODAS DE HORACIO

1. Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro ? (Hor. *Od.*1,5,1-3).

¿Qué apuesto joven, impregnado con perfume de rosas, te hace el amor, Pirra, en una gruta amena?

2. Cur non sub alta vel platano vel hac  
pinu iacentes sic temere et rosa  
canos odorati capillos,  
dum licet, Assyriaque nardo  
potamus uncti? [...] (*Od.* 2,11,13-17).

¿Por qué no bebemos, mientras podamos, bajo el pino o el alto plátano, perfumando nuestros canosos cabellos con perfume de rosa y untando (nuestros cuerpos) con perfume de nardo de Siria.

3. nardo vina merebere  
nardi parvos onyx eliciet cadum (*Od.*4,12,15-16).

Con perfume de nardo te harás merecedor del vino. Una ónice pequeña de perfume de nardo será suficiente para obtener la jarra.

35. Plin. *nat.* 13, 2, 18.

4. et leni recreare vento  
sparsum odoratis umerum capillis (*Od.3,10,13-14*).

La brisa refresca sus hombros, mojados por los perfumados cabellos.

5. [...] tum violaria et  
myrtus et omnis copia narium  
spargent olivetis odorem  
fertilibus domino priori (*Od.2,15,5-8*).

Las violetas, el mirto y un lujo de aromas habrán de perfumar los olivares que antaño dieron frutos a otro dueño.

6. [...] sparge rosas [...] (*Od.3,19,22*).

Derrama perfume de rosas

7. cum flore, Maecenas, rosarum et  
pressa tuis balanus capillis  
iamdudum apud me est : [...] (*Od.3,29,3-5*)

Mecenas, hace tiempo que guardo para tus cabellos perfume de rosa, hecho con aceite de bálano y esencia de rosas.

8. nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto  
aut flore [...] (*Od.1,4,9-10*).

Ahora conviene ceñir la cabeza perfumada con el verde mirto o con las flores.

9. [...] coronatus nitentis  
malobathro Syrio capillos (*Od.2,7,7-8*).

[...] coronados sus cabellos perfumados con malobatro de Siria.

10. i pete unguentum, puer, et coronas  
et cadum [...]  
dic et argutae properet Neaerae  
murream nodo cohibere crinem (*Od.3,14,17-22*).

participio *perfusus* al igual que *odoratus* (frag.2 y 4) señala la aplicación de este ungüento. Se contraponen al participio *unctus* (frag.2) que designa la aplicación del ungüento sólido o *hedismata*. Muchas veces al lado del nombre de la flor o resina que compone la esencia del perfume aparece un cuantificador *multa in rosa* (frag.1), *plurima tura* (frag.13), *multo odore* (frag.14). Probablemente hace referencia a la enorme cantidad de pétalos o de resina que se necesita para la fabricación de un perfume. Los cabellos debían perfumarse con ungüentos líquidos, en tanto que el cuerpo admitía mejor los ungüentos sólidos. En el fragmento 2 parece que Horacio nos remite no a un perfume compuesto de rosa y nardo, sino a dos perfumes simples de diferente uso: de rosa para la cabeza, de nardo para el cuerpo. La técnica de fabricación del perfume de rosa y del de nardo también era diferente. El perfume de rosa se fabricaba con el método de la destilación, es decir, con la aplicación de calor para extraer la esencia de la flor. La destilación permite además que el perfume se mantenga en estado líquido. Para el perfume de nardo se utilizaba el método del enflorado: en láminas metálicas se extendía una grasa cualquiera y sobre ella se colocaban los pétalos o los capullos de la flor. Esta técnica duraba varios días hasta que la grasa asumía el aroma. El enflorado sólo se puede practicar con flores que mantienen el aroma después de haber sido cortadas, como el nardo o el jazmín. Este procedimiento resulta imposible para la rosa, puesto que, una vez cortada, deja de producir aroma.

El fragmento 7 es el que nos ofrece mayor información sobre la composición de un perfume. El *rhodium* que Horacio guarda para Mecenas ha sido fabricado con una base de aceite destilado de bálano *balanus pressa* y una esencia floral *cum flore*, en este caso concreto de rosas *rosarum*. El *rhodium* era también el perfume del joven amante de Pirra (frag.1).

La enorme cantidad de materia prima, la procedencia foránea de la misma (en los fragmentos 2 y 4 se cita la procedencia del perfume), y los recipientes, fabricados con materiales preciosos o semipreciosos encarecían aún más el producto. En el fragmento 3 el testimonio es claro: una ónice pequeña de perfume de nardo iguala el valor de una gran ánfora de vino.

## MÚSICA Y POESÍA EN HORACIO

Dr. JOSEP CLOSA FARRÉS  
Universitat de Barcelona. Barcelona.

'bellas melodías y ritmos'...

FRANCISCO SALINAS

Como observaba Ludovicus Desprez en su edición de Horacio, Q. Horatii Flacci...*in usum Serenissimi Delphini* (París, 1695), determinados textos de las poesías de Horacio pueden tener una doble interpretación: una lectura puramente filológica y literaria, que sería la más difundida en nuestra tradición más reciente, y una lectura desde el punto de vista puramente musical. Referente a esta segunda tendencia, debe observarse que para el humanista francés era la originaria y una lectura reposada de esta orientación puede hoy contribuir de nuevo a abrir ante los ojos de los lectores nuevas perspectivas en la secular lectura de los poetas griegos o latinos. De la misma forma, una lectura poética de Horacio, en el presente caso, fundamentada en una innovadora forma de escuchar el sonido de las palabras, habituar al alumnado a identificar el ritmo y la melodía de los versos no únicamente desde un punto de vista visual, fácilmente aplicable a versos hexámetros, dísticos elegiacos, estrofas sáficas o alcaicas, sino también por el oído, puede ser una experiencia pedagógica muy fructífera para los jóvenes lectores de los poetas antiguos, e incluso para todo tipo de persona culta.

Textos poéticos como el de la oda 1, 12 de Horacio: "*quem virum aut heroa lyra, vel acri/ Tibia sumes celebrare, Clio?*", por su propio contenido sugería la importancia de la interpreta-

Horacio es recordado especialmente por la claridad de sus consejos, “la fuerza de la sentencia” de Horacio, en palabras de Antonio Eximeno. De esta forma, para los tratadistas de música, Horacio sigue siendo un modelo para la preceptiva y la docencia, y Salinas al evocar el interés de la enseñanza de la música, afirma como su conocimiento no será menos útil que agradable, parafraseando el célebre precepto de Horacio, *delectare et prodesse*. Eximeno evoca también la idea de deleitar el oído y conmover el ánimo.

Teorías antiguas y modernas se entretajan en la compleja exposición de Francisco Salinas. Contemporáneo de la invención del archicémbalo y de la renovación de la teoría musical en Italia, crítico con la tradición italiana, representada por Jacobus Faber Stapulensis con su *Musica demonstrata*, de tradición pitagórica y boeciana, o Franchino Gafori con su *Armonia* instrumental, o Ludovico Folliano, el humanista y musicólogo Francisco Salinas fundamenta su exposición en las fuentes latinas anteriormente citadas. Sin embargo, conocedor de la aportación de E. A. de Nebrija, a quien menciona y comenta críticamente en su Libro VI, capítulo XI, Salinas ofrece una aportación innovadora. De los metros que resultan de los anfíbracos y de sus diversas especies, Francisco Salinas sigue con mayor entusiasmo el comentario de Horacio de su contemporáneo Henricus Glareanus (1488-1563), *poeta laureatus*, con su *Horatii poemata* de 1533, o las adaptaciones musicales de las Odas de Horacio a cuatro voces, propuestas por Godimelus Visuntinus, hoy injustamente olvidado, a quien menciona especialmente al final de su tratado (Libro VII, cap. XXII).

La figura de Henricus Glareanus es también recordada aún por Ludovicus Desprez, aunque de forma crítica, al mismo tiempo que las aportaciones de Ludovicus Caelius Rhodigius con su *Antiquarum lectionum commentarii* (Venecia, 1516, Francfurt, 1666), y sobre todo los *Poetices Libri VII* de Julio César Scaligero (1484-1558), obra editada en 1561 y de nuevo en 1607 con gran difusión. Esta breve reseña de las fuentes humanísticas permite descubrir como el comentario a las lecturas de Horacio se enriqueció progresivamente en el curso del tiempo, culminando con la magna edición de Horacio por Richard Bentley (Cambridge,

Beate Moecenas, bibam  
 Sonante mistum tibiis carmen lyra,  
 Hac Dorium, illis Barbarum? (*Epodos*, 9, 1 ss.)

El comentario musical aparece de nuevo en la edición de Ludovicus Desprez al exponer los contenidos del epodo IX. Desprez anotaba:

Lyra sonante Dorium carmen seu modum; tibiis vero canentibus barbarum sive Phrygium. 'res erant vulgares modi, Ionius, sive Lydius in UT; Dorius in RE; Phrygius in MI, de quibus fuse Glareanus in hunc locum. Primus acutus rebus laetis serviebat; secundus gravis & sedatus, rebus seriis; tertius medius, rebus sacris. Vide Athen. lib. 14. c.5. Item Coel. Rhodig. lib. 9. c.3. ubi ex Cassiodoro scribit: Dorius prudentia largiter est. & castitatis effector: Phrygius pugnas excitat, votum furoris inflammat. Aeolius animi tempestates tranquillat, somnumque iam placatis attribuit; Lydius intellectum obtusis acuit; & terreno desiderio gravatis caelestium appetentiam inducit, bonorum operator eximius. Hinc apparet cur pueros Doricam in primis harmoniam edocendos moneat Aristoteles Polit. 8.

El mismo tema, es decir, "las variaciones del modo de cantar de los dorios, de los frigios, de los lidios y demás regiones de Grecia, y que fueron diversos también en las diferentes épocas" es planteado por Francisco Salinas en el capítulo séptimo de su libro IV *de Musica*, aunque sin mencionar expresamente el testimonio de Horacio. Y, de nuevo, Antonio Eximeno evoca en su tratado la forma de hablar característica de los griegos, 'Grais dedit ore rotundo Musa loqui', como dice Horacio, o la inclinación de los Griegos por la música, la naturaleza de los modos nacionales, mencionando a Virgilio sobre la tradición frigia, en su Apéndice dedicado al tema *De los progresos, decadencia y restauración de la música*, o el curioso concepto de la "música bárbara", siguiendo la exposición del P. Kircher en su *Musurgia*. De nuevo, podemos observar la presencia de las mismas preocupaciones culturales y musicales en los comentarios de filólogos y musicólogos, aunque su forma de lectura sea distinta y esté determinada por la propia educación musical o cultural.

Julium Caesarem, Augustum in Juliam familiam ascitum, Tiberium,  
Drusum.

Lucret.

‘Aeneadum genitris, hominum Divumque voluptas,  
Alma Venus...’

Horacio es también consciente de la cronología y de la evolución de la música en su propia época, como testimonian los conocidos versos de su *Arte poética* :

Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubaeque  
Aemula; sed tenuis, simplexque foramina pauco,  
Aspirare & adesse choris erat utilis, atque  
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu... (*Ars Poetica* , 202-ss)

L. Desprez comenta a propósito del verso 202: “Tibia non ut nunc: Chorus in mediis actibus agebat & loquebatur per Coryphaeum, ut ante dictum est. Sed praeterea inter unum & alterum Actum canebat saltabatque. Hinc mentionem facit Horatius de instrumentis musicis Chori concentum adiuvantibus.” Es decir, las menciones de Horacio referentes a instrumentos musicales, no son necesariamente exhaustivas, y siguiendo su espíritu, tampoco intenta un análisis hasta estos límites la presente aportación, sino únicamente en función de su exposición sobre temas poéticos.

Desprez anota también el precedente ilustre de Scaligero a propósito del presente texto. “Tibia: De hoc fuse Scaliger Poet. 1. 1. c.20.” Y en atención a sus lectores, el humanista francés incluye también la interpretación de algún texto de mayor dificultad. De esta forma, anota, por ejemplo, en el verso presente:

Orichalco vincta. Gall. garnie de laton. montanum illud aes magno quondam in pretio fuit; quod auri splendorem & aeris duritiam habeat. Isidor. Fest. Servius ad 12 Aeneid. orichalcum omnibus metallis pretiosius fuit, inquit.

Tubaque aemula: Gall. aussi grande, & aussi éclatante que la trompette. Foramine pauco. Quattuor fuisse primum foramina scribit Varro; alii tria dumtaxat.

Desprez recuerda también el comentario de Scaligero a propósito de la etimología del nombre *tibia* y su posible origen:

Como sugería Eximeno, la música expresiva es un recurso elocuente que triunfa en los ánimos de los oyentes. Las lecturas musicales de los poemas de Horacio pueden ser, sin duda alguna, una guía sugerente, innovadora, renovadora y clarificadora de los versos horacianos para todos los lectores.

Es evidente también que, por contraste a visiones negativas del legado de la educación que se impartía en la escuela romana antigua, frente a las críticas de una formación alejada de la vida, presentes desde Séneca hasta el *Anonymus Bernensis*, escrito en el siglo XI, la enseñanza de la música, el descubrimiento de los valores positivos de la poesía, la sonoridad de las palabras, el juego del ritmo y las melodías, la alegría de la música y la danza, el sentimiento artístico y científico fundamento de toda la gran poesía de todos los tiempos, siempre será una formación educativa profundamente positiva, superando la concepción negativa y pesimista de "*puerilia seu inutilia*". El dominio del lenguaje, la comprensión de la poesía, el conocimiento del arte de la música y la danza constituyen una enseñanza que acompaña al alumno no sólo en el tiempo de los años escolares, sino que siempre formará parte de su persona durante toda su vida. Por esta razón, es vital que, más allá de cambios y programas educativos sucesivos y, a veces, contradictorios, la sociedad tenga plena conciencia del valor positivo de la educación. "*Litterae thesaurum est et artificium numquam moritur*", escribía Petronio, poniendo de relieve, siguiendo la tradición de Horacio u Ovidio, la inmortalidad de la obra literaria y artística, que no se debe olvidar es el fruto de la formación educativa y cultural del escritor en cada época. Escuchar la musicalidad de los versos de Horacio, estudiar la complejidad de la estructura prosódica o métrica de sus diversas composiciones, contrastar Horacio con sus modelos griegos, antes citados, o con otras figuras literarias progresivamente descubiertas en las últimas décadas y fruto de nuevas e innovadoras investigaciones, habituar al alumnado a la valoración de la educación en sus múltiples conocimientos, entre los que la música y el lenguaje son fundamentales, constituyen el reto educativo que tanto la sociedad como los propios docentes debe asumir para un progreso real a las vísperas de un nuevo milenio. "*Sit tibi Musa lyrae solers, et cantor Apollo*". Muchas gracias.



IV. *Estudios filológicos sobre Horacio*

- Virgilio Bejarano Sánchez, "Poesía y política en Horacio", en *Estudios Clásicos*, Madrid, 1976, pp. 241-284.
- Javier de Echave-Sustaeta, "Acotaciones al estilo de Horacio. El secreto del 'Beatus ille'", en *Helmantica*, IX, 1958, pp. 27-36.
- Javier de Echave-Sustaeta, "Presencia de Horacio en nuestras letras", *Actas del II Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid 1964, pp. 475-489.
- Javier de Echave-Sustaeta, "Horacio desde dentro. El secreto del 'Beatus ille'", en *Anuario de Filología. Univ. de Barcelona*, Barcelona, 1, 1975, pp. 1-10.
- Javier de Echave-Sustaeta, "El estilo de la Oda I, 1. de Horacio", en *Anuario de Filología. Univ. de Barcelona*, II, 1976, pp. 69-81.
- Pierre Grimal, *Horace*, col. Écrivains de Toujours, Paris, Ed. du Seuil, 1958.
- A. Moreno Hernández, "Poesía y música. Horacio en Francisco Salinas", en *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, 1992.

V. *Estudios literarios sobre Horacio*

- Anna M. Duarte Torner, *Llegim els poetes de l'antiga Roma*, Barcelona, 1988.
- Blanca González de Escandón, *Los temas del 'carpe diem' y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938.
- Josep Closa Farrés, "Carpe diem. Hor. Carmina. I. 11.8. La dansa de la vida i la dansa de la mort", en *La Brúixola*, XVII, 1, abril, Barcelona, 1992, 3.
- María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- Nona Arola-Magda Rovira i Pep Julià, *Carpe diem. Antologia del Club dels poetes morts*, The Dead Poets Society, introducció, tria poètica i traducció, Barcelona, 1990<sup>2</sup>.

VI. *Estudios dedicados a música y literatura*

- Calvin S. Brown, *Music and Literature. A companion of the Arts*, Athens, Georgia, 1948.
- Gabriel Janer Manila, *Pedagogia de la imaginació poètica*, Barcelona, 1986.

## ALGUNS SISTEMES D'APRENTATGE DEL LÈXIC LLATÍ

CONXITA COLLELLMIR VIVES  
I.B. Rafael Casanova (Sant Boi de Llobregat)

### 1. INTRODUCCIÓ

No pretenc explicar un tema d'investigació profund, sinó un mètode complementari per fer aprendre vocabulari als alumnes mitjançant el comportament d'unes lleis fonètiques que han estat seleccionades després de realitzar un estudi percentual d'aparició en el lèxic utilitzat pels alumnes.

Es tracta d'un sistema molt senzill. No s'intenta com a objectiu que els alumnes sàpiguen gramàtica històrica, sinó unes quantes lleis fonètiques que els permetin deduir el significat de les paraules llatines en lloc de memoritzar-les.

És una experiència molt positiva recollida durant alguns anys en la meua activitat professional i en treballs de seminari. Àdhuc he comprovat la seva eficàcia en el camp interdisciplinari (llatí i llengües romàniques).

Els alumnes tenen totes les paraules sistematitzades en fitxes on apareix la llei fonètica i alguns derivats etimològics.<sup>1</sup> La majoria de les paraules que hem treballat coincideixen amb la freqüència textual de les que ha elaborat l'equip de Lieja.

Per insistir en aquests canvis fonètics, he preparat uns exercicis que presenten les dificultats de manera gradual. Cada exercici introdueix una llei fonètica nova, a la vegada que intenta re-

1. Alguns models d'aquestes fitxes són incloses en l'annex.

lŭpu > llop

latinu > llatí. Amb pèrdua de la n final romànica.

lumen > llum. La m final romànica normalment es conserva.

4. S'aplica la llei de la monoftongació dels diftongs ae > e, oe > e; au > o.

caeca > cega      poena > pena      paucu > poc

pauca > poca. La c no se sonoritza pel reforç de la semivocal *y*, ja que el procés de sonorització de la c va tenir lloc abans de monoftongar-se au > o.

5. S'aplica la llei de la pèrdua de les vocals pre-tòniques i posttòniques.

littera > lletra      bonitate > bondat      opera > obra

populu > poble i copula > cobla. Són semicultismes, ja que el grup romànic p'l no es va palatalitzar en "poll", sinònim de pollancre, i en "colla", respectivament.

paupere > pobre

lepore > llebre

comite > comte

Normalment es manté la vocal final com a e en aquells mots que varen passar a ser paroxítons en romànic per la caiguda de la vocal posttònica.

6. S'aplica la llei sobre el desenvolupament d'una e protètica.

scaena > escena      spica > espiga      spectaculu > espectacle

stabulu > estable. És un mot semiculte, ja que es manté el grup b'l, que donà generalment *yl*.

7. S'aplica la llei del pas dels grups gn, ng (e, i), mn, nn, ni, ne > ny.

stagnu > estany      ligna > llenya      seniore > senyor

vinea > vinya      damnare > danyar

caelu > cel. Monoftongació del diftong i pèrdua de la vocal final.

nox (nocte) > nit. Per influència de la iod hauria de passar a “nuyt”, forma atestimoniada en català antic.

ĩnvolvens (involvere > “envoltar”) i ũmbra > ombra. Pas de la ĩ > e i de la ũ > o.

flammas > flames i pũppis > popa. Simplificació de les geminades.

navibus (nave > nau). Vocalització de la v.

lunae (luna > lluna). Palatalització de la l inicial.

per > per. Conservació de la r final en els monosíl.labs.

iam > ja. Pèrdua de la m final i consonantització de la i inicial seguida de vocal.

Pel que fa al segon fragment podem citar alguns cul-tismes.

somnos > somnis. Hauria d’haver donat \*suny.

animus > ànim. La pèrdua de la vocal posttònica i la posterior evolució del grup n’m hauria donat “arm”, atestimoniat en català antic.

Troiae. La i consonàntica no passa a j.

annis > any. Palatalització del grup nn.

audire > oir. Monoftongació del diftong au i pèrdua de con-sonant sonora intervocàlica -d-.

Malgrat que aquest mètode l’he presentat en català, he tingut ocasió d’aplicar-lo també al castellà. En aquest cas, cal explicar unes quantes lleis fonètiques més. Si comparem les tres llen-gües, ho podrem observar. Prenem com a exemple l’exercici de l’annex 3. En català, al contrari que en castellà:

La f inicial es conserva: ferru, fumú.

Els grups inicials pl- i cl- es conserven plenu, clave.

	capillu(m) inimica(m) duplu(m) sustinere	urtica(m) homine(m) currere multu(m)	adulescente(m) pilu(m) duplicare umbra(m)
3.	lacrima(m) consiliu(m) muliere(m) lingua(m) locare	locu(m) latrare filia(m) lupu(m) lumen	doliu(m) lana(m) ligare lanterna(m) latinu(m)
4.	caeca(m) paucu(m) aetate(m) aut poena(m)	quaestore(m) praeceptu(m) graeca(m) praesente(m) comoedia(m)	caelu(m) tauru(m) aedificare aeternu(m) praetore(m)
5.	littera(m) populu(m) opera(m) paupere(m) bonitate(m)	nobile(m) viride(m) operari dubitare computare	lepore(m) arbore(m) civitate(m) copula(m) comite(m)
6.	scutu(m) scaena(m) spectaculu(m) spica(m) stabulu(m)	sphaera(m) sperare spectatore(m) spirare speculatore(m)	spina(m) splendore(m) stirpe(m) stare studiu(m)
7.	stagnu(m) annu(m) Hispania ligna(m) damn(um)	ignorare pugnu(m) longe seniore(m) vinea(m)	damnare pugnare tingere signale(m) agnellu(m)

ANNEX 2. MODELS DE FITXES TREBALLADES PELS ALUMNES

consilium, -ii  
Ac consiliu(m)

consell  
Pas de  $\checkmark > e$   
Palatalització del grup -li- intervocàlic.

ANNEX 4

Constata la incidència de la llei fonètica en català i en castellà.

llatí	català	castellà
statione(m)		
iniuria(m)		
praemiu(m)		
iuvene(m)		
siccu(m)		
auru(m)		
praesentia(m)		
poena(m)		
littera(m)		
opera(m)		
populu(m)		
aeternu(m)		
iustu(m)		
gutta(m)		
bucca(m)		
imperatore(m)		
in		
spectaculu(m)		

## APROFITAMENT DIDÀCTIC DE *DE RERUM NATURA*

JESÚS M. MONTSERRAT I SANGRÀ  
I.B. Emperador Carles (Barcelona)

### 1. LA CIÈNCIA COM A PART DE LA CULTURA CLÀSSICA

El poema *De rerum natura* de Lucreci no necessita ser presentat a persones de Clàssiques. Tothom sap que els seus 6 llibres, amb més de 7000 hexàmetres, contenen informació abundant sobre diversos aspectes de la llengua i la cultura llatines del s. I a.C. Jo ara em referiré només a l'aprofitament, per a l'estudi i l'ensenyament de la cultura clàssica, de la informació que apareix en el poema en forma de continguts explícits.

Les aspiracions morals i literàries de Lucreci el portaren a confeccionar una extensa obra que avui s'anomenaria de "divulgació científica". *De rerum natura* explica, des del punt de vista de l'atomisme epicuri, el funcionament de l'univers i dels seus constituents fonamentals, els àtoms; del món i dels éssers que conté, especialment els humans; i també les causes d'un munt de fenòmens naturals.

Lucreci, segons manifesta ell mateix, endolceix les explicacions amb la mel de la poesia per aconseguir captar l'atenció de l'auditor, i així poder fer-li conèixer els secrets de la natura.<sup>1</sup> *De rerum natura* no és, doncs, una obra destinada als membres ja convençuts de l'escola epicúria, sinó a un públic molt més ampli. Potser per això usa un llenguatge poc especialitzat, que resulta

1. Cf., e.g., *De rerum natura* 1, 921-50.

## 2. EL PROBLEMA DE LA LOCALITZACIÓ DELS TEXTOS

Qui emprén un estudi com el que proposo, sovint es troba amb una dificultat inesperada: la de localitzar els passatges que tracten del tema concret que li interessa. Per exemple, si hom vol estudiar la concepció del cicle de l'aigua en Lucreci, no en té prou amb agafar *De rerum natura* i obrir-lo, perquè no hi trobarà cap apartat que porti el títol de "cicle de l'aigua". La informació al respecte es troba en diversos passatges escampats en el poema, i pot costar molt de temps localitzar-los. La veritat és que això passa amb tota mena de temes, i no només amb els referents a filosofia natural.

Per això he realitzat un treball que permeti resoldre aquest problema en el cas de *De rerum natura*, i li he donat el títol d'*Índex d'idees de Lucreci*. Amb ell intento oferir una ràpida localització de tots els fragments que fan referència a uns conceptes determinats, de manera que la persona interessada en saber què diu Lucreci sobre una qüestió, pugui trobar fàcilment els passatges que li interessin.

El treball el presento en dues versions, una informàtica i una altra impresa.<sup>4</sup> La feina primària, però, l'he feta usant l'estructura informàtica d'una base de dades.

## 3. CRITERIS DE CONFECCIÓ DE L'ÍNDEX D'IDEES DE LUCRECI

He distingit en *De rerum natura* un miler de passatges, que el cobreixen tot, i de cada un n'he fet un registre. Cada registre conté en primer lloc tres camps per a la localització del passatge: llibre, vers inicial i vers final. En segon lloc un camp amb un resum del contingut. I finalment un altre camp amb la llista de les idees que hi apareixen.

A títol d'exemple reproduïxo un d'aquests registres:

4. La versió impresa ocupa unes 400 pàgines DIN A4, i la informàtica uns 800 kb en el sistema de bases Micro-Questel.



què s'en dóna alguna informació rellevant. Així, per exemple, sota el concepte de composició per àtoms no he recollit les innumbrables explicacions de fenòmens concrets, que es troben en els últims llibres de *De rerum natura*, basades en la composició atòmica de les coses. És clar que la consideració de què és rellevant, i què no, és subjectiva i, per suposat, discutible.

Naturalment he treballat sobre el text llatí, procurant escollir les lliçons més probables dels manuscrits.<sup>5</sup> I he deixat de banda els versos corromputs o reconstruïts hipotèticament per editors moderns.

En la descripció de les idees he procurat utilitzar una terminologia que complís dos requisits. Primer, que fos directament intel·ligible per lectors moderns inexperts en filosofia antiga, a fi de facilitar el seu ús per part del jovent. Segon, que fos el més pròxima possible a l'època i l'ambient de Lucreci, a fi d'evitar, o al menys reduir, anacronismes. Així, per exemple, uso molts cops l'expressió "naturalesa de ...".

#### 4. EL THESAURUS D'IDEES

Les idees les he agrupat en 9 grans apartats:

1. L'univers i les lleis que el regeixen.
2. La composició de les coses.
3. El cel i els seus cossos i materials típics.
4. L'aire i els fenòmens meteorològics.
5. Les aigües i les terres.
6. Les plantes i els animals.
7. El coneixement i els seus agents.
8. La recerca de la felicitat.
9. La societat humana i les seves realitzacions.

A dins de cada apartat les he ordenades en forma d'arbre lògic, en el qual les més generals inclouen les més particulars.

5. He usat sobre tot les edicions de Balcells (Bernat Metge) i Bailey, esmentades a la bibliografia.

conceptes que vol localitzar. A continuació, que consulti el llistat sistemàtic, per veure les descripcions d'idees relacionades amb les que ha seleccionat en principi, i que també li poden interessar.

Després, que busqui els registres que contenen les idees seleccionades. Per a això, en la versió informàtica haurà de donar les ordres de recerca pertinents; en canvi en la versió escrita aquesta feina ja està feta, i només li caldrà llegir els resultats en les seccions que detallen la localització de les idees en *De rerum natura*. Els resums li permetran triar millor els passatges adequats als seus interessos.

Però el més important és que no s'aturi aquí, sinó que llegeixi, o millor estudiï, els textos de Lucreci triats, a fi de saber què diuen realment. A més, li recomano llegir els passatges que envolten aquests en el poema, perquè poden contenir informació relacionada amb la que busca, i que no hagi quedat prou reflectida en el meu índex.

L'*Índex d'idees de Lucreci*, el gener de 1993, encara no està publicat; però es troba, a disposició de les persones interessades, en la Subdirecció General de Formació Permanent, de la Direcció General d'Ordenació i Innovació Educativa, del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. La seva realització ha estat possible gràcies a una llicència per estudis que em va ser concedida pel Departament d'Ensenyament, per al curs 1991-92.

## 6. EDICIONS UTILITZADES

Lucrece, *De la nature*, Texte établi et traduit par A. Ernout, 2 vols, París 1966<sup>10</sup>.

Lucreci, *De la natura*, Text i traducció de J. Balcells, 2 vols, Barcelona 1923-1928.

Lucreci, *De la natura*, Traducció i edició a cura de M. Dolç, Barcelona 1986.

Lucrecio, *De la naturaleza*, Texto y traducción de E. Valentí, 2 vols, Barcelona 1961; reed. a cura de J.I. Ciruelo, Barcelona 1985.

T. Lucreti, *De rerum natura*, Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary by C. Bailey, 3 vols, Oxford 1966<sup>5</sup>.

## L'ESCULTURA DE BERNINI I LA POESIA D'OVIDI

JOSEFINA RICO AGULLÓ  
I. B. "La Sedeta" (Barcelona)

He triat aquest tema com a fruit de l'experiència viscuda des de fa uns anys al meu Institut. El seminari d'Història de l'Art i el de Llatí, de manera interdisciplinària, fem cada any un viatge a Roma. El professor d'Art diu que pràcticament tot el temari de C.O.U., si més no la gran majoria de temes (excepte el Romànic, Gòtic i l'Art Modern, que ja ho podem veure a Catalunya), els pot explicar *in situ* a Roma. Naturalment els alumnes de Llatí tenen en la seva visita a Roma la culminació de la trajectòria que han triat en escollir aquesta assignatura. Així doncs, ens varem posar a treballar conjuntament, per tal de veure què podien aportar els de Llatí a aquest tipus de viatge.

Procurem que les visites estiguin agrupades per temes i no cal dir que les aportacions clàssiques a la Roma antiga són evidents: El Pànteon, El Colosseu, el Fòrum, la columna de Trajà i la visita complementària a Pompeia, Òstia o Tívoli (anem alternant cada any) suposen que els alumnes en general, i específicament els de Llatí treguin la pols a totes aquelles referències culturals que hem vist a segon i a tercer de Batxillerat.

El dia que som al Vaticà, davant d'una de les escultures més importants dels Museus Vaticans, el Laocoont, (que molts anys és objecte del temari de C.O.U., en el llibre II de l'*Eneida*), també els de Llatí demostrem que anem ben documentats. Però tot això està dintre de les mateixes coordenades històriques: som a l'època clàssica.

També aprenem que les escultures mitològiques de Bernini fetes per encàrrec del cardenal Scipione Borghese, nebot del Papa Borghese, Pau V, segueixen aquest ordre cronològic: *Zeus nen i un petit sàtir alletats per la cabra Amaltea*, que il·lustra un passatge de les *Geòrgiques*. És una escultura feta als 16 anys. De 1618 a 1624 esculpí per al cardenal tres grups de grandària natural: *Eneas i Anquises*, el *Rapte de Prosèrpina* i *Apol·lo i Dafne*.

No és aquest l'ordre en què estàn exposades actualment a la *Galeria Borghese* i potser per als professors d'art seria millor ordenar-les; es podria veure l'evolució escultòrica de Bernini des del grup d'*Eneas i Anquises* que encara denota la tradició manierista en l'estructura vertical de la composició, la postura d'*Anquises* pujat de manera precària a l'espatlla d'*Eneas* i el nen *Ascani* que sembla sortir com relliscant de la base, fins a l'última que és precisament *Apol·lo i Dafne*. A més, estan erròniament col·locades, ja que formen conjunts exempts, i Bernini, seguint el precedent renaixentista segons el qual el clímax d'una acció es pot revelar des d'un únic angle, les va fer per ser col·locades contra la pared, de tal manera que la situació es captés de front.

Passem, doncs, a la metamorfosi de Dafne. Situats davant de l'estàtua, els alumnes de Llatí expliquen l'argument de la història que prèviament ha estat treballat a classe.

“Hic iuuenum quicumque manu pedibusue rotaue  
uicerat, aesculeae capiebat frondis honorem;  
nondum laurus erat, longoque decentia crine  
tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.  
Primus amor Phoebi Daphne Peneia: quem non  
fors ignata dedit, sed saeua Cupidinis ira.  
Delius hunc nuper, uicto serpente superbus,  
uiderat adducto flectentem cornua neruo  
“quid” que “tibi, lasciuie puer, cum fortibus armis?”  
dixerat, “ista decent umeros gestamina nostros,  
qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,  
qui modo pestifero tot iugera uentre prementem  
strauimus innumeris tumidum Pythona sagittis.  
Tu face nescio quos esto contentus amores  
inritare tua nec laudes adsere nostras!”

hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi!  
Me miserum! Ne prona cadas indignae laedi  
crura notent sentes, et sim tibi causa doloris!  
Aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro,  
curre fugamque inhibe! Moderatius insequar ipse.  
Cui placeas, inquire tamen; non incola montis,  
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque  
horridus obseruo! Nescis, temeraria, nescis,  
quem fugias, ideoque fugis. Mihi delphica tellus  
et Claros et Tenedos Patareaque regia seruit;  
Iuppiter est genitor!. Per me, quod eritque fuitque  
estque, patet; per me concondant carmina neruis!.  
Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta  
certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit.  
Inuentum medicina meum est, opiferque per orbem  
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:  
ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,  
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus artes!"  
Plura locuturum timido Peneia cursu  
fugit cumque ipso uerba imperfecta reliquit,  
tum quoque uisa decens; nudabant corpora uenti,  
obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes,  
et leuis impulsos retro dabat aura capillos,  
auctaque forma fuga est. Sed enim non sustinet ultra  
perdere blanditias iuuenis deus, utque monebat  
ipse amor, admissio sequitur uestigia passu.  
Vt canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo  
uidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem  
(alter inhaesuro similis iam iamque tenere  
sperat et extento stringit uestigia rostro;  
alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis  
morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit):  
sic deus et uirgo; est hic spe celer, illa timore.  
Qui tamen insequitur, pennis adiutus amoris  
ocior est requiemque negat tergoque fugacis  
inminet et crinem sparsum ceruicibus adflat.  
Viribus absumptis expalluit illa citaeque  
uicta labore fugae spectans Peneidas undas,  
"fer pater" inquit "opem! Si flumina numen habetis,  
qua nimium placui, mutando perde figuram!"  
Vix prece finita torpor grauis occupat artus;  
mollia cinguntur tenui praecordia libro,  
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;

és d'or i rellu en la punta aguda; el que el fa fugir és esmussat i té plom sota la canya. Aquest el déu va clavar en la nimfa Peneida i amb l'altre va ferir Apolló, travessant-lo fins al moll dels ossos.

De seguida l'un estima, l'altra fuig del nom d'amant i es plau en els amagatalls dels boscos i amb les despulles de les salvatgines que agafa, èmula de la virginitat de Febe. Una cinta lligava els seus cabells posats sense art. Molts la recercaren; ella, apartant-se dels pretendents, sens sotmetre's i lliure d'home, roda pels boscos sense camins, i no es neguiteja del que sigui l'Himeneu, ni l'amor, ni el maridatge. Sovint el pare li ha dit: "Filla, em deus un gendre". Sovint el pare li ha dit: "Filla em deus néts". Ella, odiant com un crim les torxes conjugals, se li escampa pel bell nostre una rojor púdica, i arrapant-se amb els dolços braços al coll del pare: "Permet-me, oh genitor caríssim," va fir "de fruir d'una perpètua virginitat. El seu pare ho va permetre abans a Diana." Ell hi accedeix. Però aquesta teva gençor priva això que vols ésser i la teva bellesa no s'adiu amb el teu vot. Febus estima, i quan ha vist Dafne desitja d'unir-s'hi, i d'allò que desitja té esperança, i els seus propis oracles l'enganyen. Com cremen les lleugeres palles privades de l'espiga, com les bardisses s'inflamen amb les torxes que per atzar un vianant hi ha acostat massa, o hi ha deixat a trenc de dia, així el déu se'n va entre les flames, així crema en tot el seu pit, i nodreix d'esperença un estèril amor. Guaita els cabells que pengen en desordre pel coll: "¿Què seria si fossin pentinats?" diu. Veu els ulls amb un brill de foc, semblants als estels, veu els petits llavis, que no és prou de només haver vist; admira els dits, i les mans, i els braços més que mig nus. I allò que és amagat ho imagina encara millor. Fuig ella més ràpida que l'oreig lleu i quan la crida no l'aturen aquestes paraules: "Nimfa, t'ho prego, filla de Peneu, resta! No et segueixo com un enemic, nimfa, resta! Així l'anyella fuig del llop, així la cèrvola del lleó, així de l'àguila, amb ala trèmula, fugen les colomes: cadascuna dels seus enemics. L'amor és causa que et segueixi. Infeliç de mi! Temo que caiguis de cara o que les teves cames que no mereixen d'ésser ferides sentin els esbarzers, i jo et sigui causa de dolor. Aspres són els llocs per on t'apresses: no corris tant, t'ho prego, i atura la teva fugida; no correré tant jo mateix. Però demana a qui plaus. No sóc un habitant de mun-

Vix prece finita torpor grauis occupat artus;  
mollia cinguntur tenui praecordia libro,  
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;  
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,  
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.

“A penes acabada la pregària, una feixuga sopitesa s’escampa pels seus membres i el tendre pit es cenyeix de lleu escorça, els cabells s’engruixeixen en fulles, els braços en branques; el peu adés tan ràpid, s’arrapa amb arrels peresoses, els rostre té un cimeral d’arbre; únicament resta en ella la resplendor.”

Dafne es gira horroritzada perquè nota la mà del perseguidor, però no és conscient de la transformació simultànea del seu cos. Apol.lo, en canvi, s’adona, amb sorpresa, de la transformació en el mateix moment que semblava estar segur de la seva presa, però el seu cos no ha tingut temps de reaccionar i encara va darrera d’allò que, de sobte, veu que és inassequible.

“... Així i tot l’estima Febus i amb la destra posada en la soca sent encara frisar el cor sota l’escorça nova, i estreny amb els seus braços les branques, com si fossin membres, i dóna besos a la fusta. Però la fusta defuig les besades. El déu li va dir: “Ja que no em pots ésser muller, almenys seràs el meu arbre. Sempre ornaràs els meus cabells, la meva citara, oh llorer! i els meus buiracs. Tu acompanyaràs els cabdills llatins, quan canti el triomf l’alegre veu i el Capitoli vegi les llargues processons. A les portes d’August tu mateixa et dreçaràs, fidelíssima guardiana, i vigilaràs la corona d’alzina que és al mig. Com la meva testa d’intonsonsa cabellera és sempre jove, així tu també porta sempre la glòria d’un fullatge perenne!” Pean havia acabat. Amb les branques tot just fetes, el llorer va assentir i com una testa semblava agitar el cimeral.”

Psicològicament i tècnica Bernini va aconseguir en aquest grup el cim del seu primer estil. Segons Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*.

El seu enorme virtuosisme com artesà li proporciona delectació a l’haver d’enfrontar-se a dificultats que fins aleshores semblaven haver estat fora de l’abast de l’escultura, com la figura de Dafne, que sembla flotar en l’aire, o les fulles de llorer que

frondibus ut uelo Phoebeos submouet ignes.  
 Figora dant rami, uarios humus umida flores:  
 perpetuum uer est. Quo dum Proserpina luco  
 ludit et aut uiolas aut candida lilia carpit,  
 dumque puellari studio calathosque sinumque  
 inplet et aequales certat superare legendo,  
 paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti:  
 usque adeo est properatus amor. Dea territa maesto  
 et matrem et comites, sed matrem saepius, ore  
 clamat, et, ut summa uestem laniarat ab ora,  
 conlecti flores tunicis cecidere remissis,  
 tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis:  
 haec quoque uirgineum mouit iactura dolorem.  
 Raptor agit currus et nomine quemque uocando  
 exhortatur equos, quorum per colla iubasque... (5, 385-403).

“No gaire lluny de les muralles hennees hi ha un llac anomenat Pergus, de pregones aigües; no pas més que ell sent el Caïstre cants de cignes en les seves escoladisses ones. Un bosc corona les aigües, cenyint-les per tots costats, i amb el seu fullatge, com amb un vel, aparta els focs de Febus. Frescor donen les branques, la humida terra flors tíries; hi ha una perpètua primavera. En aquest boscatge, mentre Prosèrpina juga i cull violetes o lliris blancs, mentre amb delit de noia omple paneres i els plecs de la seva roba, i cerca de vèncer les companyes collint flors, tot just és vista i alhora amada i robada per Dis: fin a tal punt és apressat el seu amor. La deessa aterrida amb trista veu crida la mare i les companyes, però la mare més sovint i, com havia esquinçat la vora superior del seu vestit, les flors recollides van caure de la túnica desfeta; i era tanta la simplicitat dels seus anys infantils, que també aleshores aquesta pèrdua va moure el seu virginal dolor. El raptor mena el carro i atia els cavalls, anomenant-los cadascun pel seu nom, sacsejant sobre llurs colls les regnes tenyides...”

És aquest el moment que capta Bernini: Plutó es llença endavant com un cicló en el moment d'agafar violentment Prosèrpina. És el tema de la violació com un conflicte entre la lascívia brutal i l'angoixa desesperada, remarcant els sentiments oposats de les dues figures. Malgrat que Plutó subjecta fèrriament la trasbalsada Prosèrpina, els seus cossos semblen esclatar i aquest doble



COMUNICACIONES  
DIDÀCTICA DEL GREC

## DE SIMÒNIDES A CICERÓ, A LES AULES DE SECUNDÀRIA

JOAN ALBERICH I MARINÉ  
I.B. Emperador Carles (Barcelona)

La proposta didàctica que presentem tot seguit vol reflectir una experiència real i sense pretensions d'alt nivell, que d'una manera o altra hem fet a l'aula amb alumnes de tercer curs de batxillerat.

El nostre propòsit és treballar un text poètic molt breu i sense gaires complicacions lingüístiques, perquè en un primer curs d'aprenentatge de grec no creiem que es puguin tractar textos poètics, si el professor no els tria amb un criteri pedagògic i no posa en pràctica una sèrie d'habilitats i estratègies que els facin comprensibles a l'alumne. Després de la comprensió d'aquest text grec intentarem treballar en una versió llatina. Els objectius principals que volem aconseguir mitjançant aquestes activitats són dos:

El primer és que l'alumne capti el missatge que conté aquest text original i sense retocs, ja que considerem que la justificació primordial de l'existència de les nostres matèries a l'ensenyament secundari és el fet que els professors de clàssiques som els qui podem acostar l'alumne a textos autèntics, escrits en la llengua amb la qual foren pensats.

El segon objectiu és que l'alumne compari el text grec amb una versió llatina, feta gairebé cinc segles després, per tal d'extreure'n algunes conclusions.

Aquest text sol ser presentat als alumnes a finals del segon trimestre quan toquem el tema de les guerres mèdiques.

parlant pot ser substituït per ξένε; l'imperatiu aorist sigmàtic ἀγγειλον que resulta més fàcil que l'infinitiu amb valor imperatiu ἀγγέλειν; i ῥήμασι πειθόμενοι equivalent a l'expressió ῥήμασι νομίμοις. Aquest exercici de buscar en el text expressions equivalents no té gaire importància per ell mateix, però és una bella excusa perquè l'alumne llegeixi el contingut diverses vegades amb objectius diferents.

L'activitat número dos té per finalitat la presentació de les expressions llatines equivalents als termes grecs. En la interacció alumne-professor que hi sol haver a l'aula, aquests aparellaments lèxics fan sorgir diversos comentaris de caire gramatical que poden ser molt positius des del punt de vista pedagògic.

L'activitat número tres és presentada d'una manera lúdica com si l'alumne hagués de solucionar un trencaclosques de paraules seguint unes instruccions prèvies. El resultat no serà altre que la versió que Ciceró ens ofereix a la seva obra les *Tusculanes* (42, 101): "Dic, hospes, Spartaē nos te hīc vidisse iacentis dum sanctis patriae legibus obsequimur".

Les activitats proposades a continuació fan referència a les peculiaritats estilístiques que l'alumne pot deduir de la comparació del text grec i de la versió llatina.

La concisió grega, pròpia d'un text per a ser gravat en un monument commemoratiu, respon perfectament al laconisme que caracteritzava els soldats de Ledònidas. La perífrasi retòrica, formada per les paraules "dic nos te vidisse iacentis" correspon a la lacònica expressió ἀγγέλειν ὅτι κείμεθα del grec. Fins i tot aquest detall pot ser el punt de partida d'una reflexió sobre el tarannà romà, amant dels circumloquis i perífrasis en contraposició amb la simplicitat espartana.

L'autor grec és molt més concret en l'elecció dels termes enfront a l'abstracció de Ciceró. En el text grec Λακεδαιμονίους i κείνων fan referència a persones concretes, mentre que al text llatí trobem les expressions abstractes equivalents *Spartae* i *patriae*. Les abstraccions sempre han estat una bona eina per a tots aquells que volen que el mot "nació" sigui un sinònim perfecte de la paraula "estat". El fet que Ciceró esquivi tan hàbilment l'ús del demònim, autòcton i concret, Λακεδαιμονίους deu estar en

ANNEX

TEXT:

ὦ ξεῖν', ἀγγέλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε  
 κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι. ΣΙΜΟΝΙΔΟΥ

ACTIVITATS:

1. Escriviu al costat de les paraules de més avall les expressions equivalents del text anterior:

ἀγγέλειν  
 νομίμοις  
 ξένε  
 ἐκείνων  
 ἐνθάδε  
 μένομεν  
 Σπαρτιάταις  
 ὑπακούοντες

2. Uniu amb fletxes les expressions llatines de la columna esquerra amb les expressions gregues equivalents de la dreta:

dic - - - te - vidisse	ἀγγέλειν
dum - - - obsequimur	κείνων ῥήμασι
hic	Λακεδαιμονίοις
hospes	ὅτι κείμεθα
nos - - - iacentis	πειθόμενοι
sanctis patriae legibus	τῆδε
Spartae	ὦ ξεῖν'

3. Emprant les paraules llatines de la columna anterior feu en llatí una traducció en vers de l'epigrama de Simònides. Tingueu en compte que cada paraula ha d'ocupar un espai en blanc i que els guionets que hi ha entre els mots de les expressions llatines representen paraules de la mateixa columna que hi heu d'intercalar. Us donem una pista amb la col.locació de l'adverbi *hic*:

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ hic \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

## UN ÀUDIO-VISUAL SOBRE HOMER

JOAN CASTELLANOS I VILA  
I. B. Menéndez y Pelayo (Barcelona)

Les condicions en què trobem els nostres Instituts no són massa engrescadores per a qui vol dur a terme qualsevol experiència interessant, almenys subjectivament, perquè al capdavall t'adones que sovint no fas altra cosa que descobrir la sopa d'all, encara que això també sigui important.

La manca de material, doncs, i si n'hi ha és de poca qualitat, la manca de diners, la manca d'espai, i fins i tot de temps, fan que les experiències didàctiques siguin realitzades de manera molt esparsa. I depenen tant del grup d'alumnes que hom té al davant, com també de les facilitats que hom troba entre els companys i en la mateixa direcció del Centre. Sobretot, però, depèn del grup d'alumnes que hom té al davant, perquè penso que, al capdavall, qualsevol cosa que haguem fet d'important ha estat perquè ha existit una relació amb els nostres alumnes que ha pogut anar una mica més enllà de la simple relació d'aula.

Una de les experiències que recordo amb més satisfacció, i que encara avui em serveix per a les classes, és un àudio-visual que vam realitzar sobre la Ilíada, i més concretament sobre Hèctor. El vam anomenar "El destí d'Hèctor" ( "Εκτορος πότμος"). L'àudio-visual, o diaporama, fou realitzat durant el curs 1979-1980 amb un grup d'onze alumnes de C.O.U. de l'Institut Infanta Isabel de Barcelona.

Entenc per diaporama la conjuminació de dispositives, música i text parlat, amb una finalitat pedagògica. Amb un bon ma-

cert que vam oblidar-nos de la selectivitat i només vam pensar en Homer i en Hèctor (amb la qual cosa els resultats de la selectivitat foren més que satisfactoris).

Havíem de començar concretant la manera d'estudiar la Ilíada i el llenguatge d'Homer. Vam triar, doncs, onze personatges de la Ilíada i els vam sortejar per a cada una de les alumnes, les quals van esmerçar tot el primer trimestre a llegir la Ilíada i a anotar tots els passatges en què el seu personatge tenia un paper important. Amb això ja havia aconseguit un primer objectiu molt important: la lectura atenta de la Ilíada.

El resultat de la lectura fou exposat a inicis del segon trimestre: cada alumne explicà el seu personatge i les possibilitats de treball que oferia. De seguida van destacar les personalitats d'Hèctor i d'Aquil·les. Les dues figures, con dos gegants, romangueren com a única alternativa. Aquil·les amb la seva còlera i amb la seva decisió de retirar-se del combat, representa una força negativa per als grecs, perquè cerca el seu propi honor i la seva pròpia glòria. Aquil·les és un ésser extravagant i màgic, invulnerable, fill de nimfa marina, i protegit pels déus de manera absolutament barroera. Hèctor, en canvi, representa el pol oposat: la seva donació als altres, el seu altruisme, és l'afirmació d'allò que nega Aquil·les. Altrament Hèctor és una figura humana, fill de pares humans, casat amb una dona mortal i amb un fill mortal. Entre Hèctor i Aquil·les el resultat era lògic: entre el superhome, Aquil·les, i Hèctor, el tipus d'heroi que qualsevol persona podria arribar a ésser, la decisió no podia ésser altra: Hèctor esdevindria l'heroi del nostre diaporama.

Una vegada triat el tema, vam procedir a realitzar el guió amb els textos escollits.

Vam proposar-nos d'assolir els objectius següents:

1r. Estudiar la llengua homèrica.

Calia, doncs, que els textos triats ens proporcionessin els elements característics propis de la llengua homèrica. I no tan sols les característiques lingüístiques (desinències nominals o verbals, partícules, conjuncions, dièctasis, allargaments, etc. etc.) o mètriques, característiques que es troben només traduïnt. Ens in-

382) i la proclamació de la victòria de Menelau per part d'Agamèmnon, sense cap conseqüència positiva per a l'acabament de la guerra (III, 455-461).

La intervenció d'Afrodita ens permetia introduir el paper dels déus: Zeus prohibeix que els déus intervinguin en defensa d'uns o d'altres, amb un discurs ple d'amenaçes i càstigs (VIII, 1-27). Com a contrast a les paraules de Zeus, iniciàvem la causa remota del destí d'Hèctor: la ira d'Apol.lo que provoca una epidèmia entre l'exèrcit grec (I, 8-32; I, 43-54) a causa de l'actitud d'Agamèmnon. Intervenció de Calcant, protegit per Aquil.les amb la famosa baralla entre el Pèlida i Agamèmnon i la retirada d'Aquil.les del combat (I, 85-192; I, 223-232; I, 488-492), amb la consegüent desesperació dels Aqueus, expressada per les paraules de Nèstor (XI, 655-665). Finalment Aquil.les rep la nova de la mort de Patrocle (XVIII, 15-21) i promet no parar fins a donar mort a Hèctor (XVIII, 90-93).

En aquest moment arribava el punt culminant: la presentació d'Hèctor. I el presentem en el moment en què va a sortir per les portes Escées i Andròmaca va a trobar-lo amb el seu fill. Així mostrem un Hèctor sensible, que estima la seva esposa i el seu fill, però no per això deixa de complir amb la seva obligació, perquè va "aprendre a ser valent i a lluitar entre els millors troians..." (VI, 392-413; VI, 429-471).

A continuació ja arriba l'enfrontament entre Hèctor i Aquil.les i la mort d'Hèctor (XXII, 25-28; XXII, 33-36; XXII, 131-137; XXII, 248-267; XXII, 273-277; XXII, 290-293; XXII, 306-330; XXII, 361-363).

L'àudio-visual acaba tal com va començar, amb la tristesa dels troians per la mort d'Hèctor, que si hagués tornat viu de la guerra tothom hauria estat content "perquè era l'alegria de la ciutat i del poble".

El total de text és de 459 versos i la seva duració és de 45 m. Aquesta és la raó que fa difícil la seva explotació, per la seva llargada i també per la seva densitat.

Mirem breument el segon element que intervé en la confecció d'un àudio-visual: la música de fons. En primer lloc és difícil escollir la música per un text literari. D'altra banda, la temptació

## DIDÀCTICA DE LA POESIA HEL·LENÍSTICA: CONTINGUTS I PROPEDEÛTICA

JOSEP ANTONI CLUA I SERENA  
I.B. Egara (Sabadell)

L'inveterat prejudici segons el qual hom considerava la poesia hel·lenística com quelcom pobre, imitatiu i decadent sembla ja totalment refusat, arran, sobretot, del suggestiu article del mestre Rudolf Pfeiffer, intitulat *The Future of Studies in the Field of Hellenistic Poetry*.<sup>1</sup> Les seves exhortacions van tenir ressò en l'àmbit universitari, on, afortunadament, la poesia hel·lenística ja ha trobat el seu lloc merescut, com a matèria optativa o, si més no, específica. Tanmateix, en els programes atapeïts de secundària, escadusseres al·lusions a epigrames, epil·lis, idil·lis, o bé a l'art al·lusiva són, malauradament, els únics paradigmes oferts de tot el vast *corpus* poètic hel·lenístic. Més freqüent és, però, la referència a influències de la poesia hel·lenística sobre la romana, per tal de fer més entenedora aquesta darrera. Però sempre, val a dir-ho, com a punt de referència i d'una manera tangencial.

Així les coses, crec, doncs, que cal suggerir possibles dreceres que menin el nostre alumnat a l'encontre dels grans poetes hel·lenístics, des dels més afavorits per les descobertes papirologiques, com Cal·límac, fins d'altres, molt menys afavorits per la transmissió textual directa, com Apol·loni de Rodes, Teòcrit, Herodes, els hel·lenístics menors, etc. Amb tot, en aquesta comunicació em centraré en dues idees bàsiques: d'una banda, en l'estudi de la poesia hel·lenística tant per gèneres, com per *trópoi*

1. Cf. *Journal of Hellenic Studies* 75 (1955), 69-73.



Després d'aquest breu preàmbul, sóc del parer que caldria endinsar-los, d'una manera ràpida, en el món de la poesia hel·lenística, tot treballant i comentant l'epigrama II *Page* (vv. 1-4) de Cal·límac:

ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικὸν οὐδὲ κελεύθῳ  
 χαίρω τὶς πολλοὺς ὧδε φερεῖ·  
 μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης  
 πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημοσία

Llavors hom pot explicar el rebuig de Cal·límac de tota poesia cíclica dels successors d'Homer, i passar tot seguit a exemplificar un xic més aquest fet, tot llegint el final de l'*Himne II* del mateix poeta de Cirene i assenyalar que el rerafons de tota la contesa entre Cal·límac i els seus rivals rau a la manera d'escriure el gènere èpic. El tema d'aquesta discrepància és la *pureza*, però no només una *pureza* basada en el fet que la poesia propugnada ha d'ésser *olíge libás* (v.112), o bé *katharé te kai akhráantos* (v.111), sinó també en el seu caire no-grandiloqüent.<sup>6</sup>

De l'interessant *Pròleg dels Aitia* de Cal·límac, caldrà explicar qui eren els *Telquins*, això és uns *daímones* malignes creadors de la metal·lúrgia, possiblement els epigramatistes Asclepiades, Posidip o potser també el gramàtic Praxífanos de Mitilene. Hom pot abordar, encara que tangencialment, la paradoxa, segons la qual, els escolis florentins<sup>7</sup> ens forneixen els noms suara es-

6. Vegeu els versos 105-12 que constitueixen la d'aquest poema: el fill de Leto acomiada amb una puntada de peu l'Enveja (ço és els Telquins), perquè aquesta el va voler convèncer que només tenia valor la gran poesia, el Gran Poema defensat pels seus rivals. Cal·límac es nega a creure en la bondat d'un riu cabalós que arrossega infinitat de llots i d'immundícies en les seves aigües. Sobre aquest final del poema pot veure's F. Williams, *Callimachus, Hymn to Apollo*, Oxford 1978, p. 2; H. Erbse, "Zum Apollonhymnos des Kallimachos", *Hermes* 83 (1955), 424-8; S. Jannaccone, "Il fiume assirio e la religiosità di Callimaco", *Giornale Italiano di Filologia*, 21 (1969), 202-7; G. Huxley, "Kallimachos, the Assyrian river and the bees of Demeter", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12 (1971), 211-5; G. Garriga, *Els himnes de Cal·límac*, tesi inèdita, Barcelona 1985, pp. 111 i ss.; J. A. Clua, "El riu Assiri i el *póntos* en l'*Himne II* de Cal·límac", en les *Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la S.E.E.C.*, 2 vols., Barcelona 1992, I, 177-81.

7. Una molt acurada i documentada introducció al *pròleg dels Aitia* la

*Hellenisticum*, o a les seves ἄτακτοι γλώσσαι, i també al tarannà d'aquest poeta (i de tots els hel·lenístics) com a ποιητῆς ἅμα καὶ κριτικός.

Alhora crec que seria interessant d'introduir el nostre jove auditori en el barroquisme de Licòfron i d'abordar el tema de les rareses lexicogràfiques i els dialectalismes emprats en la seva *Alexandra*.<sup>10</sup> La seva voluntat d'ésser hermètic —recordem que en aquest poema un de cada cinc o sis mots és rar— va amb consonància amb el fet que, des del títol mateix de l'obra fins l'últim vers tot és un enigma difícil de desentranyar: Alexandra no és més que un títol de Cassandra, la profetessa troiana, però, amb tot, no deixa d'ésser un títol sorprenent i enigmàtic. Concretament, proposo una lectura amb comentari posterior del *Pròleg del guardià de Cassandra a Príam* (vv.1-30) que jo mateix he gosat traduir en metre alexandrí, de catorze síl·labes, amb hemistiquis iguals i accents a la 6a i a la 13a. Sóc dels qui consideren l'alexandrí un metre molt adient per traduir el trímetre iàmbic donat el seu abundós nombre de síl·labes. D'altra banda, el metre alexandrí va ser emprat per l'èpica, i l'*Alexandra* també té un caire èpic. Diu així:

T'explicaré amb justesa tot allò que em preguntes  
des de bell antuvi, i si el meu discurs es perllonga,  
perdona'm, senyor; car la jove no va obrir,  
tranquil·la, com abans, la seva ambigua boca  
oracular: ans, la gola inspirada vessava,  
incessant, mots de clam confús i vaticinava,  
tot imitant el so de l'horripilant Esfinx.  
Vulgues oir, oh rei, el relat de tot allò  
que servo a la ment i recordo; tot esbrinant  
amb la teva sagaç raó, segueix les obscures  
petjades dels enigmes per trobar un pas fàcil  
que et mení pel camí recte, enmig la foscor.  
I jo, soltant la corda de l'última barrera

10. Sobre aquest poema comptem amb l'edició de L. Mascialino, Licofrón, *Alexandra*, Barcelona 1956, i *Lycophronis Alexandra*, Leipzig 1964. També pot veure's Licofrone, *Alexandra*, a cura de M. Fusillo, A. Hurst i G. Paduano, Milano 1991 i Licofrón, *Alejandra*, a cura de M. Fernández Galiano, Madrid 1987. D'altra banda, l'autor d'aquestes línees està enllestint la seva edició del poema en català per a la Fundació Bernat Metge.

D'altra banda, com ja he insinuat, aquests llargs poemes denoten un seguidor de la "gran èpica hexamètrica", lluny de l'òrbita del cireneu Cal·límac, a qui, pel que sembla, no van agradar els seus poemes.<sup>12</sup>

A més, sóc del parer que caldria fornir, al temps que citem algun epil·li de Teòcrit (com per exemple el XIII, XXII, XXIV, XXV<sup>13</sup>) alguna breu definició sobre aquest suposat gènere. A hores d'ara comptem amb dos treballs, a càrrec de Perutelli i de Gutzwiller<sup>14</sup> sobre la problemàtica d'aquest conjunt de poemes de caire èpic, de petit format, en contraposició, doncs, amb la "gran èpica" de tradició homèrica, que van ésser imitats per la poesia llatina (Catul, Ovidi, etc.).

També Euforió de Calcis, un altre poeta fragmentari hel·lenístic, famós per la dificultat i obscuritat de la seva poesia, va escriure poemes en hexàmetres dactílics *katà stíkhon* a la manera de les epopeies i dels epil·lis. Molt enriquidor i suggerent pot resultar —malgrat les dificultats intrínseques i extrínseques que tot poema euforioneu pressuposa— la lectura, amb traducció o sense, d'epil·lis com el *Dionís*, el *Jacint*, el *Filoctetes*, o d'altres de *trópos* imprecatori, com les *Araí*, el *Traci* o les *Quillades*.<sup>15</sup> De retop, pot enllaçar-se el tema de l'obscuritat del poeta de Calcis amb la de la "nova escola" dels *Cantores Euphorionis* llatins. Vull recordar, en aquest sentit, la veu parcial de Ciceró que va ressonar a Roma durant segles: *Diu.* II 64,132: "*Nimis etiam obscurus Euphorion, at non Homerus. Uter ergo melior?*". Encara que, com se sap, va ésser Parteni de Nicea, una de les figures

12. Per una breu biografia sobre Rià i a l'abast del nostre alumnat pot llegir-se la notícia de la Suda, s.v. : 'Ριανός, ó καὶ Κρής, ὦν Βεναῖος Βήνη δὲ πόλις Κρήτης· τινὲς δὲ Κεραίτην, ἄλλοι δὲ Ἰθώμης τῆς Μεσσήνης αὐτὸν ἰστόρησαν. οὗτος δὲ ἦν παλαίστρας πρότερον φύλαξ καὶ δοῦλος, ὕστερον δὲ παιδευθεὶς ἐγένετο γραμματικός, σύγχρονος Ἐρατοσθένους. ἔγραψεν ἐμμέτρως ποιήματα, Ἡρακλειάδα ἐν βιβλίοις δ'.

13. Cito per l'edició d' A. S. F. Gow, *Bucolici graeci*, Oxford 1958.

14. Vegeu A. Perutelli, *La narrazione commentata (Studi sull'epilio latino)*, Pisa 1979 i K. J. Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Königstein 1981. Alhora, pot veure's la introducció de M. Brioso, *Bucólicos griegos*, Madrid 1986, p. 19, o bé la referència de M. García Teijeiro, en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid 1988, pp. 823-4.

15. Sobre aquesta mena de poesia imprecatòria vegeu J. A. Clua, "La poesia d'Euforió i el *trópos* imprecatori", *Itaca* 4 (1988), 59-68.

*poikilía*, no pas caòtica sinó ajustada a regles complexes i peculiars, com s'escau també amb el poema d'Apol·loni de Rodes o els de Teòcrit. I enllaçant l'*Hècale* del cireneu amb la problemàtica del gènere epí·lic, val a dir que hom ha posat en entredit darrerament el gènere al qual pertanyia, tot i que, tradicionalment, era definida i estudiada ensems amb d'altres "petits" poemes hexamètrics del *corpus* bucòlic. Heus ací, doncs, un altre indicatiu de la complexitat del tema que caldrà abordar a classe sense caure ni en una *sober scholarship*, ni tampoc en l'extrem oposat, el de l'especulació.

D'altra banda, ultra presentar al nostre jove alumnat nous paradigmes de poesia difícil i alexandrina, no hem de descurar tampoc —i d'això tothom n'és conscient— la lectura d'*excerpta* o trossos escollits dels *Argonautes* d'Apol·loni, dels *Mimiambes* d'Herodes,<sup>19</sup> del *corpus* epigramàtic,<sup>20</sup> o fins i tot dels *Theriaká* (remeis contra les mossegades d'animals verinosos) i dels *Alexiphármaka* (remeis contra la intoxicació per mitjà de menges) de Nicandre.<sup>21</sup> I en abordar aquest darrer poeta didàctic, hom pot assenyalar com l'hel·lenisme va escollir el poema didàctic (ja conreat per Hesíode) en vistes a transmutar uns temes àrids —com hem vist que s'esqueia en Arat— en uns versos sonors. D'altra banda, crec interessant d'esmentar, encara que només sigui de passada, els tecnopègnis, els acrostics i els isopsefismes d'època hel·lenística, tan freqüents en Teòcrit, amb unes com-

19. Per bé que no tenim encara cap traducció catalana del poema d'Apol·loni de Rodes, és ben coneguda, en canvi, l'edició dels *Mimiambes* d'Herodes a càrrec de C. Miralles, Barcelona 1970.

20. En català comptem amb la traducció dels epigrammes d'Asclepíades a càrrec de C. Miralles, publicada en el suplement d'*Estudios Clásicos* 2a ser., 11, 1970. En castellà també pot veure's M. Fernández Galiano, *Antología Palatina I. Epigramas helenísticos*, Madrid 1978, amb introducció, traducció, notes i índex de noms, nou-cents set poemes inclosos en la *Corona de Meleagre* i alguns dels publicats per Page en les seves edicions intitolades *Epigrammata Graeca*, Oxford 1975, i *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981.

21. Sobre aquest poeta didàctic pot veure's la ja inveterada edició d'A. S. F. Gow i A. F. Scholfield, *Nicanter, the Poems and Poetical Fragments*, Cambridge 1953, però també els més recents d'A. Crugnola, *Scholia in Nicandri Theraca cum glossis*, Milano 1971, i M. Geymonat, *Scholia in Nicandri Alexipharmaca cum glossis*, Milano 1974, així com la concondància a Nicandre de L. Berkowitz, Irvine 1980.

## UTILITZACIÓ DE LA POESIA ÈPICA EN L'EXPLICACIÓ DE LA MITOLOGIA

ANTONI DEL RÍO I SILVÁN

Extensió de Batxillerat de Cerdanyola (Cerdanyola del Vallès)

La present comunicació exposa una manera d'introduir l'èpica grega i llatina utilitzada per un professor de llatí en un EATP sobre mitologia a 2on. de BUP. Es tracta de fer llegir als alumnes passatges d'Homer, Apol·loni de Rodes i Virgili contrastables amb seqüències dels films més acceptables que presumiblement basen llurs guions en les obres dels autors esmentats. La lectura dels textos serveix com a font d'informació, i la visió dels films com a sistema de verificació, sota la suposició que, si l'alumne assimila amb un mínim de profit els fets relatats als fragments que llegeix, després podrà recordar-los prou per detectar les modificacions fetes pels guionistes dels films en qüestió sobre els arguments considerats originals. El programa de lectures, cal determinar-lo en funció de la filmografia d'alguna qualitat disponible en matèria de mitologia heroica, que a judici del que exposa es redueix a tres pel·lícules: *Ulises*, Mario Camerini, 1954; *Helen of Troy*, Robert Wise, 1955; i *Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963. La relació més o menys directa que semblen guardar amb aquest últim film alguns passatges de l'obra d'Apol·loni de Rodes serà utilitzada com a il·lustració de les diferències d'argument que, dins la previsió més optimista, els alumnes podrien detectar. Hom no intentarà tant "explicar la pel·lícula" o resumir el poema com veure quines observacions poden resultar útils de fer als alumnes. Així com els films vistos han estat citats pel seu títol original a causa de la disponibilitat de més d'una versió doblada, els textos llegits seran citats a partir

aquell no apareix cap presumpte Glauc -identificable potser per una gran cua de peix impròpia de Posidó o Nereu: observació als alumnes- que contingui l'ensorrament d'unes enormes parets de pedra (sobre l'aparició de Medea, vegeu més avall).

A. R. 3 és un cant que cal llegir tan sencer com sigui possible, ja que els fets que s'hi exposen són tots importants alhora que clarament alterats en el guió de la pel·lícula: en aquesta s'omet la principal intervenció divina de tot el poema, l'actuació d'Eros a instàncies d'Afrodita per enamorar Medea; es fa aparèixer Medea com a supervivent d'un naufragi i se la presenta com a una sacerdotessa que no és filla d'Eetes, segurament per tal d'evitar futurs problemes morals -observació als alumnes-; Eetes no sotmet Jàson a cap prova, de manera que desapareix la domadura dels bous i la sembra de les dents del drac és ajornada (vegeu més avall), sinó que, tan bon punt coneix les intencions dels argonautes, ordena llur captura i execució.

Com a continuació directa del final d'A. R. 3 cal llegir A. R. 4.1-240, l'episodi de la recollida del velló d'or i principi de la fugida de Medea i Jàson amb els seus companys. El film fa que Jàson venci el drac que vigila pels seus propis mitjans, i situa immediatament a continuació la sembra de dents de les quals, d'altra banda, sorgeixen no pas uns guerrers sinó uns esquelets que no poden ser enganyats i vençuts com en Apol·loni. Amb el principi de la fugida acaba el film molt oportunament, ja que és un dels pocs moments de la trista història de Jàson i Medea on es pot inserir un *happy end* -observació als alumnes sobre l'adaptació als gustos actuals-.

A. R. 4.1636-93 relata l'enfrontament amb Talos, episodi alterat i avançat (vegeu més amunt) en el film: en aquest Talos és destruït pel protagonista amb una combinació d'enginy i força més pròpia d'un Ulises que no pas d'un Jàson (vegeu el comentari immediatament següent), en comptes de ser-ho per les arts de Medea.

Una manipulació contínua que presenta *Jason and the Argonauts* -observació de conjunt a fer als alumnes- és la del paper de Jàson: és un heroi en el sentit corrent que té el mot en les llengües modernes, és a dir, un home de força i valor excepcionals capaç de les més memorables gestes. Una bona part

Freda, 1960, una pel·lícula ben tractada per la crítica i una possible alternativa pràctica, per la seva menor durada, a *Jason and the Argonauts* com a test de lectura d'Apol·loni.

Els fragments llegits i sobretot llur extensió de vegades han estat canviats en funció de les necessitats, així com la manera de llegir-los: com a deures per a casa, o a classe de tant en tant, tot recuperant una mica el venerable ús de la lectura pública com a aproximació també al caràcter inicialment oral de l'èpica. Naturalment, la lectura contrastada és només un altre procediment dels utilitzats a classe, al costat de les explicacions, les visites, la projecció de diapositives i de vídeos, etc. Els resultats no són del tot decebedors, ja que les lectures ben dosificades no han produït un avorriments mortal en els alumnes. Tampoc no és gaire ambiciós l'objectiu: assegurar-se que almenys una dotzena de persones cada any conegui una mica la poesia èpica antiga.

## INTRODUCCIÓN A LA MÉTRICA EN COU

ASUNCIÓN MOJENA SÁNCHEZ  
I. B. Emperador Carles (Barcelona)

La intención de este trabajo es presentar una visión global de los contenidos de métrica que el alumno debe asimilar en COU, así como proponer algunos recursos de carácter pedagógico que pueden facilitar al profesor la explicación de estos contenidos. Ya que los textos en verso del programa de Griego de COU son de Homero, el objeto de nuestro estudio será el hexámetro dactílico.

Es obvio que para explicar métrica griega el punto de partida del profesor ha de ser los conocimientos que el alumno tiene de la versificación de su propia lengua. La métrica es el estudio de la versificación, y la versificación no es más que la regulación rítmica de ciertos elementos fónicos que se dan normalmente en una lengua. En castellano y catalán los elementos fónicos sometidos a regulación rítmica son las pausas (entendemos por pausa el fin de verso), las sílabas, los fines de palabra, los acentos y la rima.

### 1. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA VERSIFICACION GRIEGA

La versificación griega comparte con la del castellano y la del catalán la regulación de las pausas, las sílabas y los fines de palabra (cesuras).



Los alumnos pueden distinguir perfectamente la cantidad de la /e/ y de la /o/, porque el alfabeto griego lo permite. El problema es distinguir la cantidad de la alfa, la iota y la ípsilon. Teniendo en cuenta que el diccionario que utilizan (el de Pavón) no pone las cantidades silábicas, conviene facilitarles la tarea. Lo primero que deben observar es la presencia de acento circunflejo, que indica que una vocal es larga.<sup>1</sup> Es el caso de:

- II. 22, 267: αἵματος ἄσαι Ἄρρηα, ταλαύρινον πολεμιστήν  
 1 - 2U2U# 3 - 4U# 4U5 - 6U# 6U7 - 8 - 9 - #  
 10U10U11 - 12 -<sup>2</sup>
- II. 22, 324: φαίνεται δ' ἦ κληῖδες ἀπ' ὤμων αὐχέν' ἔχουσι  
 1 - 2U2U# 3 - # 4 - 5-6U# 6U/7 - 8 - # 9 - 10U #  
 10U11 - 12 -

El otro tipo de observaciones que se pueden hacer de la cantidad silábica son de carácter morfológico. El alumno suele haber entendido y traducido el texto antes de medirlo. En consecuencia, puede reconocer la vocal larga de los acusativos plurales de los temas en -a, como en:

- II. 22, 261: Ἔκτορ, μή μοι, ἄλαστε, συνημοσύνας ἀγόρευε  
 1 - 2U# 3 - / 4U# 4U5 - 6U# 6U7 - 8U8U9 - #  
 10U10U11 - 12 -

También es larga la vocal del nominativo masculino singular del participio aoristo sigmático, como en:

1. Sabemos que esta observación no permite resolver un gran número de casos, debido a que la presencia de acento circunflejo está sometida a las estrictas leyes de limitación del campo acentual.

2. Para facilitar al lector la localización en el verso de los fenómenos que vamos describiendo presentamos la estructura métrica de cada verso. El código utilizado es el siguiente:

1, 1, 3... 12: Indican el lugar del verso. A cada metro le corresponden dos números.

- uu - uu - uu - uu - uu - -  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

#: indica fin de palabra fonético, por lo tanto susceptible de ser cesura.

/: indica frontera de proclítica (artículo, negaciones, preposiciones...).

\: indica frontera de enclítica o pospositiva (pronombres personales átonos, algunas conjunciones y partículas).

- II. 22, 305 ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι  
1 - 2U / 2U3 - # 4 - 5 - \ 6U # 6U\7 - 8U8U9 - 10U #  
10U11 - 12 -

## 2. ARCAISMOS LINGÜÍSTICOS CONSERVADOS POR LA ESTRUCTURA DEL VERSO

Además de estas nociones fundamentales de prosodia que el alumno debe conocer, el estudio de la versificación permite al profesor explicar los arcaísmos y particularidades de la lengua homérica más frecuentes, conservados por la necesidad de mantener la estructura métrica. Teniendo en cuenta las dificultades de todo tipo que presenta la lengua homérica, quizá lo más acertado es ceñirse a las características fundamentales. Presentamos la siguiente selección:

— el genitivo singular temático en -οιο,

- II. 22, 288 σεῖο καταφθιμένοιο σὺ γάρ σφισι πῆμα μέγιστον  
1 - 2U # 2U3 - 4U4U5 - 6U # 6U \ 7 - \ 8U8U# 9 -  
10U # 10U11 - 12 -

— los genitivos en -αο de los masculinos en -α,

- II. 22, 482 νῦν δὲ σὺ μὲν Ἀίδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης  
1 - \ 2U # 2U \ 3 - # 4U4U5 - 6U # 6U7 - # 8U8U / 9  
- 10U10U11 - 12 -

— la ausencia de contracción tanto en el sistema verbal como en el nominal,

- II. 22, 59 πρὸς δ' ἐμὲ τὸν δύστηνον ἔτι φθονέοντ' ἐλέησον  
1 - # 2U2U # 3 - / 4 - 5 - 6U # 6U7 - # 8U8U9 - #  
10U10U11 - 12 -

- II. 22, 249 τὸν πρότερος προσέειπε μέγας κορυθαίολος  
Ἐκτωρ  
1 - / 2U2U3 - # 4U4U5 - 6U # 6U7 - # 8U8U9 -  
10U10U # 11 - 12 -

ridad dónde hay fin de palabra. De acuerdo con estas normas a nadie se le ocurriría, por ejemplo, poner una cesura en medio de una palabra como “díselo”. El problema es que en el caso del griego la tradición escrita es engañosa, porque escribe por separado palabras que son átonas y, por lo tanto, forman una unidad acentual con la palabra anterior o posterior. Nos referimos a las enclíticas y proclíticas (véase nota 2), cuya teoría está explicada en cualquier manual de acentuación griega. Debido a esta deficiencia, a veces nos encontramos en el mismo verso dos aparentes fines de palabra en lo que correspondería a las cesuras pentemímeres y trocaica.

Es el caso de los ejemplos siguientes:

*Il.* 22, 297 ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατόνδε κά-  
λεσσαν

- u u - - u u - u

*Il.* 22, 301 οὐδ' ἀλεΐη· ἦ γάρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν

- uu - - - u

*Il.* 22, 304 μὴ μάν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην

- - - - - u

*Il.* 22, 315 τετραφάλω· καλαὶ δὲ περισσεύοντο ἔθειραι

- u u - - - u

*Il.* 22, 322 τοῦδὲ καὶ ἄλλο τόσον μὲν ἔχε χρῶα χάλκεα  
τεῦχεα

- u u - u u - u

No obstante, si estudiamos con detenimiento cada uno de estos casos, comprobaremos que en los tres primeros *με*, *ῥα*, *γε* son enclíticas que no cambian en grave el acento agudo final de la palabra anterior. En consecuencia el fin de palabra fónico coincide con la cesura trocaica. En los dos últimos ejemplos, *μεν* y *δέ* son pospositivas, es decir, palabras que nunca pueden empezar frase o verso y que, por lo tanto, no son susceptibles de ser lugar de cesura. Por lo tanto, en todos estos ejemplos de aparente ambigüedad no hay más cesura que la trocaica.

Lo expuesto hasta el momento coincide con el hecho de que está estadísticamente comprobado que, aparte de otras cesuras (trihemímeres, heptemímeres, diéresis bucólica) más del 90% de los versos homéricos tienen o bien una cesura pentemímeres o

## EL MARC MÉS COMÚ EN LA POESIA ANTIGA: LA ICONOGRAFIA DEL MITE

FRANCESC PARREU I ALASÀ  
I.B. Salvador Vilaseca (Reus)

### 1. INTRODUCCIÓ

El caràcter fonamentalment pràctic d'aquesta comunicació determina que, a l'hora de posar-la per escrit, convingui tant reproduir fidelment les paraules que es van pronunciar com explicar allò que es va fer.

De bell antuvi, posada la ubicació de les Jornades i el petit homenatge que estava previst retre al Sr. Ventura Sella, objecte de la nostra especial consideració, calia justificar el contingut de la comunicació:

Si bé no es pot classificar dins de la temàtica purament poètica que havia de ser línia conductora de les ponències i comunicacions, és indubtable que la poesia fa un ús dels relats mítics molt més important que qualsevol altre gènere literari; no solament per a explicar històries de déus i herois, sinó com a referent de les expressions dels sentiments més íntims. Per altra part, no volíem perdre l'ocasió de participar a un auditori interessat per la innovació didàctica una pràctica que creiem molt valuosa per a il·lustrar els textos. Finalment, haver exportat a Sitges els recorreguts urbans, portats a terme durant bastants anys a Reus, ens ha permès col·laborar amb en Ventura Sella (ara que ell ja està jubilat), com si no haguessin passat els vint anys des de l'època comuna d'estudiants.

És ben sabut que una de les condicions que desperta l'interès de l'alumne per a qualsevol estudi és allò que anomenem proximitat, relació amb l'entorn. Tenint-ho, doncs, ben present, ja

I) Personatges mítics en funció de columna:

Cariàtides i atlants.

II) Personatges mítics en escenes:

Europa amb el brau, Leda amb el cigne, Dànae amb la pluja d'or, Ganimedes amb l'àguila.

Atalanta i Melèagre, amb el senglar.

Els centaures, en l'acte de segrestar les dones làpites o de lluitar amb els homes.

Cronos és representat tot sovint en l'acte de devorar els seus fills; Atena ho és lluitant amb els gegants; Hèracles, fent alguna de les seves proeses.

Hefest, normalment fent de ferrer, com a la Plaça del Pintor Fortuny, semblant a la *Fragua de Vulcano* de Velázquez.

Demèter/Ceres, la seva filla Persèfone/Prosèrpina i el príncep d'Eleusis, Triptòlem, grup que es troba al passeig Sunyer; les dees ensenyen el mortal a sembrar el blat.

Prometeu i Aríon dels Palaus de Bofarull i de Miró. Zodíac del plafó central.

III) Personatges mítics agrupats:

Les Gràcies sempre són tres, en fa ús una joieria del Carrer de Monterols; tots els altres poden anar sols, tot el grup o part: centaures o sàtirs, per exemple.

Les Muses poden ser totes nou o no. Totes nou, al Bartrina i al Fortuny; aïllades, en tenim dues i dues repetides a la façana del Centre de Lectura i dins del teatre.

Eros/Cupido és un sol déu però acostuma a anar en grups d'amorets: teatre Bartrina, escuts de Reus de les Peixateries i I.B.S. Vilaseca.

Ell i Afrodita de parella.

lleons, respectivament; Hades i Apol.lo, estirat per grius i per cavalls.

Eines d'oficis: falç: Demèter; dalla i rellotge d'arena: Cronos; enclusa, martell, tenalles i davantal: Hefest.

Instruments musicals: lira: Apol.lo; flauta: Pan i sàtirs; címbals i cròtals: mènades/bacants.

Atuells domèstics: gerros i copes: Dionís, mènades i sàtirs.

V) Personatges mítics aïllats sense atributs ni símbols.

1) Homes: a) Barbuts, b) Sense barba.

2) Dones: a) Vestides; b) Despullades.

Barba i cabells molt llargs, arrodonits i arrissats tipus Papa Noël: Zeus en la plenitud de la seva maduresa.

Barba i cabells no tan llargs ni arrodonits: Posidó; també es pot tractar de Zeus més jove.

Barba i cabells ordenats i punxeguts tipus "dolent de la pel.lí-cula": Hades i Ares. Ares, alguna vegada pot no portar-ne.

Barba i cabells descurats: Hefest.

Barba i cabells mitja melena, arrodonits i arrissats: Hèraclès.

Els déus sense barba són tres: Apol.lo, Dionís/Bacus (rínxols damunt de les espatlles) i Hermes/Mercuri.

Túnica llarga i mantell al cap: Hèstia/Vesta i Demèter.

Túnica llarga i corona: Rea/Cíbele i Hera/Juno.

Túnica llarga, Atena/Minerva i Persèfone/Prosèrpina.

Túnica curta fins a mitja cama, Àrtemis/Diana.

Sense túnica, Afrodita.

Excepcions del Judici de Paris (totes tres dees van despullades) i de Venus Genetrix (va vestida).

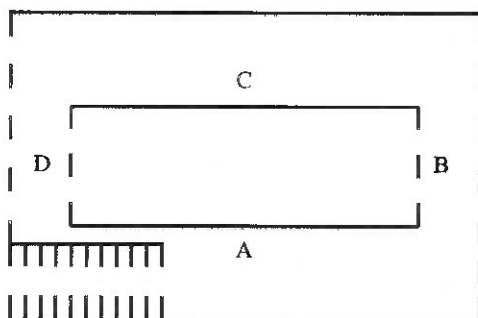
Déus vestits: Urà i Cronos. Només amb mantell: Zeus i Apol.lo.

PLANTA BAIXA:

- Zones: A. Vestíbul.  
B. Menjador de la llar de foc.  
C. Sala del brollador  
D. Sala del piano.  
E. Quarto i alcova.

Poseu la lletra de zona (A, B, C, D, E) a cadascuna de les set peces. Afegiu més números, si trobeu altres peces.

- Peces: 1. Afrodita de la fecunditat [ ]  
2. Afrodita de Milo [ ]  
3. Amorets [ ]  
4. Demèter [ ]  
5. Eros [ ]  
6. Grius. [ ]  
7. Zeus, cap de [ ]  
8. [ ]  
9. [ ]  
10. [ ]



CAU FERRAT. Primer pis

PRIMER PIS

- Zones: A. Costat dret mirant a mar  
B. Costat de mar.  
C. Costat esquerre.  
D. Costat de terra.

tenia res a veure amb la paraula temps i que portava una dalla com a símbol de les collites, va ser mal interpretat des del Renaixement com a déu del pas del temps i de la mort. A més, a l'entrada del cementiri de Reus hi havia, pel seu caràcter laic, fins després de la guerra civil, en comptes de creu, una estàtua colossal d'aquest déu, conservada ara al Museu Municipal.

#### El nen de les oques

Situat a la Plaça de les Oques, és una reminiscència del conegut motiu clàssic d'un nen jugant amb una oca. Al Museu Arqueològic de Tarragona, p.e., hi ha una peça antiga molt semblant; en aquesta el nen és clarament Hèracles per la maça i la pell de lleó que porta.

#### Grup de Demèter, Persèfone i Triptòlem

Situat a la Plaça de Joan Rebull, fou esculpit als anys seixanta per l'escultor reusenc que dóna nom a la plaça. La introducció de l'agricultura al món va ser triada com a homenatge de Reus a un dels seus mitjans de vida més importants.

#### Posidó de la Plaça de Víctor

Aquesta estàtua té una història llarga i curiosa. Durant tota l'edat medieval, el subministrament d'aigua a Reus procedia de l'anomenada Bassa del Padró, situada a l'actual Plaça de la Llibertat, a un centenar de metres de la Plaça del Víctor; en enderrocar-se la Bassa del Padró durant el segle XVIII, va semblar bé continuar tenint una font en el mateix punt i, com a desgreuge i homenatge al déu de les aigües, s'hi col·locà la seva imatge. Al segle XIX, però, en remodelar-se la zona, la font es va suprimir i la imatge de Posidó fou traslladada uns quants metres carrer amunt fins al seu actual i ja no històricament adequat emplaçament.



botigues, mercats, façanes en general, etc., etc. Els aparadors de les joieries presenten tot sovint bustos d'Afrodita per a mostrar collars. Les Tres Gràcies també són utilitzades per a aquest fi per una coneguda marca de rellotges. Grius i dragons com a animals guardians de façanes són també molt abundants a la ciutat. A les farmàcies, encara acostuma a posar-s'hi la copa amb el vell signe d'Asclepi, la serp.

L'àmbit reusenc inclou encara alguns exemplars de menys importància contextual per a la pervivència del mite al nostre torn: a) Peces antigues i modernes de l'interior del Museu Comarcal: tres Bacus, un sàtir, un cremador de perfums en forma de cap de Demèter, una Cíbele excel·lent, una representació de la Lluna i Endimió, etc.; b) Models en guix d'escoles de pintura i Instituts; c) Signes zodiacals, d) Marques comercials, etc.

Els exemples de Sitges que també vàrem projectar en diapositiva van ser necessàriament menys documentats que els de Reus: no es pot suplir en unes setmanes el treball de molts anys i molts alumnes fet a la nostra ciutat. Ja hem deixat apuntats, en els exercicis de més amunt, les peces existents al Cementiri i als Museus del Cau Ferrat i de Maricel de mar; al de Maricel de terra, seu de les jornades, hi són encara més abundants, però vàrem preferir que la gent els descobrís per si mateixa.

Quant als exemples de les places i carrers de Sitges, cal citar el conjunt d'estàtues de la Plaça del Dr. Pérez Rosales: en primer lloc, una Lucrècia, una Via Làctia i una Cleòpatra amb Anubis, identificat amb el gos Cèrber. Les dues últimes són un exemple de metodologia: de vegades, potser cal ser una mica inventiu per a identificar peces i per a veure-hi relacions, però el fet de comunicar amb l'alumnat bé s'ho val.

A la mateixa plaça, s'hi troben dos exemples més: el conegut motiu del nen jugant amb l'oca que ja hem comentat a propòsit del Nen de les oques de Reus i una representació de Pan i una nimfa que recorda el famós grup d'Afrodita, Eros i Pan.

El teatre d'El Prado llueix a la façana uns esgrafiats amb representacions d'Apol·lo, les Muses i amoretts. D'aquests darrers i de grius, també n'hi ha en diversos indrets, com passava a Reus i a la majoria de ciutats.

Al Passeig Marítim, hi tenim diversos exemplars. El més allunyat és un monument a un antic farmacèutic de la localitat

## AMOR Y HUMOR EN LOS POEMAS HOMÉRICOS

LOURDES TAPIA FERNÁNDEZ

I. B. Mediterrània (El Masnou. Barcelona)

¡Difícil!, nos lo están poniendo difícil, a los latinistas y helenistas, a los que se nos sigue llamando “los de las lenguas muertas”, cuando deberían llamarnos “los de las lenguas inmortales”, término acuñado por una querida compañera nuestra, y que debería conseguir mejor fortuna.

Pero, ¿acaso Odiseo desvaneció ante las tempestades, las violentas olas, vientos, peligros y el mismísimo poder de los dioses? Si la historia es cíclica y en el futuro volverá la curiosidad y el interés por lo clásico pero nosotros dejamos de sostener el testigo en esta carrera del tiempo, ¿quién podrá tomar el relevo? Que nadie pueda decir que, a pesar de las adversidades y vientos contrarios, no pusimos lo que pudimos para superar estos momentos críticos en la Enseñanza Secundaria de nuestras lenguas y culturas clásicas.

Por ello, pero sin perder de vista nuestra actual situación, intentemos llegar —o despertar— a la sensibilidad de los jóvenes alumnos y transmitamos a esos alumnos que aún nos quedan, el placer de leer los clásicos y saborearlos, porque... ¿quién no ha sentido un placer especial al leer, por ejemplo la *Ilíada* y la *Odisea*? Ambas obras, impregnadas de pasiones humanas, de alegría y de tristeza, de amor, de odio, de heroísmo, siguen siendo las primeras obras de nuestra literatura occidental, fuente inagotable de inspiración y de estudio, y aunque ésta sea una frase tópica, así es y así seguirá siendo, mientras nosotros queramos.

Asimismo, en el canto 7, 397 ss. tras enviar Zeus a Iris, para que regresen su hija Atenea y su esposa Hera del combate, aquélla les convence con las siguientes palabras:

¿adónde váis... ya sabéis que el Cronida no permite que se ayude a los argivos... oid ahora la amenaza del hijo de Crono, que ha de cumplirse, si despreciáis su aviso... tú, Atenea de ojos brillantes, sufrirás las consecuencias de combatir contra tu propio padre, no será tan cruel su cólera hacia Hera, pues ella acostumbra siempre a oponerse a su voluntad.

Con ello parece darse a entender que Zeus, acostumbrado al carácter de su esposa, lo asume, o quizás lo teme... Cuando llegan a su presencia, tras no haberles permitido luchar, les dice con tono irónico (1, 447):

¿Por qué os mostráis tan afligidas, Atenea y Hera? No habéis podido fatigaros mucho en la batalla... el terror hizo temblar vuestros hermosos cuerpos, antes de ver la guerra y la refriega violenta.

Tras esto, ni siquiera las lágrimas de su hija y esposa le calman y prosigue, zahiriendo a esta última (1, 482): “poco me preocupa tu ira, pues nada hay más desvergonzado que tú”.

Éste, sin embargo, es el mismo Zeus que en el canto 14, 161 ss. cae rendido de amor y deseo ante Hera, en el pormenorizado y maravilloso episodio del engaño. Con el fin de que su esposo no intervenga en la lucha, favorable entonces a los aqueos, puesto que ha intervenido Poseidón, que da ánimo y valor a los, hasta entonces, abatidos griegos, Hera decide presentarse ante él seductora, atractiva, irresistible, gracias al cinturón de Afrodita, que encierra todos los encantos: “Hallábanse allí el amor, el deseo, las amorosas pláticas y el lenguaje seductor, que hace perder el juicio a los más prudentes”<sup>2</sup>

Seguidamente va en busca del sueño, al que convence prometiéndole diversos dones, entre los cuales está Pasitea, una de

2. A partir de este textos, para la traducción cf. Homero, *Iliada*, trad. de Luis Segalá, Madrid 1973.

y cubriéronse con una hermosa nube dorada, de la cual caían lucentes gotas de rocío.

¿Se lo imaginan en una película de S. Spielberg e interpretado por dos renombrados actores de Hollywood?

En el ámbito de los mortales y también en la *Ilíada*, se produce una situación entre Paris y Helena que bien podría ser interpretada por Zeus y Hera. En el canto 3, 410 ss. Afrodita se ha llevado a Paris del campo de batalla, durante el combate singular que mantiene con Menelao, e invita a Helena a ir al lecho junto a su amado, al que previamente ha acicalado y perfumado, para despojarle de cualquier vestigio de la lucha. Helena dice arrogante: “yo nunca volveré a adornar su lecho, porque sería tan vergonzoso que me maldecirían todas las troyanas y tengo ya demasiadas penas amargas en el corazón”. Sin embargo, Helena se presenta ante Paris, le recrimina su cobardía, pero olvidando su promesa anterior acaba rendida a los ardientes deseos de su esposo, claro está “en el bien construido lecho”.

En la *Odisea* sólo en un episodio adicional que no afecta al desarrollo de la acción hay un ejemplo de estas situaciones que enumeradas en que lo jocoso se alía a los encuentros amorosos. Se trata, como puede suponerse, del episodio de los amores de Afrodita y Ares (8, 266 ss.).

El aedo Demódoco comienza a recitar en la corte de los feacios los amores adúlteros de Ares y Afrodita: cómo el Sol fue enseguida a contárselo a Hefesto y éste se fue a su fragua a fabricar unos hilos inquebrantables y los extendió por todas partes alrededor de los pies de la cama y colgando de las vigas como tenues hilos de araña. Fingió que iba al trabajo y Ares, que estaba al acecho, propuso a Afrodita acostarse de nuevo, aprovechando la ausencia del esposo. Quedaron atrapados. El Sol avisó a Hefesto, que regresó, y gritó hasta ser oído en el Olimpo:

Afrodita me infama de continuo, a mí, que soy cojo, queriendo al pernicioso Ares porque es gallardo y tiene los pies sanos, mientras que yo nací débil... veréis cómo se han acostado en mi lecho y duermen amorosamente unidos y yo me angustio al contemplarlos...

## APORTACIONES A LA DIDÀCTICA DEL GREC MITJANÇANT TEXTOS EN VERS

RAMON TORNÉ I TEIXIDÓ  
I.B. "Lluís de Peguera" (Manresa)

Tots sabem, i per pròpia experiència, que llegir i gaudir de poesia grega en les aules no sol resultar fàcil, sobretot quan hom s'adona que, degut a múltiples raons de dificultat lingüística i de manca de temps sobretot, els textos no esdevenen tan propers i assequibles als alumnes com desitjaríem. També sabem, i cadascú per experiència personal, que la preparació per a dur a terme la lectura de textos poètics de diversa índole, no ha resultat sempre fàcil. Ara, no vol dir això que no es pugui aconseguir, ans tot el contrari. Un fet important rau, creiem, en l'ús que es faci dels textos. Moltes vegades s'ha fet ús de passatges memorables de la literatura grega per tal d'iniciar els nostres alumnes en l'estudi de continguts gramaticals, literaris, o culturals diversos. Però poques vegades hi ha hagut abans una fase propedèutica que encamini i permeti l'alumne de valorar millor aquests textos diguem-ne "clàssics per excel·lència". Volem dir amb això, només, que l'estudiant no ha pogut comparar i arribar a admirar uns versos del poeta diví de l'*Odissea*, posem per cas, amb altres hexàmetres "de menys volada". Potser el que hauria d'haver sigut un punt d'arribada, s'ha pres com a punt de partença.

Tot plegat ens va menar a la recerca de textos que permetessin "d'obrir camí" cap al fet literari. El recull d'inscripcions adjunt com annex intenta fornir una base d'iniciació en aquest sentit i, a la vegada, és un espècimen d'un treball més ampli que estem duent a terme sobre el tema. Són totes elles inscripcions

La inscripció núm. 7, d'època romana, és un díptic elegíac dedicat a una mare i a una germana, tot invocant al començament, els déus infernals (θεοῖς καταχθονίοις) que fa pensar força en aquell *dis manibus* tant i tant freqüent en les inscripcions llatines.

La inscripció núm. 8, trobada a Erètria (encara avui dia es conserva al museu de la ciutat), presenta, com hem dit més amunt irregularitats mètriques degut al difícil encaix del nom propi Τιμαρέτη. Però també presenta fets lingüístics particulars com són l'article plural τοῖ (vers 1), el relatiu compost ἄτις, i el neutre ἤματα (v. 4): tot plegat, curull de ressonàncies clarament homèriques, però no sense una evocació de lleu tendresa. Ara qui parla és el mort:

Salut vianants: jo, difunt, reposo  
i una llosa va posar-me la mare  
al capdamunt de la tomba, epitafi  
que dirà, incansable, sense treva, per tots els jorns:  
"Timarete em dreçà damunt el seu fill difunt".

La inscripció núm. 9 és el sepulcre de Filó, naufragat (cf. també núm. 30) el seu vaixell que tan poques coses bones va donar-li. Caldrà notar aquí el valor de ψυχῆς per "vida", tal com s'entèn sempre en els relats de l'*Odissea*.

La inscripció núm. 10 és, també, un díptic elegíac i està dedicada, a l'igual que les tres següents (noteu, però, que la inscripció núm. 11 és feta en trímetres iàmbics), al record de la virtut, l'ἀρετή dels éssers estimats. Així, a la inscripció núm. 10 apareix dos cops la paraula ἀρετή: aquesta inscripció és dedicada a una dona, Teòfila, "assenyada, honesta, treballadora, posseïnt tota virtut". La núm. 11 és per una filla, Teònoe; i la 12 per un fill, Xenofant; la núm. 13 és per una amiga, Cal.listó. Fixem-nos que en totes elles, el segon vers és exclusivament emprat per a lloar l'ésser estimat: Teònoe és "pietosa, dolça, sensata, bella i sàvia a la vegada"; del jovincell Xenofant el seu pare lloa l'ἀρετή i la σαοφροσύνη tal com feia Teognis en molts llocs de les seves elegies (cf. 129, 149, 335, 464, 903, 932, 1073, 117); i Cal.listó reposa en els braços de la mare terra (imatge tendra-

Des de la inscripció núm. 19 fins a la núm. 23 tots els epitafis són per a poetes. El començament de la núm. 19, p. ex. és força popularitzat en les inscripcions d'aquest tipus (hi ha al menys un bon nombre d'inscripcions en el recull de Peek que comencen igual). A la inscripció núm. 20 hi ha l'enyorament per aquell que és recordat com un poeta expert en la lira, llegim al vers 1, i que ara jeu en el sepulcre, mut i del qual només en queda l'ombra entre els homes (οκιά), imatge de probables ressonàncies de la poesia pindàrica. La inscripció núm. 21 és més punyent en la queixa: noteu la interjecció (αἰαῖ) al vers 4, i ja el seu començament és força colpidor en una protesta davant la mort, l'enyorament del difunt i el record del seu art:

Com és de glaçant el silenci! Per què la foscor pesanta ha clos els ulls:  
on queden les joies de l'amistat, on les del cor afable,  
l'estil i l'harmonia sonora (...)

La inscripció núm. 22 és dedicada a Eutías, un comediògraf, que sembla que no guanyava mai -o gairebé mai- el premi en els certàmens dramàtics (δεύτερος ὦν τάξει llegim al vers 4). És un text, però, que pot furnir un primer acostament al tema del món teatral i que pot anar bé per a fixar-se en alguns adjectius propis del vocabulari de la comèdia: la corona del guanyador en honor a Dionís, representat pel botim de raïm (βοτρυοστεφάνω) i la caracterització del riure de la comèdia (ήδυγέλωτι).

A la inscripció núm. 23 un bell jove de 15 anys probablement amb inquietuds poètiques (cf. Μουσῶν προφήτην v. 1) es queixa de la divinitat avinagrada (πικρός) i del fil inic de les Moires (ἄνισος μίτος v. 7) que l'han dut a la tomba mentre s'adreça al caminant demanant que el planyi. Semblant prec trobem a les inscripcions núm. 26 i 27.

A les inscripcions núm. 24 i 25 l'adreça al vianant (ὀδοιπόρος) no és precisament per a moure'l a compassió: la primera és una amenaça contra els saquejadors de tombes (ἄνθρωπος πανούργος) maleïnt l'atreviment que puguin tenir; la segona, a pesar de ser uns trímetres iàmbics mediocres, ha despertat força bibliografia, i és curiós el fet que estigui inserida enmig d'una inscripció llatina que la precedeix. Tot plegat, una autèntica declaració de cisme:

Aquest sepulcre pertany al cos d'un home valent (ἀρίστου),  
Pitió, que havent anorreat set homes megarencs,  
i havent esmicolat en llurs cossos set llances  
va atènyer la glòria (ἀρετάν), i donà honor al seu pare i a la ciutat.

Els quatre hexàmetres han manllevat pràcticament totes les seves expressins formulars de la *Ilíada*. Remarcarem, breument, només un fet: fixem-nos en el verb δαίζω, l'α és breu, i tan sols en un lloc de la *Ilíada* (11.497) aquesta α és llarga, com en la inscripció que ara ens ocupa:

ὡς ἔφεπε κλονέων πεδίον τότε φαίδιμος Αἴας  
δαίζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας οὐδέ πω Ἔκτωρ  
πεύθετ', ἐπεὶ ῥα μάχης ἐπ' ἀριστερὰ μάρνατο πάσης (...)

El passatge d'Homer està en bona consonància amb el tema heroic del guerrer de la nostra inscripció, És fàcil imaginar que l'anònim autor de l'epigrama tenia a la ment aquest passatge de la *Ilíada*.

Acabem el recull no amb una inscripció sinó amb un epigrama de l'*Antologia Palatina* atribuït a Anacreont. Si no ens diguessin que és un epigrama conservat en font literària, qualsevol imaginària que és igualment un text epigràfic. L'interès, doncs, del treball ha estat en fer veure com hi ha molts altres camins per arribar a fer gaudir l'alumne i disfrutar, traduïnt i comentant a classe textos grecs genuïns i que a la vegada no són massa difícils per a anar aprenent estructures, expressions formulars, iniciar-se en la mètrica, comentar aspectes de la vida quotidiana, o valorar literàriament un text amb menor dificultat.

\* \* \*

#### INSCRIPTIONES GRAECAE METRICAЕ SELECTAE

*Inscriptiones Graecae: Corpus Inscriptionum Atticarum* (Pars III/III2/IV) edd. U. Koehler-W. Dittenberger, Berlín 1888-1897 [=IG]



[6] Peek GVI 139, Pfohl GPS 34

Αἰσιμίδω τόδε σῆμα φίλη μήτηρ κατέθηκεν.

[7] Peek GVI 181, Moretti IGR 1144

Θ(εοῖς) Κ(αταχθονίοις)

Μητρὶ φίλη Ἀγέλη καὶ Λαρέτα ἐσθλῆ ἀδελφῆ  
Ἰούλιος Ἀντιγένης μνήμ' ἐποίησε τόδε.

[8] Peek GVI 1210, Pfohl GPS 128

Χαίρετε τοῖ παριόντε". ἐγὼ δὲ θανὼν κατάκειμαι  
καί μοι μνήμ' ἐπέθηκε φίλη μήτηρ Τιμαρέτη  
τύμβω ἐπ' ἀκροτάτῳ στήλην ἀκάματον,  
ἅτις ἐρεῖ παριοῦσι διάμπερες ἤματα πάντα.  
Τιμαρέτη μ' ἔστησε φίλῳ ἐπὶ παιδὶ θανόντι.

[9] Peek GVI 320, Pfohl GPS 126

Ἐνθάδε Φίλων κεῖται. τόνδε κατ(ὰ) γαῖ' ἐκάλυψεν  
ναυτίλος, ὃς ψυχῆ παῦρα δέδωκ' ἀγαθά.

[10] IG 3790

Σῆς ἀρετῆς μνημεῖα, Θεοφίλη, οὔποτε λήσει,  
σώφρων καὶ χρηστή καὶ ἐργάτις πᾶσαν ἔχουσα ἀ-  
ρετήν.

[16] Peek GVI 862, Pfohl GPS 127

Πλειστίας.

Σπάρτα μὲν πατρίς ἐστίν, ἐν εὐρυχόροισι δὲ Ἀθάναις  
ἐτράφη, θανάτου δὲ ἐνθάδε Μοῖρ' ἔκιχε.

[17] IG 2084

Δεξίλειω" Λυσανίου Θορίκιος.

ἐγένετο ἐπὶ Τεισάνδρου ἄρχοντος, ΟΙ. 91,3 (414/3 a.C.)

ἀπέθανε ἐπ' Εὐβουλίδου ΟΙ. 96,3 (394/3 a.C.)

ἐν Κορίνθω τῶν πέντε ἰππέων.

[18] Peek GVI 299, Moretti IGR 1219

Εὐτύχης ἐνθάδε κείμει

Εὐτυχίδης τὸν ἀδελφὸν ἐθάψατο πολλὰ δακρύσας

ἐν διδύμῳ γενεῆς μῦνος ἔχων βίοντον.

[19] Peek GVI 371, Moretti IGR 1206

Μουσάων θεράπων ἀνὴρ σοφὸς ἐνθάδε κείμει,

Ἑρμοκράτης, ἀγαθὸς γενεῆ, πατρὸς ἀπὸ Τάρσου.

[20] Peek GVI 1523, Moretti IGR 1154

Ὁ τῆς σοφίης μελωδός, ἔντεχνος λύρης,

ὁ τοῦνομα Ἀμμώνι, ἔης ποτε· νῦν εἶ νέκυς,

κείσαι ταφῆ, ἄλαλος ἀνθρώποις σκιά,

Μοιρῶν γὰρ ἄνισος τοῦτ' ἐπέκλωσεν μίτος.

[24] IG 1361

Μὴ κίνει λίθον ἐκ γαίης, ἄνθρωπε πανοῦργε,  
μὴ σ' ἄταφον, τλῆμον, κύνες ἐλκήσωσι θανόντα.

[25] Peek GVI 1906, Moretti IGR 1245

Μή μου παρέλθης τὸ ἐπίγραμμα), ὁδοιπόρε,  
ἀλλὰ σταθεὶς ἄκουε καὶ μαθὼν ἄπι.  
οὐκ ἔστι ἐν Ἄδου πλοῖον, οὐ πορθμεὺς Χάρων,  
οὐκ Αἰακὸν κλειδοῦχος, οὐχὶ Κέρβερος κύων  
ἡμεῖς δὲ πάντες οἱ κάτω τεθνηκότες  
ὅστέα τέφρα γεγόναμεν, ἄλλο δὲ οὐδὲ ἔν.  
εἴρηκα σοι ὀρθῶς ὕπαγε, ὁδοιπόρε,  
μὴ καὶ τεθνακῶς ἀδέλεσχος σοι φάνῳ.

[26] Peek GVI 1223, Pfohl GPS 81

Παιδὸς ἀποφθιμένοιο Κλεοίτου τοῦ Μενεσαίχμου  
μνήμ' ἐσορῶν οἴκτιρ', ὅς καλὸς ὦν ἔθανε.

[27] Peek GVI 1227, Pfohl GPS 35

Ἄντιλόχου· ποτὶ σῆμ' ἀγαθοῦ καὶ σώφρονος ἀνδρός,  
ξένε, κατάρξον, ἐπεὶ καὶ σὲ μένει θάνατος.  
Ἄριστίων μ' ἐποίησεν.

[31] IG 1350

Μείνον, ἄκουσον ἐμοῦ, ὀδοιπόρε, τίς ποτ' ἔφυ με·  
 Παρδαλάς μ' ἔσπειρε πατήρ, γαστήρ δέ με τίκτεν  
 Εὐτυχίδος, οὖνομά μοι δὲ Εὐτυχιανός.  
 παιδείας γὰρ ἐγὼ πιτυτῆς ἤλπιζα γενέσθαι  
 καὶ χάριτ' ἂν δοῦναι μητρί τε καὶ πατέρι·  
 νῦν δέ με Μοῖρα  
 ἤρπασεν οὐχ ὀσίως, ἔνδεκ' ἔχοντα ἔτη.

[32] IG 3765

Ἑράκλ[ει] ἐρατὴν προλι]ποῦσ' ἤβην [πόσιός τε  
 Φαίδρ]ου ἀποφθιμ[ένη μέγαρα π]ρολιποῦσα με[τέσχεν  
 κοιν]οῦ ἀνοικτίστῃ [Περσεφό]νης θαλάμου.

[33] IG 2081

Κυδιμάχος Θοραεύς.  
 Κυδίμαχον χθῶν ἦδε ταφῆς στεγεέσσι καλύπτει,  
 ὄλβιον εὐαίωνα βίου πλεύσαντα πρὸς ὄρμον·  
 παίδας γὰρ παίδων ἐσιδῶν καὶ γήρας ἄλυπον  
 τὴν πάντων κοινὴν μοῖραν ἔχει φθίμενος.

[34] IG 1322

Ἐνθάδε Διαλόγοιο σαόφρονος ὀστέα κεύθει  
 γυμνάς ὃς ἀμφ' ἀρετὴν ἔπλετο καὶ σοφίην.

## EL VIATGE D'HÈRACLES PER LA POESIA GRECO-LLATINA

JUDITH TEIXIDOR I MONTSERRAT TUDELA

*El viatge d'Hèracles per la poesia greco-llatina és una proposta de treball per a una assignatura de mitologia que actualment troba el seu marc en les EATPs de BUP (a 2n i 3r), però que en el futur, ampliada i completada, podria impartir-se com a crèdit variable en l'Ensenyament Secundari Postobligatori*

### 1. OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquesta activitat és proporcionar un fil conductor per a l'aproximació a la mitologia clàssica i, a través d'ella, a diversos aspectes del món clàssic, especialment a la literatura. Aquesta aproximació parteix de la lectura de textos originals que presentem a l'alumne com a mitjà per arribar al coneixement de la mitologia i, alhora, com a objectiu final per al coneixement de la literatura, entesa com el fruit d'uns autors i època concrets, i no com un contingut tèdric únicament.

Hem triat el mite d'Hèracles com a fil conductor per diverses raons.

En primer lloc, per la seva posició singular en la mitologia clàssica: Hèracles és un heroi diferent, és l'heroi per excel·lència, el darrer engendrat per Zeus, perquè, segons ell mateix, no podria engendrar cap heroi més gran després d'aquest. La tasca civilitzadora i pacificadora que desenvolupa al llarg de tota la seva

## 2. CONTINGUTS I METODOLOGIA

L'activitat s'ha plantejat en forma de presentació d'una selecció de textos per a cada gesta d'Hèracles.

En primer lloc, es farà una lectura dels textos i els alumnes hauran de buscar al diccionari els mots desconeguts, per tal d'assegurar una bona comprensió del text.

Al final de cada text, s'han inclòs algunes qüestions que facilitaràn la comprensió del text corresponent.

A continuació s'hi plantegen unes qüestions d'àmbit mitològic per ampliar el coneixement de la vida d'Hèracles i, alhora, per introduir nous mites. Així, arribem a referir-nos al Panteó Olímpic, Prometeu, Perseu, la guerra de Troia i el cicle troià, Teseu i el Minotaure, la fundació de Roma, Èdip, el senglar de Calidó, Orfeu, els argonautes, Pèlops i Tàntal, i Ixió

Als textos, a més, hi apareixen noms propis que l'alumne haurà d'identificar amb l'ajut de diccionaris de mitologia.

Finalment, arribem a les qüestions relacionades amb la literatura i cultura greco-llatines. Així, cada gesta d'Hèracles i els seus textos ens han servit per aprofundir en un aspecte cultural o en un gènere i autor concret.

Pel que fa a l'èpica, hem procurat que l'alumne distingeixi entre l'oral i la culta. Hem treballat el teatre i hem separat la tragèdia de la comèdia. I, finalment, proposem una breu aproximació al gènere líric i a la historiografia grega.

Pel que fa als autors, ens referim als següents: Homer, Virgili, Apol·loni de Rodes, Hesíode, Ovidi, Sòfocles, Eurípides, Èsquil, Plaute, Píndar, Teòcrit i Heròdot.

A l'apartat de literatura, també fa referència a alguns aspectes culturals, com la celebració dels festivals esportius a Grècia, els espectacles públics a Roma i diversos festivals religiosos.

Hi hem inclòs un darrer apartat de lèxic i etimologia, en el qual es relacionen noms mítics amb paraules de la nostra llengua.

Durant tot el treball es proposen uns exercicis que l'alumne ha d'anar completant a tall d'exercicis de recopilació:

#### 4.1. Naixement d'Hèracles

Per referir-nos al naixement de l'heroi, hem seleccionat tres textos: un de Plaute, un de Píndar i el darrer de Virgili.

El primer forma part del pròleg de la comedia l'*Amfitrió*. Mercuri ens hi explica la situació d'Alcmena, mare d'Hèracles, que es troba doblement embarassada de Zeus i d'Amfitrió, gràcies a l'enginy de Zeus que, enamorat d'Alcmena, ha pres l'aspecte d'Amfitrió, l'espòs d'ella.

Els versos de Píndar, que formen part de la *Nemea I*, relaten la primera lluita d'Hèracles, que té lloc just després del naixement de l'heroi, en el moment en què Hera, gelosa de la unió de Zeus amb Alcmena, posa unes serps al bressol d'Hèracles. Ell s'aixeca i escanya amb les seves pròpies mans les serpents, davant l'astorament de la seva mare i d'Amfitrió.

Aquest, en veure la insòlita força del nadó, fa cridar Tirèsias, l'endeví, el qual profetitza el futur heroic d'Hèracles.

En el text de l'*Eneida*, Virgili, després de recordar l'episodi de les serps, lamenta la submissió d'Hèracles a Euristeu, "com l'heroi suportà mil dures fatigues sota el rei Euristeu, pel voler fatal de la injusta Juno".

##### 4.1.1. Textos

Plaute, *Amfitrió*, 50 ss.:

(Parla Mercuri en el pròleg de la comedia:)

Aquesta ciutat és Tebes; en aquesta casa habita Amfitrió, nascut a Argos, com també ho fou el seu pare. Casada amb ell està Alcmena, filla d'Electrion. Ara Amfitrió es troba acabillant unes legions, car hi ha guerra entre Tebes i els teleboes; abans de partir amb el seu exèrcit, va deixar a la seva muller embarassada. Crec que coneixeu prou bé la manera de ser del meu pare, ¡que esbojarrat és en matèria d'aventures! ¡Quan li agrada una dona, és un enamorat foll! Ara s'ha enamorat d'Alcmena, i sense que el seu espòs ho sàpiga, ha posseït la seva bellesa, fent-la mare. De manera que, perquè entengueu la situació d'Alcmena,

y contarle lo que había hecho en Ecalia, ella, creyendo que era su marido, se acostó con él.

Júpiter gozó tanto acostándose con ella que suprimió un día y unió dos noches de modo que pudiera disfrutar de tan larga noche con Alcmena. Luego ella, cuando se le anunció que su esposo había vuelto victorioso, no se alteró lo más mínimo porque pensaba que ya había visto a su esposo.

Al entrar Anfitrión en el palacio y verla tranquila e indiferente, se extrañó y comenzó a quejarse de que no saludara su llegada; Alcmena le respondió: “Ya te presentaste antes y te acostaste conmigo y me contaste lo que habías hecho en Ecalia”.

Al contarle ella todos los detalles, Anfitrión se dió cuenta de que algún dios había ocupado su lugar. (Traducció de Santiago Rubio Fernández.)

Virgili, *Eneida*, 8, 284 i ss:

Aleshores entorn dels altars encesos, els Salis, / coronats de pollanc els polsos, llur càntic preparen. / L'un dels chors és de nois, i l'altre de vells, i celebren / lloes i festes d'Hèrcules: com escanyà els primers monstres amb la mà, / les dues serpens de la seva madrastra; / com el mateix heroi ensorrà les viles guerrerres, / Troia i Ecàlia; com suportà mil dures fatigues / sota el rei Euristeu, pel voler fatal de la injusta / Juno. (Traducció de Miquel Dolç.)

#### 4.1.2. Comprensió

- Els textos poètics que acabes de llegir, creus que són poesia lírica, èpica o dramàtica? Intenta definir cada un d'aquests gèneres.
- Què és una oda?

#### 4.1.3. Context mitològic

- Nom del pare i de la mare d'Hèracles.
- Qui és la seva madrastra? ¿I el seu germà bessó?



- Busca informació sobre les “companyies” d'actors.
- Com anaven disfressats els actors.
- Per què creus que a l'edat mitjana desapareix el teatre?
- Digueu quin és el teatre romà que tens més a prop de casa teva i intenta esbrinar de quina època és.
- Proposta de lectura de lectura de l'Amfitrió de Plaute.

#### 4.2. *El ca Cèrber*

Els textos seleccionats per al treball del Ca Cèrber són cinc. El primer, un fragment de la *Ilíada* en el qual Atenea es lamenta que Zeus protegeixi Hèctor, sense recordar quantes vegades havia ajudat Hèracles en els seus treballs. Es lamenta especialment perquè l'ha ajudat quan Euristeu l'envia a l'Hades per treure'n Cèrber.

A continuació, un fragment de l'*Odissea* en què Odisseu, arribat al món dels morts, parla amb Hèracles, el qual li explica com ell mateix va haver d'entrar a l'Hades en vida per endur-se'n el Ca Cèrber.

En el tercer fragment, de les *Metamorfosis* d'Ovidi, es descriu la gesta d'Hèracles amb una nova aportació: l'escuma que sortia de la boca de Cèrber, en eixugar-se, va originar l'acònit (pedra d'esmolat).

El fragment següent és la descripció de Cèrber a la *Teogonia*. I, finalment, el text de la *Follia d'Hèracles*, d'Eurípides, on es dona una descripció de Cèrber diferent de la d'Hesíode.

##### 4.2.1. Textos

Homer, *Ilíada*, 8, 358-370.

Va respondre a son torn Atenea, la dea ullblavissa / “ja hauria hagut aquest home de perdre fèndol i vida / bo i deperint sota el braç dels argius a la pàtria terra. / Mes el meu pare, enfurit, no guarda cor raonable. / Dur i sempre injust, em detura tota embranzida. / Ja no es recorda que moltes vegades son fill vaig salvar-li, / quan, durant els treballs d'Euristeu, exhaurit es tro-

Eurípides, *La follia d'Hèracles*, 1277 ss.:

[... ] i he baixat on hi ha els difunts, / per dur el porter de l'Hades,  
sí, el tricèfal gos, / a la llum del dia, per encàrrec d'Euristeu.  
(Traducció Carles Riba.)

#### 4.2.2. Comprensió

Sistematitza les dades dels tres textos i fes una descripció del ca Cèrber.

#### 4.2.3. Context mitològic

- Ampliació del quadre genealògic dels déus.
- Qui són Hermes, Hades i Atenea? Digues els seus noms llatins, filiació i llurs atributs i funcions. Amplia el quadre genealògic dels déus.
- On són Hèracles i el seu interlocutor?
- Qui són els argius?
- Explica què són l'Ereb i l'Estix.
- En els dos primers textos no s'esmenta directament Hèracles. Com sabem que s'està parlant d'ell?
- Quins altres famosos personatges de la mitologia clàssica baixen a l'Hades i per què ho fan?
- Quina dea és l'esposa del déu del reialme dels morts, Hades? Filiació, nom llatí i grec. Relacioneu-la amb el cicle vital de la natura.

#### 4.2.4. Lèxic

- Què vol dir “acònit”?
- Què vol dir la paraula castellana “cancerbero”? Justifica la resposta.
- Què vol dir hermètic, hermenèutica?

La base és un tauler que representa la Mediterrània i els alumnes han de fer-hi un recorregut fins a arribar a l'Olimp.

Atès que el material preparat està destinat a la didàctica de la mitologia, ens ha semblat oportú no excloure'n aquest aspecte lúdic, que alhora serveix per comprovar l'assimilació dels amplis continguts que els alumnes han anat desenvolupant.

No cal dir que el material que hem preparat està a la vostra disposició i que estem oberts a escoltar els vostres suggeriments. Gràcies.

## POESIA I CATASTERISMES

ÀNGELS FUMADÓ ABAD

I.B. Baldiri Guilera (El Prat de Llobregat)

BEGOÑA USOBIAGA ARTALOITIA

I.B. Joanot Martorell (Esplugues de Llobregat)

### 1. INTRODUCCIÓ

A la vida quotidiana dels nostres nuclis urbans, de poc o de res no ens serveix el fet de conèixer les estrelles. En realitat, no les necessitem, perquè, del contrari, la feina seria nostra per poder-les trobar enmig de tanta llum.

Aquest, però, no era el cas dels nostres avantpassats -i no cal retrocedir fins al temps del grecs-, els quals estaven avesats a observar el cel, a sorprendre's fent-ho, i, el que és més important, a treure profit d'aquesta observació.

Però si nosaltres, els professors que impartim grec a C.O.U., treballem amb els alumnes un text d'Homer com el que ara us llegirem, hem o hauríem de comentar els termes astronòmics que hi apareixen i que sovint no tenim gaire clars. Si així ho fem, la comprensió poètica del text en resultarà enriquida. El text és aquest:

El vell Príam veié, el primer, amb els seus ulls, a Aquil·les, que corria per la planura i brillava com l'estel, que apareix a la tardor, i els seus raigs es mostren molt brillants entre la multitud dels astres de la nit. A aquest estel l'anomenen gos d'Orió. És molt lluent, una senyal funesta, i porta febre als mortals.<sup>1</sup>

1. *Il.* XXII, 25-31.

Un cop agrupats, els estels reben, també en totes les civilitzacions, un nom propi. Són diverses les teories que des de l'antiguitat han volgut explicar el perquè dels noms de les estrelles. Heus ací les tres més corrents: Una primera teoria diu que els noms de les estrelles són descriptius i expliquen les formes dels astres. Així, en veure dos estels aparellats propers, molt lluents, els grecs els van anomenar els Dídscurs, en record dels dos famosos germans bessons. Una segona teoria afirma que alguns noms al·ludeixen als efectes que sobre la terra causen les estrelles. Un exemple: les Híades -mot format amb l'arrel del verb grec ὕω, -ploure- s'anomenarien així perquè la seva presència en el cel anuncia l'època de pluges. En tercer lloc, tenim el terme καταστερίζω, que ens dóna una altra possibilitat d'interpretació. El professor A. Ruíz de Elvira defineix catasterisme de la següent manera:

Se llama catasterismo a la conversión en constelación de un personaje o ser mitológico, y también a la constelación misma que así resulta, y que por su nombre, forma y cualidades se admitía que seguía siendo el mismo personaje o ser en cuestión, transformado en astro pero conservando de algún modo, más aún que en las metamorfosis ordinarias, su antigua personalidad o individualidad peculiar.<sup>4</sup>

### 3. ELS CATASTERISMES GRECS. LA NOSTRA TRIA

Hem decidit, per les dues raons que exposarem a continuació, cenyir-nos a tos aquells mites relacionats amb les estrelles que, directament o indirecta, tenen Àrtemis com a protagonista.

Per una banda, partint de l'obra d'Eratòstenes, anomenada *Catasterismes*,<sup>5</sup> observem que hi ha cinc personatges mitològics al voltant dels quals s'organitzen majoritàriament els noms de les constel·lacions. Aquests són Zeus, Hèracles, Perseu, Dionís

4. Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 1975), p. 470.

5. Erathostenes, *Καταστερισμοί*, ed. A. Olivieri, en *Mithographi Graeci* (Leipzig (T.) 1897). Eratóstenes, *Catasterismos* (Madrid: Ediciones Clásicas, 1992).

de banda els textos antics de caràcter científic, i ens centrem en aquells de tipus literari.

Respecte a aquesta mena de textos, cal dir que són de naturalesa ben diferent. I és per això els hem reunit en quatre grups.

Per una banda, tenim totes les cites homèriques. Es tracta moltes vegades de referències als estels dins d'una comparació; d'altres, indiquen el pas del temps, o serveixen de guia dels mariners.<sup>7</sup> Cal assenyalar dos fets: en primer lloc, en Homer, les constel·lacions es consideren astres, i no pas personatges convertits en estels. En segon lloc, s'evidencia el coneixement del comú de la gent sobre la utilitat de les estrelles.

Pel que fa a Hesíode, a les seves obres podem llegir els coneixements pràctics sobre els astres aplicats a la vida agrícola i marinera.

En tercer lloc, hi ha tot un grup de textos poètics de l'època clàssica. Com en el cas d'Homer, es tracta de referències breus, on pràcticament cal saber el mite d'antuvi ja que el text no l'explicita.

Finalment, trobem els textos produïts durant les èpoques hel·lenística i romana. A diferència dels textos dels grups anteriors, aquests -absolutament característics d'aquell moment cultural- són llargs i explicatius. Els poetes reelaboren tot el material de què disposen en una tasca erudita.

Hem de fer esment especialment a l'obra, abans citada, que ens ha guiat al llarg d'aquest treball. Es tracta dels *Catasterismes* d'Eratòstenes de Cirene, el poeta i filòleg del cercle alexandrí del s. III a.C. La finalitat de la seva obra és fer un comentari mitològic aclaridor als *Fenòmens* d'Arat, una obra que recull els coneixements de l'època sobre els astres i on el tractament del mite és ocasional.

Mereixen també un comentari a part les obres d'Ovidi. El poeta llatí és una de les fonts antigues que ens ofereix narracions extenses dels catasterismes. Per raons d'espai no citarem aquí els seus textos.

7. Cf. *Od.* V, 270-277.

### 5.2. *L'Óssa Menor*

Aquesta segona constel·lació l'hem inclosa bàsicament per la seva relació astronòmica, més que no mitològica, amb l'anterior.

El seu nom en grec és ἡ ἄρκτος μικρά, l'Óssa petita.

Segons la tradició fou Tales (s. VI aC.) qui va fer veure als habitants de Milet la seva utilitat per a la navegació, cosa que ja coneixien els fenicis.

Hi ha diverses versions per explicar aquesta constel·lació. Segons Eratòstenes, una d'elles és aquesta:

Cinosura -literalment 'la cua de gos'-, era una de les nimfes que havien criat Zeus quan es trobava amagat a l'Ida. Aquesta Cinosura feia petar la xerrada amb una altra mainadera del déu: Hèlice. Cronos va descobrir que eren les responsables que Zeus fes tant de goig, i les va perseguir amb la intenció de castigar-les. Zeus, en canvi, en senyal d'agraïment, les convertí en constel·lacions. Cinosura és l'Óssa Menor, i Hèlice, la Major.

### 5.3. *Bootes. Artur*

Bootes és literalment la constel·lació del Bover o el que porta l'arada. Hesíode empra el verb βωτεῖν<sup>9</sup> amb el sentit de treballar la terra. Aquesta constel·lació també rebia un altre nom: Ἀρκτοφύλαξ, el guardià de l'óssa. La seva estrella més brillant és Artur. Cal notar que Ἀρτοφύλαξ (el vigilant de l'óssa) i Artur (ἄρκτουρος, el que observa l'óssa) volen dir el mateix.

Com hem dit abans, el mite explica que Artur era fill de Zeus i de Cal·listo, i va ser Zeus qui va convertir-los en dues constel·lacions.

Trobem Artur als textos antics com el senyal, quan és visible de nit la seva posta, del començament del mal temps. Observeu el text de Sòfocles a *Èdip Rei* (1134 ss.):

9. Hes. *Op.* 391.

Pel que fa al mite grec, ens trobem davant d'un personatge que va viure una vida plena de tot tipus d'aventures. Es tracta d'Orió, el gegant caçador, d'una bellesa i d'una força considerables.

Abans de parlar del seu pas a constel·lació, podríem explicar per què la constel·lació d'Orió desapareix quan es fa de dia. El mite, i la poesia, ens n'expliquen la raó: l'Aurora, Eos, enamorada d'Orió, el rapta. Sentim com ens ho conta Cal·lipso (*Od.* V, 118-124):

Sou implacables, déus, i més que altra cosa gelosos!  
 No perdoneu a les dees que el llit dels herois comparteixin  
 a la clara, si una se'n fa un espòs i l'estima.  
 Sí, quan va prendre Orió, la dels dits de rosa, l'Aurora,  
 l'hi envejàreu els déus que teniu una vida allerada,  
 fins que Àrtemis, la casta de l'auri tron, a Ortígia  
 l'atuí, escometent-lo amb les seves blanques sagetes.<sup>13</sup>

Quant a la seva mort i catasterització posterior, hi ha diferents versions. Una diu que Orió va convocar els animals i digué que no en deixaria cap de viu sobre la terra. La Terra, enfadada, li envià un escorpí i Orió va morir d'una agullonada. Llavors, tant Orió com l'escorpí, foren catasteritzats. L'observació del cel ens ensenya que mentre el caçador persegueix les bèsties, les seves preses no s'apropen; però, quan apareix la constel·lació de l'Escorpí, Orió s'amaga.

Una segona versió explica que o bé es va voler passar de la ratlla amb Àrtemis, o bé la desafià en el llançament del disc. Llavors ella, com a venjança, li va enviar un escorpí. Els déus van convertir tots dos en constel·lació.

Orió, enamoratís com sempre, persegueix les dones tant se val a la terra o al cel. Allí són les Plèiades, les seves víctimes.

---

cregut veure una imatge diferent en aquests estels: els tres reis màgics, tres rajàs perseguint set donzelles, o, segons els japonesos, el conjunt de la constel·lació són dos guerrers samurais, separats per les tres estrelles centrals.

13. Homer, op. cit., pp. 100-101.



La lluna ja s'ha post  
i les Plèiades. És  
mitjanit. Debades  
m'he esperat, i jec sola.<sup>17</sup>

### 5.6. *Sírius*

Aquesta estrella pertany a la constel·lació del Ca Major.

Aquí trobem el mite de la gossa Mera. Mera seria el gos d'Icari, l'introductor de la vinya a l'Àtica, el qual va morir a mans d'uns camperols borratxos. Mera, amb els seus lladrucs, va conduir la filla d'Icari fins a la tomba del seu pare, al costat de la qual ella es va suïcidar. La gossa va romandre al costat de la tomba i va morir desesperada. Dionís, culpable indirecte de la mort d'Icari, va transformar el gos en constel·lació.

Posteriorment, s'ha identificat Mera amb Sírius. Com que aquesta estrella acompanya sempre al caçador Orió, es parla d'ella com si fos el seu gos.

Sírius és l'estel més brillant de la nostra galàxia després del Sol. En el text que us hem llegit al començament de l'exposició, Homer, anomenant Sírius gos d'Orió, compara les armes d'Aquil·les amb la brillantor d'aquest astre:

El vell Príam veié, el primer, amb els seus ulls, a Aquil·les, que corria per la planura i brillava com l'estel, que apareix a la tardor, i els seus raigs es mostren molt brillants entre la multitud dels astres de la nit. A aquest estel l'anomenen gos d'Orió. És molt lluent, una senyal funesta, i porta febre als mortals.<sup>18</sup>

Virgili fa una comparació molt semblant quan es refereix a les armes d'Eneas.<sup>19</sup>

La identificació de Sírius amb Mera justifica el fet que del període més calorós de l'estiu se'n digui la Canícula, és a dir,

17. Safo, *Obra completa*, trad. de Manuel Balasch (Barcelona: Edicions 62, 1980), p.103.

18. *Il. XXII*, 25-31.

19. *Aen.* 10, 271-275.

que va ser aplicat per primera vegada a un grup de set poetes alexandrins.

—En segon lloc, és molt recomanable realitzar una visita o bé al Planetari del Museu de la Ciència de Barcelona, o al de la Fundació Mediterrània. Sempre seria molt millor poder contemplar, a més, els estels en una nit de lluna nova amb l'ajut d'un planisferi dels astres.<sup>21</sup> Tant si feu una activitat, com una altra, convé haver observat abans a classe un planisferi amb les constel·lacions que mitològicament ens interessin.

Existeixen també programes d'astronomia per a ordinador per conèixer les estrelles.<sup>22</sup> Serveixen per familiaritzar-nos amb tots els elements de la volta celeste. Un d'ells és el programa COSMOS per a P.C. Aquest programa presenta cada dia l'aspecte que ofereix la volta celeste en el mateix moment en què s'accedeix al programa. Li podem demanar que mostri l'aspecte que tindrà el cel a la nit. Tindrem al davant una pantalla plena de puntets de colors, uns més grans, d'altres més petits, que poden ser units mitjançant ratlles i formar les imatges de les constel·lacions de què hem estat parlant. Pot afegir-hi els noms de les constel·lacions i dels estels. Ens dona, si volem, tota la informació sobre una estrella: la constel·lació a la que pertany, el seu tamany, la distància a què es troba, etc. També apareixen els planetes. En una paraula: ofereix la possibilitat de jugar amb el cel.

—En tercer lloc, no cal esperar a C.O.U. per tal que ens apareguin les constel·lacions a classe. En qualsevol moment, podem parlar d'aquests temes a partir de l'elecció d'un dels textos d'Ovidi<sup>23</sup> que trobareu relacionats a la notes a peu de pàgina. A

21. Recomanem la consulta de D. H. Menzel, *Guía de campo de las Estrellas y los Planetas de los Hemisferios Norte y Sur* (Barcelona: Omega, 1976) i de Bernard Pellequer, *Guía del Cielo* (Madrid: Alianza Editorial, 1991).

22. Per a Macintosh existeixen els programes següents: *Voyager. The interactive Desktop Planetarium VI.2* (recrea totes les possibilitats d'un planetari); *Heavenly Mac* (és una introducció a la història de l'astronomia, des dels grecs fins a Newton, amb diagrames i il·lustracions), i *Astronomy 3.0* (pot traçar la visualització del sistema solar en la data que especifiquem des de l'estrella Polar o des de la Terra a la data, longitud i latitud que desitgem; també localitza les constel·lacions).

23. *Ov. Met.* 2, 409 ss.; *F.* 4, 172 ss. i 5, 83 ss.; *F.* 4, 939 ss.

COMUNICACIONS  
TRADICIÓ CLÀSSICA

## EL MÓN CLÀSSIC EN ELS FRUITS SABOROSOS DE J. CARNER

M<sup>a</sup> LLUÏSA CORTELL I ROSENTE  
I.B. Emperador Carles. Barcelona

El llibre *Els fruits saborosos* aparegué l'any 1906 i és la mostra de l'estètica noucentista o arbitrària. La poètica arbitrària ens ha estat explicada pel professor Jordi Castellanos al seu article "Modernisme i Noucentisme" aparegut l'any 1980 a la revista *L'Avenç*:

L'arbitrarisme,[...], es tradueix així en la voluntat de construir una literatura que respongui al domini del creador sobre la matèria, sobre la realitat.(...). L'ordre, la norma, és en l'home: cal imposar-lo sobre la realitat. Per això reivindicuem el classicisme, l'obra que es regeix per uns models ideals. Un determinat classicisme, és clar. L'apol·lini, portador de l'harmonia, portador de l'ordre. Enfront de les boires, de les pors, de les negrors de l'irracionalisme nòrdic que havia afectat el Modernisme, el Noucentisme reivindica el seny, la raó, la claredat i la llum del Mediterrani, del paisatge dominable, vestit de vinya i d'olivera"(...) 'De vegades penso', escrivia Eugeni d'Ors, 'que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se a descobrir el Mediterrani'. Descobrir-lo com a cultura, com a forma de vida i de convivència dels homes. Recollir, així, l'herència de la Polis grega, subjacent a la nostra cultura, a la nostra tradició (s'estaven, aleshores, portant a terme les excavacions d'Empúries) que, en siguem o no conscients, marca encara el nostre gest.

El títol del llibre ens parla del substantiu "fruits" com a mot determinant d'aquest recull poètic. Els fruits, que apareixen a tots els poemes del volum, es troben a tota la mediterrània i són

sevant a mida que ens endinsem en aquest recull. Sempre són els més adients per a cada situació i per a cada personatge.

També al títol del llibre apareix el mot "saborosos". Aquest adjectiu és extremadament exacte ja que tots els fruits dels quals ens parla l'autor són extremadament delitosos i agradables: els préssecs, les prunes, les cireres, els raïms, la síndria i tots els altres que apareixen al volum. La sensualitat que es desprèn d'aquest adjectiu ens endinsa en un llibre on el sentit del gust serà un element a tenir en compte a l'hora d'entendre la sinestèsia existent als diferents poemes del recull.

Els títols dels poemes són una pista important sobre el contingut dels mateixos: *La poma escollida*, *Les peres jovenetes*, *Les magranes flamejants*, *Les cireres ingènues*, *Les llimones casolanes*; els adjectius qualifiquen els substantius i ens aproximen a la relació que al poema s'establirà entre aquests i els personatges que reben les lliçons que els proporciona la natura.

Al llibre hi ha un o més noms propis a tots i cadascun dels poemes del recull. Els noms femenins són absolutament dominants (17/25) i tenen característiques comunes, ja que tots ells són noms fonèticament blancs, clars i harmònics; ens recorden la llengua grega i s'assemblen entre ells: Pandara, Pantídia, Cal·lídia, Metimna, Aglaia, Aglae, Agavé, Eglé, Ligea, Neera. És indiferent, pel que sembla, que aquests noms provinquin realment del grec, allò que és realment important és l'efecte fonètic que produeixen en els lectors i la sensació de distància que provoquen. Les dones portadores d'aquests noms són belles i sensuals però d'una sensualitat harmònica, ordenada, clàssica i burgesa. Un exemple molt clar de l'ideal noucentista femení el trobarem a *La Ben plantada* d'Eugeni d'Ors, ideòleg del Noucentisme, on Teresa, la protagonista, és una dona tota blancor, harmonia, mediterranisme i bellesa clàssica.

Cal fer notar que en esbrinar la significació d'alguns d'aquests noms femenins, aquesta ens remet, ens molts casos, als sentits: Aglaia podria relacionar-se amb brillant, Pantídia podria ser la que ho veu tot, Cal·lídia seria la de bell aspecte. I aquestes significacions tenen a veure absolutament amb el contingut dels poemes on aquestes dones es mouen com a protagonistes indiscutibles.

El món d'aquesta nena és el món del jardí de casa seva i ens és presentat pel poeta com un món petit, lluminós, harmoniós i segur. Estem al davant d'una natura ideal al servei dels humans que l'habiten i totalment oposada a les pors, foscos i basardes del camp modernista.

Al poema V *Les peres jovenetes* Pandara és el pretext per esmentar novament la infantesa com a època de felicitat i manca d'angoixes:

Quan obres la finestra, ja tot el món és clar;  
l'olor que t'esperava del roserar, tremola;  
la llum et pren la cara i pel teu cos rodola  
i la rialla dins un raig de sol se'n va.  
I quan el cel és d'or i cada cosa invita  
en el camí i el marge i el tros,[...]  
¡Ah si les albes roses i els branquillons d'abril  
i el so de l'ocellada i el riu que s'adelerà(...)

En aquests versos podem comprovar com la natura és al servei de la petita Ixena. L'olor del roserar, la llum, un raig de sol, apareixen com a prosopopeies que festegen la nena. L'associació de més d'un sentit és una constant en aquest poema i en molts altres del volum: l'olor del roserar tremola en veure la nena, la llum li pren la cara i li rodola pel cos, un raig de sol s'emporta la seva rialla, el cel és d'or, les coses "inviten" en el camí, en el marge o en el tros.

El camp mediterrani és per al poeta un marc tranquil, acollidor i bellament sensual que transmet la seva harmònica sensualitat als personatges que es mouen en aquest marc. D'aquesta natura ens en parla el 1er quartet del poema XIII *Les nous del berenar*:

Una fonteta raja al peu de la noguera.  
Allà van cada tarda a berenar els infants:  
potser la font n'imita els salts remorejants,  
la noguera, a tots, els fa de mainadera.

La natura representada per una font i una noguera apareix personificada fent de dida dels nens que juguen i mengen nous.

Tots aquests sentits en funcionament ens presenten aquesta dona com un ésser bell i sensual però d'una sensualitat angèlica i inabastable, que respon al tipus femení de la mare, és a dir de Maria.

En canvi, ara passarem a parlar de dues dones més, també en la plenitud física i personal, la sensualitat de les quals és perillosa, i que responen al tipus femení d'Eva. Al Poema VIII *Les magranes flamejants* la muller d'Alcides s'adreça a la deessa Hera, de nit, demanant-li l'allunyi de les hores malastrugues de la solitud encenent el bell furor d'Alcides envers el seu amor:

Aquelles nits enyoro d'enfosquiment tan clar,  
quan queien flors dels arbres que el ventijol despara,  
quan ell la cara meva prenia vers sa cara  
i el braç me'n queia, sense la força d'anuar.  
Encén el bell furor, oh Hera, amb ta mirada;  
que sigui aquest silenci batut per so rabent.  
La vella porta espera la seva revolada;  
mon cos demana els besos que ajupen com el vent.

L'acció se situa a l'interior d'una cambra i en canvi el camp semàntic de la natura és absolutament present en aquest indret tancat; Daianira ens parla de les flors dels arbres, del ventijol, del so rabent, del vent. A més aquest camp semàntic apareix lligat amb expressions antitètiques com les següents: "enfosquiment tan clar", "silenci batut per so rabent"; o expressions com: "la seva revolada", "besos que ajupen com el vent", tot plegat associacions sinestèsiques i molta sensualitat com correspon al contingut d'aquest poema.

Tot i el que hem vist, Aglaia, la protagonista del poema X *Les prunes d'or*, és indiscutiblement la dona més sensual i perillosa d'aquest recull. En aquest poema assistim a una seducció que comporta el sotmetiment de la natura, representada per un arbre, per la protagonista. Al primer quartet se'ns descriu com una dona, a primera hora de la tarda, s'asseu a l'ombra d'una vella prunera; les prunes són madures i "relluen delitoses" dins l'arbre. Descripció del marc. Al segon quartet la descripció correspon al cos d'Aglaia, se'ns informa que és "bru com saonada fruita", la cabellera és "com una nit mortal", els llavis se li baden

El pas del temps afecta les dones i els homes d'aquests poemes, aquests recorden amb malenconia la bellesa de la joventut però accepten la vellesa com a una etapa de la vida serena, delicada i fins i tot plaent. La resignació és total en aquests poemes.

El poema XVI *Els codonys tardorals* n'és una mostra de la resignació que presenten els protagonistes d'aquest llibre:

Diu l'un amic a l'altre:-Ligea, ta promesa,  
té una blancor molt gerda en tot el cos diví,  
i corre, embriagada de tanta juvenesa,  
i és com el tany que es gronxa en l'aire del matí.  
Però ja saps com elles es tornen malgirbades  
per fills i feines, o perquè no n'han tingut,  
i amb cara tediosa caminen desmarxades  
i són codonys, diries, el fruit més boterut- (vv. 1-8).

I l'altre amic que deia: -Quan fina tot esclat,  
nosaltres rondinem, esgarriant les passes,  
i flagel·lem el dia amb folles amenaces,  
saturns a la memòria del goig mal escampat.  
Llavores, el codony, que es féu vell en la branca,  
dins el calaix perfuma la nostra roba blanca,  
i si l'amorosim al caliu de la llar  
i l'acostem als llavis sorruts, és dolç, encar (vv. 10-17).

El pas del temps amb amor i amb tendresa és més fàcil d'acceptar, perquè els amants es fan vells alhora i Lamon ens ho diu molt clarament al poema IV *La poma escollida*: . "Què hi fa d'anar caient, si ens ne duem l'amor?" (v. 20).

Les situacions que se'ns descriuen en aquest llibre són quotidianes i domèstiques. L'autor situa els seus personatges en un marc conegut com és la mediterrània i les situacions i petits conflictes que se'ns presenten són totalment casolans i sense importància, és a dir burgesos. Aquests conflictes són viscuts en un medi idíl·lic per tant la imatge que ens pretenen donar és la de la Catalunya burgesa, liberal, educada, europea, que s'intentarà presentar als possibles lectors ja que respon a l'ideari noucentista.



## POESÍA LATINA Y POESÍA CASTELLANA DEL SIGLO DE ORO

ENRIQUE MORENO CASTILLO  
I. B. Emperador Carlos (Barcelona)

Para comenzar, tomemos como ejemplo uno de los poemas fundamentales del Renacimiento español, la égloga primera de Garcilaso. Si nos preguntamos por el sentido último de este poema, por lo más nuclear de la experiencia que en él se expresa, podríamos responder que se trata del amor como imposibilidad, como nostalgia permanente del corazón humano y como finalidad inalcanzable. El hombre es el ser que busca en el amor la armonía y la dicha, pero que nunca puede poseerlas. Hay en Garcilaso, como en toda la estética neoplatónica en boga durante su época, la idea de una realidad que actúa como manifestación visible de esa armonía y esa dicha, y que pone ante los ojos del hombre la imagen de la plenitud añorada e inalcanzable: la hermosura de la naturaleza. Por eso, toda la primera égloga estará atravesada por la tensión entre el sujeto doliente y la imagen del *locus amoenus* que representa, para los dos personajes que hablan, el lugar de la felicidad perdida, de la reconciliación inasequible. Y en esta dimensión fundamental del poema se halla el sentido de su pertenencia al género bucólico, ese género cuya característica esencial es situar al hombre en el seno de la naturaleza y en diálogo con ella. En lo más profundo del significado del poema se encuentra, pues, el vínculo que lo une a una tradición y a unos modelos que tienen en Virgilio su realización canónica.

Aceptemos por el momento, aunque la crítica moderna lo haya puesto en tela de juicio, que en la biografía interior de

Unos cuarenta años después de la muerte de Garcilaso, Francisco Sánchez de las Brozas, catedrático de Salamanca, publicó las obras del poeta toledano profusamente anotadas. Es la primera vez que un escritor en lengua vulgar es editado con comentarios, es decir, con los honores de un clásico. En el prólogo de este libro hay unas frases curiosas sobre el tema de la imitación de los modelos latinos: “Apenas se divulgó este mi intento cuando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos”. Los “hurtos” son, naturalmente, las imitaciones de lugares de la poesía clásica que se señalan en los comentarios. El Brocense responde a esta objeción diciendo: “Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo que no hay otra razón sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar”.

Veamos ahora algunos ejemplos de la poesía de Quevedo. Elijo dos en los cuales, a diferencia de los que hemos visto de Garcilaso, el conocimiento de la fuente latina es un elemento necesario para la comprensión del texto castellano. En el salmo IX de la serie que Quevedo tituló *Heráclito cristiano*, después de tratar el tema de la brevedad de la vida y de la omnipresencia de la muerte, aparecen estos versos:

Sólo el necio mancebo  
que corona de flores la cabeza  
es el que solo empieza  
siempre a vivir de nuevo. (vv. 17-20)

La idea de que el necio o el inconsciente se caracteriza porque “siempre empieza a vivir de nuevo” resulta un tanto enigmática. El problema se aclara a la luz de una frase de Epicuro citada en las *Cartas a Lucilio*: “Molestus est semper vitam incohare”. Séneca desarrolla la idea con estas palabras:

en el poema sobre Jesucristo solamente porque ladran, aunque con más justificación, en los versos de Virgilio.

Este breve muestrario de ejemplos va encaminado a plantear un problema al que quisiera dedicar unas pocas palabras. Algunos de los críticos que se han ocupado recientemente de la poesía del Siglo de Oro afirman que el lector moderno corre el riesgo de leerla de una manera anacrónica, ya que espontáneamente aplica sus propios presupuestos a una literatura escrita desde una concepción muy diferente. En efecto, para el hombre actual, a partir del romanticismo, la poesía lírica es fundamentalmente expresión de los sentimientos y las vivencias subjetivas. El origen del acto poético se halla en la interioridad humana en lo que ésta tiene de radicalmente individual. El poema es juzgado por su sinceridad, por su autenticidad, por su capacidad para manifestar verbalmente la vida interior del hombre. A partir de estas premisas, espontáneamente aceptadas, el lector moderno se vuelve hacia la poesía renacentista y barroca y busca en ella lo mismo que en la de su propia época. Así, por ejemplo, ve en Garcilaso al poeta del amor como imposibilidad o a Quevedo como el hombre que expresa su angustia ante el tiempo y la muerte.

Sin embargo, a juicio de estos críticos, para el escritor renacentista o barroco la poesía es, en esencia, el ejercicio de una destreza retórica cuyo designio es ajustarse a las normas y leyes de una preceptiva muy detalladamente codificada. No hay nada en ella que pueda considerarse, al menos intencionalmente, como expresión de la propia subjetividad, ya que, por el contrario, está basada en el acatamiento a unos temas, motivos y procedimientos canónicos a los que se otorga un valor universal. Sólo desde esta perspectiva tiene sentido la sistemática imitación de los modelos clásicos, propugnada por los preceptistas y practicada por los escritores de una manera tan unánime. La imitación, como procedimiento, no puede armonizarse con una poesía concebida como expresión personal. El poeta clásico no crea a partir de su propia experiencia como individuo, sino que se ve a sí mismo como continuador de una tradición. Si el lector moderno quiere captar la poesía del Siglo de Oro tal como es en realidad, debe abandonar su propia concepción de lo lírico para situarse en los presupuestos a partir de los cuales esta poesía fue concebida y realizada.

poema como expresión de un yo es tan característica de la poesía de raíz romántica como de la lírica provenzal y petrarquista, cuya influencia impregna toda la literatura renacentista y barroca.

Las diferencias que la crítica establece entre la poesía del Siglo de Oro y la moderna no afectan, pues, a la esencia del hecho literario, sino que caracterizan la diversidad de las poéticas propias de cada época; es decir, la actitud que adopta el autor ante la tradición, su concepto de originalidad, los recursos retóricos que emplea y la función que adjudica a su obra. La constancia en la imitación de determinados modelos establece una profunda diferencia entre la poesía antigua y la moderna; es un procedimiento que revela concepciones y actitudes diversas de las actuales; pero el objetivo último es el mismo: la creación de un objeto verbal que habla a partir de su propia entidad material y formal. Con todas sus diferencias conceptuales y estilísticas, la poesía del Siglo de Oro y la poesía moderna remiten a una sola y única forma de experiencia estética.

## LA VEU DEL SILENCI: DE SAFO A HILDEGARDA

MERCÈ OTERO VIDAL

I.B. Santa Eulàlia (L'Hospitalet de Llobregat)

Ja fa uns quants anys vaig llegir un article de Walter Ong, "Latin language study as a Renaissance Puberty rite", *Studies in Philology*, 56 (1959), 103 i ss., que presentava l'aprenentatge del llatí com a ritu d'iniciació al Renaixement. Qualsevol societat segueix o fa seguir als seus membres (no és un masculí genèric) un determinat currículum amb uns continguts que preparin els joves per al futur, però que a la vegada els lligui a l'experiència del passat perquè justament l'educació es basa en la transmissió d'aquesta experiència. Això serveix tant per a l'educació del Renaixement com per a la dels nostres dies. Ara bé, la gent del Renaixement, a partir del seu objectiu social va elaborar un currículum educacional on el llatí tenia un paper específic, determinant i determinat de ritu d'iniciació. Hi havia necessitat d'aprendre llatí perquè calia llegir tot el d'abans. A Erasme i a alguns altres els agradava més pensar que es tractava senzillament de saber llatí per connectar, contactar amb el passat, però el cert era que hi havia una real i pràctica necessitat de saber llatí per entrar a la vida adulta. L'aprenentatge del llatí com a ritu d'iniciació suposa una preparació per a la vida adulta, un trencament amb la família i el passat personal en tant es tracta d'una altra llengua, un altre codi de comunicació, un ambient marginal, un esperit de cos d'homes joves sols dirigits per un de més vell; en el procés hi ha uns perills, unes proves que cal passar amb agressivitat i competitivitat. Walter Ong s'estén sobre aquest afer, però el que ara vull subratllar és que, en aquest marc, s'entén l'interès per determinants autors llatins "èpics" evident-

poder, els de Cèsar, Sal.lusti, Ciceró i, en poesia, que és el que ara i aquí ens interessa, l'*Eneida* de Virgili en la mateixa direcció d'acció èpica que la prosa o l'obra d'Ovidi, paradigma del sexeisme, com es pot veure a les *Metamorfosis*, que és un autèntic recull de violacions, com molt bé subratlla Leo C, Curran, "Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses* ", *Arethusa*, 11, 1,2, (1978), 213 i ss. Encara que tot el que he dit fins ara s'ha concretat i exemplificat en el cas del llatí, em sembla que, per proximitat i sense oblidar els matisos que sempre són bons de tenir en compte, es pot fer extensiu al grec.

Seguint la meua línia argumental, si l'ensenyament-aprenentatge del llatí (de les llengües clàssiques, millor) ara està en procés de reforma amb el conjunt del currículum, s'imposa un canvi en els continguts que faci veure que el llatí és cosa de tots i totes, perquè ara ja molts i moltes de nosaltres sentim la necessitat, o ens han fet sentir la necessitat, de professionalitzar-nos d'altra manera i els canvis de "matèria" i "forma", per anar bé, s'han de fer alhora.

Tenim molta feina, però potser per començar podríem provar de buscar textos de dones per il.lustrar les nostres classes i per traduir i comentar. Fixeu-vos que dic textos de dones, no textos on surtin dones. Es tracta de recuperar la veu de les dones. No em sembla suficient parlar de les protagonistes femenines de les obres masculines, no em sembla oportú repetir el que el patriarcat diu sobre les dones, encara que sigui per criticar la seva misogínia.

Aquí la ginecocrítica, la crítica literària feminista, ens pot ajudar força, perquè no és gens fàcil recuperar la veu del silenci.

Un incís: la bibliografia sobre les dones a l'antiguitat actualment ja és força àmplia. Per al tema concret de dones escriptores conec un llibre que em sembla que en fa una bona síntesi, és el de Jane McIntosh Snyder, *The Woman and the Lyre. Women Writers in Classical Greece and Rome*, Southern Illinois University Press, 1989.

El discurs femení ha estat sempre menystingut i menyspreat, el missatge de les dones s'ha manipulat i s'ha estafet i finalment s'ha imposat el silenci a les dones. Però potser no sempre

em van mirar de petita, quan jugava amb nines, pilotes i tabes, i que ara no s'esveren de fer companyia a les meves arrugues, filles del temps. Perquè "el qui les Muses han estimat des de la infantesa" l'acompanyen fidelment, com ho fan els bons amics, quan ja no es troba a la flor dels seus dies. (pp. 14-15)

Ja s'ha vist que es dóna per descomptat que Safo és la gran mestra de la poesia lírica i en aquest punt hi està d'acord tot tipus de crítica per qualificatius que porti al darrera. Que Safo és, doncs, una autora clàssica que s'ha de llegir, comentar, traduir, estudiar a classe, sembla que, d'entrada, hauria de ser indiscutible, però... els comentaris tendenciosos van en la línia que Safo és massa bona, és massa excepcional, segur que era una cosa rara, no era una dona ben bé, era una "desviada" potser era tan bona perquè tenia hormones masculines. Altres autores al llarg del temps han hagut de patir aquest mateix tipus de crítica i valoració (penso en Caterina Albert/Víctor Català, per posar un exemple de ben a la vora). Safo, amb paraules de Dolores Klaich que faig meves, s'ha d'estudiar i valorar no com a una lesbiana que escribia versos sinó com a una poeta que estimava les dones. I Safo s'ha de presentar "normalment" a classe perquè nois i noies tenen dret a gaudir de la bellesa dels seus versos. I jo he fet una petita tria dels poemes o fragments més fàcils i curts, tria tendenciosa evidentment com totes les tries.

οὐκ οἶδ' ὅτι θέω· δίχα μοι τὰ νοήματα  
No sé el que em faig, pensarosa i amb dubtes.

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,  
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃς,  
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ' , ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεισθαι  
Com en el branc més alt s'enrogeix una poma  
en el cim, i els homes col·lidors l'oblidaren ...  
mes no, no l'oblidaren: no la podien heure.

οἶαν ταν υακινθον εν ωρεσι ποιμενες ανδρες  
ποσσι καταστειβοισι, χαμαι δε τε πορφυρον ανθος ...  
Com el jacint que a muntanya  
trepitgen els pastors  
amb llurs peus, és ara a terra  
la purpúria flor.

El quart text és un bon exemple d'estrofa sàfica i permet de seguir la pista d'aquesta forma estròfica en la literatura posterior. A més a més el tòpic que genera el seu contingut també té el seu propi valor.

En els moments menys institucionalitzats de les societats les dones tenen més oportunitats de deixar-se veure en els marges i les esclotxes que s'escapen al poder. El fenomen de Safo, el seu reconeixement i la seva tradició s'explicaria per això, perquè coincideix amb els orígens de la literatura grega quan els cànons tot just s'estan establint i a més a més no va viure a Atenes ni a Esparta. A Roma les coses ja estaven més difícils, la societat romana és un model d'organització patriarcal i la presència de les dones està molt més controlada.

A Roma el fenomen que podem comentar és el de Sulpícia, com un cas d'apropiació de l'obra de les dones per part del patriarcat. Sembla que la crítica textual ha fet sempre molt bona feina i que des del positivisme del segle passat és molt indiscutible el valor de la tradició textual. Però Sulpícia no ha tingut sort, la seva autoria sempre ha quedat en entredit, Sulpícia no ha pogut assolir encara la seva independència, el reconeixement de l'autoria efectiva dels seus poemes que, fins ara només li són atribuïts i apareixen dins del Corpus Tibulliana, vinculats al cercle de Messala. Aquest cas també és força corrent dins de la història de la literatura de dones (les obres de Madame de Scudéry varen sortir firmades per son germà i Gregorio Martínez Sierra signa la producció feta per la seva esposa Maria i així també ho va fer el marit de Colette).

També ha tingut la mala sort, que han patit i pateixen moltes escriptores, que la seva producció sigui qualificada, per femenina, de feina d'amateur, diletant o de fruit circumstancial de l'emoció, acusant-la de manca de professionalitat o de voluntat d'estil. En realitat, és tot el contrari, els seus poemes reflecteixen un estil acurat que indica un alt nivell de consciència artística. Però, tot i així, Sulpícia difícilment podia ser reconeguda i acceptada perquè, de fet, va intentar d'expressar pensaments "femenins" mitjançant un llenguatge "masculí".

He seleccionat dos poemes.



amant, la qual cosa també indicaria que la seva obra té un públic i és coneguda i esperada. El tema del rumor (*fama*) i del plaer (*gaudia*) es reparteixen equilibradament a l'inici i al final del poema. Els recursos d'estil com l'al·literació i l'assonància hi són presents.

El segon, senzillament l'he triat perquè sembla impossible dubtar de l'autoria d'un poema que està, de fet, signat. El seu contingut és difícil perquè el to arriba a ser sarcàstic i dur en l'acusació. Cal destacar-ne la paronomàsia essencialment significativa de *cadam* i *cedam*.

Sulpícia no és una "Safo romana", però és, sens dubte, una clàssica i la seva obra ha de llegir-se, comentar-se i traduir-se a classe, tal com he dit abans amb l'ajut pertinent.

Ara proposo de fer un salt en el temps. M'agradaria fer-vos sentir que la línia femenina en la història de la literatura, concretament de la poesia, no es una discontinuïtat d'excepcionalitats sinó que, per arribar al segle XII, a Hildegarda de Bingen (1098-1179), hem de passar per l'obra de totes les dones que van cantar i van escriure des de Proba fins al segle XII; dones, l'obra de les quals la cultura androcèntrica ha amagat, oblidat, ignorat, prohibit, destruït.

Quan una autora no és sospitosa de "desviació", quan la seva obra és tan àmplia que no té problemes d'atribució, quan el conjunt és tan important, tan original, tan genial, tan complet i universal, com és el cas de la personalitat i de l'obra d'Hildegarda de Bingen, aleshores s'imposa el silenci de l'acadèmia i pot passar que jo porti gairebé trenta anys voltant per les Facultats de Lletres sense sentir-ne parlar mai i sense trobar ni una traducció ni un estudi en cap de les llengües de l'estat.

La presència d'Hildegarda de Bingen i la seva obra poderosa i enigmàtica no té parangó en l'Europa del seu temps. Segons diu Peter Dronke al seu llibre, *Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua (203) to Marguerite Porete (1310)*, Cambridge, 1984, només Avicenna se li pot comparar en el tractament de temes tan diversos com la cosmologia, l'ètica, la medicina, la poesia mística, la música, la corres-

O virtus sapientiae,  
quae circuiens circuisti  
comprehendo omnia  
in una via, quae habet vitam,

tres alas habens,  
quarum una un altum volat,  
et altera de terra sudat,  
et tertia undique volat.  
Laus tibi sit, sicut te decet, o sapientia

Oh valor de la saviesa,  
que encerclant encerclares  
englobant en una via  
tot el que té vida,

tens tres ales,  
de les quals una vola cap a dalt,  
i l'altra destil·la de la terra,  
i la tercera vola per tot arreu.  
La lloança sigui per a tu, oh saviesa, tal com t'escau.

Aquestes composicions reflecteixen el sentiment religiós profundament femení d'Hildegarda de Bingen, formen part de les que va compondre a lloança de les divinitats femenines del seu univers d'al·legories: la Verge Maria, les Verges, Santa Úrsula i la Saviesa, tradicionalment representada en femení. El cant dedicat a la Saviesa subratlla la imatge del cercle on es barregen l'omnipresència divina i la fecunditat femenina.

Encara que pugui semblar-ho, no m'oblido que he de parlar de la didàctica del llatí i precisament a propòsit de l'obra d'Hildegarda de Bingen en llatí medieval, m'agradaria deixar clara la meua opinió. Proposo que en un crèdit de llengües clàssiques o de cultura clàssica s'hi inclogui algun contingut de llatí medieval. Ara bé, es tractaria de veure si el llatí medieval, per a l'alumnat, és més fàcil o més difícil que el llatí clàssic o si es pot ensenyar/aprendre llatí medieval sense saber llatí clàssic...

Però, la meua intenció, ara, no és la d'obrir un debat. De fet, voldria acabar escoltant la lletra i la música d'Hildegarda de Bingen (Hildegard von Bingen, *Symphoniae. Geistliche Gesänge*.

## ÍNDIX

### PONÈNCIES

SOBRE LA POESÍA .....	3
<i>Virgilio Bejarano</i>	
DE ARCHILOCHO ET HORATIO.....	25
<i>Jaume Pòrtulas</i>	
LATÍN DE CICLO CORTO: ¿PROPEDÉUTICO O MOTIVADOR?....	45
<i>María Socorro Aragón Mena</i>	

### COMUNICACIONES: DIDÀCTICA DEL LLATÍ

ENSENYAR POESÍA?, ENSENYAR LLATÍ?, ENSENYAR QUÈ?....	59
<i>Ferran Aguilera Puentes</i>	
EL PERFUME EN LAS ODAS DE HORACIO.....	67
<i>Victoria Bescós</i>	
MÚSICA Y POESÍA EN HORACIO .....	79
<i>Josep Closa Farrés</i>	
ALGUNOS SISTEMES D'APRENTATGE DEL LÈXIC LLATÍ.....	91
<i>Conxita Collellunir Vives</i>	
APROFITAMENT DIDÀCTIC DE «DE RERUM NATURA» .....	103
<i>Jesús M. Montserrat i Sangrà</i>	
L'ESCULTURA DE BERNINI I LA POESÍA D'OVIDI.....	113
<i>Josefina Rico Agulló</i>	