

Notas sobre tipología literaria de los *Carmina Latina Epigraphica*

No por repetido es menos evidente que el pueblo romano dio pronto múltiples y reiteradas muestras de sentirse identificado con su propia literatura: no se limitó a disfrutarla en los ratos de ocio o a aprenderla en la escuela, sino que fue mucho más allá: se la apropió y empezó pronto a utilizarla como pieza ya elaborada para construir con ella nuevas creaciones. Ciertamente, procediendo así, no hacía otra cosa que aplicar, en una medida evidentemente menos sutil y elaborada, lo que percibiría, de forma más o menos clara, en sus modelos.

Así lo prueban, entre otras cosas que aquí no hacen al caso, los miles de epígrafes en verso (no hablo ahora de los prosaicos, dignos también de atención) que han llegado y siguen llegando hasta nosotros en cantidades considerables: tras la etapa inicial durante la cual esta epigrafía parece patrimonio de las clases privilegiadas, pasa pronto a dominio del pueblo común, con cuyo acceso a la cultura literaria (que recibe además el caudaloso río de la tradición helénica), gana en calor y palpito humano, aun perdiendo en perfección formal e incluso en 'originalidad' de contenidos.

El ingente acervo de literatura epigráfica, hallado tanto en la Urbe como en las zonas incluso más alejadas del imperio, dice mucho en favor de un pueblo que concede atención a las manifestaciones artísticas del espíritu y aprovecha las ocasiones de exteriorizarlas y hasta perpetuarlas.

Como no podía ser de otra manera, para dar una cierta «altura» a estas composiciones, teniendo en cuenta la considerable dosis de artificio que la literatura latina tiene, es constante el recurso a la reproducción de contenidos y elementos formales ya utilizados bien por los cultivadores precedentes de un determinado tipo de

epigrafía, bien de las obras de los grandes autores que, a poco de salir de sus manos, pasan al dominio común.

Mi modesta aportación al homenaje a quien tanto ha contribuido al conocimiento de esa literatura y de la lengua que la sustenta será un pequeño repaso a la tipología de la «*imitatio*» en los *Carmina Latina Epigraphica* de la todavía indispensable recopilación de F. Bücheler¹, siguiendo un orden de complicación creciente respecto al manejo de los originales y con Ovidio como fuente común a todos ellos, por ser el autor más saqueado después de Virgilio, dada su considerable calidad literaria, que proporciona muchos elementos formales especialmente felices, y por otro lado la magnitud y diversidad temática de su obra, muy abundante en puntos de contacto con el contenido general de estos epígrafes.

1. Comencemos con una cita: es un dístico, que lleva el número 936 en el *corpus* de F. Bücheler, pompeyano y por tanto datable con escaso margen de error: como sabemos, el término *ante quem* es el 79 de Cristo, fecha de la erupción del Vesubio. El *post quem* resulta más difícil de precisar, dado que ignoramos las costumbres de limpieza en las paredes de las basílicas, sobre una de las cuales está escrito el epígrafe, pero en todo caso no se puede remontar muy atrás. Reproduce un pasaje del *ars amandi*, aquel *carmen* que, junto con el no bien dilucidado *error* a que alude el propio autor², provocó su destierro a finales del año 8 de Cristo, destierro que sufriría hasta la muerte, nueve años después, en el 17.

Aparte de esta proximidad cronológica con la obra de la que se ha tomado, el epígrafe es interesante porque no se trata de una cita totalmente literal —que también las hay, y frecuentes—, sino que, como veremos, presenta ligeras variaciones, lo cual hace descartar el mero ejercicio «escolar» de quien reproduce lo aprendido para recordarlo o por un ingenuo alarde de conocimiento. El autor de la «pintada» pudo, bien citar de memoria, bien modificar conscientemente a su modelo; en cualquier caso, las modificaciones son métrica y sintácticamente coherentes.

Pero vayamos al texto.

Reproduce, como he dicho, un dístico del *ars amandi* (los versos 1,475-476) y dice:

1 F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica*. 2 vols., Lipsiae 1895-1897, completa-da con el *Supplementum* de E. Lommatzsch, Lipsiae 1926 (Amsterdam 1964).

2 En *Tristia* 2, 207: *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*.

*Quid pote tan durum saxso aut quid mollius unda?
dura tamen molli saxsa cauantur aqua,*

mientras que en la obra ovidiana leemos:

*Quid magis est saxo durum, quid mollius unda?
dura tamen molli saxa cauantur aqua.*

Obsérvese en primer lugar que el texto presenta lo que llamaríamos «faltas de ortografía», prueba de que el autor (*¿inuentor* él mismo del dístico?) no era hombre de especial cultura: en efecto, encontramos *tan* ya con *n*, por neutralización de la oposición de nasales en final, donde su rendimiento funcional es muy bajo, favorecida tal vez aquí por la articulación próxima del fonema que abre el vocablo siguiente, y una grafía pretendidamente fonética de *saxsum* las dos veces que aparece, para reproducir el difonematismo del grafema *x*.

En cuanto al texto en sí, como se ve, difiere ligeramente del ovidiano: coinciden los pentámetros y la cláusula del hexámetro, así como el esquema métrico global, pero el original presenta un doble comparativo de superioridad en *uariatio*: delante *magis* más el positivo, luego la forma sufijal en *-ius*, ambos con el segundo término en ablativo. Además expresa el verbo *sum*. Por contra, nuestro anónimo versificador, manteniendo la *uariatio*, ha substituido el primer comparativo de superioridad por uno de igualdad, reforzado, eso sí, mediante el valor léxico de *pote*; la métrica le obliga a suprimir el verbo copulativo (innecesario además porque está implícito en el propio *pote*), y añadir *aut*. El equilibrio conceptual del doble comparativo se convierte en una *gradatio* ascendente: en lugar de dos de «superioridad», uno de «igualdad» primero (lo cual provoca una construcción interesante desde el punto de vista sintáctico, al mantener el ablativo, que queda, insólitamente, como segundo término de un *tam*) y otro de «superioridad» después.

La inversión de las posiciones de *durum saxso*, que no modifica el esquema métrico, da como resultado la alineación paralela de dos secuencias «adjetivo - ablativo segundo término»: *durum saxso - mollius unda*, que en el original presentaban una distribución quiástica, dentro del hexámetro. Con ello, todo el dístico queda en paralelo, contrarrestado simplemente por el encruzamiento de los elementos en el pentámetro:

segundo *si*. Lleva el número 354 en la colección de F. Bücheler y dice:

*Candida me docuit nigras odisse puellas.
Odero se potero; sei non, inuitus amabo*

que una mano apostilló con aquello de *Scriptis Venus Fisica Pompeiana*.

De nuevo encontramos modificaciones formales, en este caso buscando una afectación de arcaísmo (por cierto, no demasiado rara en la epigrafía popular), pues, como se sabe, *sei* es la forma originaria de *sí*, un antiguo locativo del pronombre **so*, **sa*, y *se* el paso fonético intermedio.

El autor, en lugar de recurrir al más ortodoxo dístico de pentámetro y hexámetro, se limita a sumar dos hexámetros (cosa también relativamente frecuente en estos epígrafes⁸), uno de Propercio, correspondiente a la primera elegía, en concreto el 5, que dice, a propósito del dios Amor,

donec me docuit castas odisses puellas
[«no paró] hasta enseñarme a odiar a las jóvenes castas»,

adaptado con habilidad y estricto respeto a la métrica (le basta al epigrafista con substituir *donec* por *Candida* para el primer pie⁹ y *castas* por *nigras* para el tercero), y otro de Ovidio, esta vez tomado de *Amores* 3, 11, 35, que mantiene intacto¹⁰.

La versión castellana, conforme a los procedimientos rítmicos ya aplicados arriba, sonaría así:

«Una rubia a odiar me enseñó a las niñas morenas.
Voy a odiarlas si puedo... si no, a disgusto las quiero».

Por cierto que el poemilla tuvo fortuna entre sus ocasionales lectores: las palabras iniciales se encuentran hasta cuatro veces más en Pompeya¹¹.

8 De dos hexámetros constan algo más del doce por ciento de los *Carmina Latina Epigraphica* que forman la colección de F. Bücheler - E. Lommatzsch.

9 Acabamos de ver en la nota 7 un hexámetro ovidiano que se inicia precisamente con *candida me* más una forma verbal.

10 Conviene, sin embargo, hacer notar aquí que este hexámetro aparece incorporado al texto ovidiano únicamente en una parte de la tradición manuscrita: por ejemplo, del aparato en que se basa la edición oxoniense de E. J. Kenney — año 1961 —, sólo lo transmite una colección de *exerpta* contenida en el *Parisinus Latinus 8069*, y el editor (que lo coloca él mismo entre corchetes) indica que ya «*seclusit Heinsius*».

11 C.I.L. 4, 1523 (*Candida m*); 1526 (*Candida me docuit nigras*); 1528 (*Candida me docuit*); 3040 (*Canda me docu*).

Con él, además, se relaciona otro, también pompeyano, que lleva el número 2056 en la colección de F.Bücheler - E. Lommatszsch y dice:

*Quisquis amat nigra(m), nigris carbonibus ardet.
Nigra(m) cum uideo mora libenter aedeo,*

donde *aedeo* está por *edo* (que proporciona la secuencia «breve - larga» final), con ultracorrección gráfica de *ae* por *e* breve (comparten, como es sabido, el timbre abierto) y terminación en *-eo* analógica de la del verbo con que se cierra el primer hemistiquio; da así la impresión de que quien escribió este texto concreto estaba más atento a la «rima» que a la correcta estructura rítmica, respetada por quien lo compuso¹².

Si traducimos como en el epígrafe anterior *nigra* por «morena» daría la impresión de un falso juego «morena - moras»; por ello, prefiero verterlo de esta otra manera:

«El que ama mujer pelinegra arde en negros carbones;
pelinegra que veo, comer moras deseo».

recordando de manera bastante textual alguno de los epigramas de la *Antología Palatina* recogidos en la nota 5 y cuyo sentido, ciertamente críptico, admite diversas interpretaciones¹³.

3. Una cita, mero alarde de conocimientos literarios y de memoria; un «centón», donde la forma poética viene dada y el autor solo aporta, además de la memoria, la habilidad para adaptar a un sentido nuevo lo que otros crearon —procedimiento de antiguos precedentes griegos que, como es bien sabido, alcanza difusión en la literatura latina sobre todo a partir del siglo III de Cristo—, dan paso ahora a una composición en la cual el autor ha de poner bastante más de su parte, por tratarse de un poema votivo, personal, que además le impone indicar quién o quiénes, en este caso,

12 Parece claro, pues, que, poco ducho asimismo en lo de las *-m* finales, no es el autor del original, sino que lo leería, probablemente en las propias paredes pompeyanas.

13 Me limito aquí a recoger la del propio E. Lommatszsch, que sugiere: «el que ama a una muchacha morena no siente ningún ardor (pues los carbones negros son carbones «muertos», no ardientes); yo cuando veo a una morena suelo comer moras (sobre el uso medicinal de la morera, cf., Plin., *Nat.* 23, 134 ss. [donde, además de sus múltiples virtudes, sobre todo como remedio de males estomacales, se alude a su uso para teñir el cabello —§ 135, precisamente de negro— y también para las quemaduras —§ 140])».

hacen la ofrenda y asimismo el o los destinatarios. Las reminiscencias ovidianas aparecen allí donde el dístico se hace más expresivo, donde exige un mayor cuidado, tanto técnico desde el punto de vista métrico, como artístico respecto a la distribución y contenido de las palabras, precisamente en los pentámetros. El autor intenta así dar un toque de cierta elevación poética a un texto por lo demás puramente prosaico. La inscripción, de fecha incierta, fue hallada en Túnez. Lleva el n.º 2.036 del *corpus* que nos ocupa y dice:

*Heluius haec uoto suscepi munera diui
constituique larem sedibus in patri(i)s.
Haec eadem coniunx mecum Faustina loca[uit
undarum domino Nereidumque patri.*

Aparte de la nasal introducida en *coniunx* por analogía etimológica con *coniungo*, que se hace muy frecuente, hasta el extremo de superar ampliamente en los *Carmina Latina Epigraphica* a la forma correcta¹⁴, no existe ningún error ortográfico. Desde el punto de vista métrico tampoco hay errores: incluso se han introducido sin violencia los nombres propios (que, evidentemente, no causaban problemas por su estructura prosódica); los valores poéticos, como suele ocurrir sobre todo en este tipo de inscripciones, brillan por su ausencia: a lo sumo cabría considerar intencionada la coincidencia de vocablos al final de los pentámetros. En cuanto a los ecos ovidianos, el primer hemistiquio del primer pentámetro está tomado, con una ligera variante, del segundo de *Tristia* 1, 10, 40:

sedibus his profugos constituisse larem
«huyendo a estas sedes su lar introdujeron»;

el segundo, aunque aquí aparece ya incluso *sedibus*, es literalmente el inicial de *Tristia* 1, 1, 34:

Sedibus in patriis det mihi posse mori
«En las sedes paternas morir me conceda».

Vemos, pues, que el autor de este par de dísticos ha manejado aquí los hemistiquios como unidades independientes, sin tener en cuenta la posición relativa dentro de sus propios versos.

14 Según el índice inverso que cierra las *Concordanze dei Carmina Latina Epigraphica* de P. Colafrancesco y M. Massaro, Bari 1986, *coniunx* aparece noventa y tres veces, con testimonios remontables incluso al siglo I antes de Cristo, *coniunx* treinta menos, o sea, sesenta y tres.

El segundo del pentámetro final reproduce, con el cambio de caso impuesto por la sintaxis, el correspondiente de *Amores* 2, 11, 36:

Nereidesque deae Nereidumque pater
«Las Nereidas y aquel que engendró a las Nereidas».

Se observa, pues, el recurso a un poeta consagrado para la composición de un epígrafe de cierta solemnidad y con pretensiones de perpetuarse, como votivo que es, a diferencia de los vistos hasta ahora.

En castellano podríamos trasladarlo así:

«Yo, Helvio, estos dones al dios prometí con un voto,
y al lar introduje en las sedes paternas.
Estos mismos puso conmigo mi esposa Faustina
al señor del mar, que engendró a las Nereidas».

4. Siguiendo nuestro avance en el grado de complejidad y sutileza de las relaciones entre modelo e imitador, pasemos ahora a otro dístico, de nuevo pompeyano, hallado también en una basílica. Se trata de un poemilla amoroso, que reproduce a la letra solo alguna juntura, por demás bastante banal, y recoge ideas que ya corrían por la poesía erótica romana. Lleva el número 937 y dice:

Scribenti mi dictat Amor mostratque Cupido:
a] peream, sine te si deus esse uelim.

También este epígrafe es correcto desde el punto de vista métrico y ortográfico, salvo por la eliminación de *n* ante *s* en *mostratque*, fenómeno documentado desde muy antiguo en la lengua latina (se suelen recordar grafías como *cosol*, *cesor*, perpetuadas en las abreviaturas, etc.). Sólo presenta tres palabras tomadas directamente de Ovidio, *mi dictat Amor*, que están en *Amores* 2, 1, 38, el pentámetro que cierra el poema:

carmina, purpureus quae mihi dictat Amor
«los poemas que amor radiante me dicta».

A propósito de ellas conviene hacer algunas consideraciones; primero con respecto a su posición: en el original son, como decimos, la parte final de un pentámetro: aquí la central de un hexámetro, con lo cual las reminiscencias auditivas quedan más diluidas que en los textos vistos hasta ahora. Parece como si el poeta anónimo intentara disimular, en vez de poner en evidencia al igual que

los anteriores, sus conocimientos literarios. En otro orden de cosas, ha optado por la variante monosilábica, contracta, de *mihi*, opción puramente banal y por otra parte corriente en la lengua coloquial, salvo si la consideramos reflejo de ese afán por disimular la fuente, dado que tanto el monosílabo largo como el disílabo de dos breves encajan bien en el llamado tiempo débil del dáctilo. Ovidio se veía más obligado al *mihi*, pues, como es sabido, el segundo hemistiquio de un pentámetro lleva regularmente disílabos los dos tiempos débiles. En el verso pompeyano es indiferente: ninguna de las dos variantes contribuiría a una distribución regular del juego combinatorio de dáctilos y espondeos que suele ser explotado estilísticamente por los poetas. En efecto, si se mantiene como está, serían dáctilos tercero y quinto; en caso contrario, segundo, tercero y quinto.

Por cierto que entre los fragmentos de poemas cristianos recogidos por F. Bücheler en *C.L.E.* 1753 hay uno del año 543, *qualia dictat amor*, donde se percibe este mismo eco ovidiano.

En cualquier caso, son palabras bastante banales y expresan una idea que reproduce también, por ejemplo, Marcial, aplicada precisamente a Catulo, del que enseguida hablaremos: así, el octavo, un pentámetro, de 8, 73 dice:

Lesbia dictavit, docte Catulle, tibi
«Lesbia a ti te dictó, erudito Catulo».

En cuanto al pentámetro del epígrafe, sin presentar secuencia literal alguna, recuerda la idea expresada por Tibulo, el poeta elegíaco muerto probablemente el 19 antes de Cristo, en 2, 3, 31-32:

...sed cui sua cura puella est
fabula sit mauolt quam sine amore deus
«...pero quien por su niña se angustia
ser leyenda prefiere que dios sin cariño».

y remonta, incluso con alguna resonancia literal (el *a*¹⁵ *peream*, seguido de una condicional), a Catulo 92, sobre todo en los finales de pentámetro:

15 F. Bücheler menciona varias conjeturas para esta parte donde, según él mismo indica, se han borrado ¡dos letras!: *ah* Wordsworth; *a, o* o bien *dis/peream* como en el texto catuliano que citaremos a continuación, negadas por Zangemeister, que sugiere *ad* (o sea, *at*) o bien *sed*.

*Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam
de me; Lesbia me dispeream nisi amat.
Quo signo? quia sunt totidem mea; deprecor illam
assidue, uerum dispeream nisi amo.*

«Lesbia siempre habla mal de mí, mas mi nombre no cae de su boca; si no tengo su amor, que me muera.
¿La señal? Que me pasa lo mismo a mí: la maldigo sin parar, mas si no tiene mi amor, que me muera».

También vienen a la mente los famosos dísticos de «vivas» y «mueras», reiterados en Pompeya, de los cuales el más completo y correcto es el de *C.L.E.* 945 (cf. también 946):

*Quisquis amat ualeat, pereat qui nescit amare
bis tanto pereat quisquis amare uetat*
«Viva todo el que ama; muera el que amar no sabe;
que dos veces muera el que amar no nos deja».

El mismo Catulo en otros poemas pone a los dioses, concretamente a Júpiter, como protagonistas de «contienda amorosas». Por ejemplo en el 70:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti
in uento et rapida scribere oportet aqua.*

Cuya traducción rítmica (y rimada), vimos ya en otra ocasión¹⁶ que podría quedar como sigue:

«Y dice mi niña que a nadie quiere de esposo
sino a mí, aunque Jove en persona la pida.
Dice. Mas lo que dice una niña a su amante ansioso
letra es para el viento, para el agua movida».

La versión del vitalista poema pompeyano, con esa tripleta «escritor enamorado (que de «objeto indirecto» en la secuencia inicial pasa a ser sujeto en el pentámetro) —amada— divinidad (bajo la doble forma de los específicos dioses del amor primero y el genérico *deus* después)» y sus seis formas verbales, dos de las cuales, las más expresivas por su contenido semántico y su modo subjuntivo, *peream* y *uelim*, abren y cierran el pentámetro, sería:

16 «Versiones rítmicas de poemas latinos al castellano», *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, vol. 1, La Laguna 1985, 602, donde, por cierto, se deslizó una errata al transcribir la palabra inicial del último verso.

«Cuando escribo me dicta Amor y Deseo me inspira:
si ser dios quisiera sin tí, ¡que me muera!».

Por cierto que una secuencia *uelut deus esse uelis* aparece también en los *carmina* recogidos por F. Bücheler: es el verso 13 (*ergo uelut deus esse uelis mihi dexter in aeuom*) del n.º 1829, un epitafio africano (Hadrumeto) de época no muy posterior. La relación de dependencia, no obstante, parece descartable.

5. Terminamos esta ya larga y, espero, no demasiado pesada secuencia de poemas con ecos de la gran literatura romana como elemento poético de composiciones ocasionales, comentando la última y más compleja forma de tratamiento de un original que hoy les propongo: lo que podríamos llamar en amplio sentido glosa. Toma como punto de partida un famoso dístico ovidiano, de nuevo perteneciente a los *Tristia*, en concreto el poema noveno del libro primero, versos 5 y 6:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos;
tempora si fuerint nubila, solus eris.*

«Mientras tengas fortuna, serán legión tus amigos;
si los tiempos se nublan, no habrá nadie contigo».

A partir de ellos un autor anónimo ha compuesto el epitafio que lleva el número 470 de los *C.L.E.*, difícilmente datable, aunque sin duda tardío, encontrado en Arles; circunstancia, por cierto, que conviene no olvidar para el buen entendimiento del contenido del poema (ver concretamente el verso 3):

*Quat ualeas abeas pascas, multos tu habebes amicos.
Si haliquit casu alite[r] aduxerit aster,
aut ili Romai frater es aut tu peregre heris
et uocas acliua. Quo si tu non nosti amicos,
5 adnoscet homines aeg(er) quos no(n) pote sanus.
Porta probat homines, ibi hest trutina ultima uitai:
aspicent ex(e)quias (ali)quis, ita ut quit euitant:
et pietas hilic paret et qui sit amicus.
B]eneficia absentí qui facit, ilic am[ficu]s herit.*

Estos nueve versos están llenos de dificultades desde el punto de vista textual, ortográfico, gramatical, métrico y hasta literario, como veremos brevemente, lo cual hace más evidente la extensión de ese interés por hacer versos, siquiera sea de forma ocasional y con motivos muy especiales, a personas de cultura bastante limitada, interés que el paso del tiempo no disminuye.

Comencemos por el texto: arriba está reproducido tal como lo transmite F. Bücheler. Ahora bien, de este epígrafe se ocupó J. Gil hace unos años¹⁷ proponiendo algunas correcciones de lectura: en primer lugar, apoya decididamente la sugerencia que ya hacía F. Bücheler de leer *aspice ut* en vez del *aspicent* del verso 7, generalmente explicado como una forma *aspicient* con palatalización y pérdida de *i* semivocálica. Con ello *quis* (por *aliquis* o tal vez *quisquis*), sería el sujeto de *quit* y *eutant* un plural concertado *ad sensum*. Este verso quedaría, pues, así:

aspice ut ex(e)quias (ali)quis ita ut quit euitant.

Por otra parte, en el verso 5, elimina la *c* de *adcnoscet* (tenida por grafía erróneamente etimológica) mediante la reconstrucción de un posible proceso de corrección material, y en el 4 modifica *acliua*, generalmente admitido, pero sobre el que se han emitido diversas hipótesis¹⁸, en *ad liba* (es decir «a la fiesta, al cumpleaños»), con *u* por *b* (el llamado betacismo). Si se acepta esta corrección el texto debe llevar interrogación tras *liua* y tras *quo*¹⁹, quedando, pues,

et uocas ad liua? Quo? Si tu non nosti amicos,

En cuanto a la ortografía (y la fonética), aparte de los errores evidentes —inestabilidad de *h*— inicial incluso para la misma palabra dentro del mismo verso (*abeas* / *habebes* en 1²⁰); confusión de *-t* y *-d* finales; simplificación esporádica de geminadas (*aduxerit, ili, ilic*); uso de *e* por *i* en ciertas desinencias (*habebes* en el verso primero, *facet* en el noveno)—, hay que explicar algún fenómeno

17 J. Gil, «Epigraphica», *C.F.C.* 11 (1976) 554-555.

18 Cf. la apostilla de F. Bücheler «*uocas auxilio ad asperitates rerum et inpedimenta, ut interpretatur Hirschfeld*»), y la explicación de V. Pisani, en *Testi latini arcaici e volgari*, Torino 1960, 135, «*proprium*. 'a imprese faticose, como l'arrampicarsi sui monti', quindi 'invano'», a continuación de la cual recuerda que el plural neutro *cliua* como colectivo es antiguo en Catón y Memmio ap. Non., 194-5 M., y remite a la frase proverbial del *Satiricón* petroniano (47, 8): *in medio... quod aiunt cliuo laborare*. Th. Mommsen (cf. C.I.L. 12, 915) propone *ad cenam*; J. M. Stowaser, «Lexikalische Vermutungen zu Büchelers Carmina Epigraphica», *WSI.* 1903, 269-270 y Fr. C. Wick, «*Sepulcralia*», *S.I.Fi.C.* 1909, 177 ss., *ad clinam*.

19 Que en tal caso no habría de interpretarse como *quod* (cf., vgr., V. Pisani en el *loc. cit.*).

20 Según veremos más adelante, excepto en *heris* que cierra el verso 3 (si es de *sum* y no de *haereo*, como sugiere ya F. Bücheler), las formas con *h*— aparecen preferentemente allí donde hay hiatos.

concreto para la buena intelección del texto: así, el *quat* que abre el poema está por *quoad*: el proceso evolutivo pasa por la eliminación, iniciada en época preliteraria y generalizada en el latín popular, del apéndice de la labiovelar ante vocal de articulación próxima, en este caso la *o*; con lo cual quedaría **quoad*; luego, siguiendo una tendencia, extendida igualmente en la lengua coloquial, al cierre de *e* y *o* en hiato, se habría pasado a *quad*; sobre ella operaría la confusión entre la dental sorda y la sonora ya citada, que vemos también en *haliquit* (v. 2). Por otra parte el *es* del verso tercero presenta una reducción del grupo consonántico final, pues se trata de la tercera persona.

A todo esto hay que añadir los arcaísmos del verso tercero (*Romai*), del quinto (*pote*, al que nos referiremos más adelante) y del sexto (*ultuma* y *uitai*, utilizado éste, vgr., por Lucrecio, pero nunca en posición final, donde siempre leemos *uitae*).

Por lo que respecta a la morfología, *aster* (final del verso segundo) es masculino y no neutro por estar tomado directamente del griego e *ili* (verso tercero) está por *ille*, bajo una forma modelada a partir de *qui*, a la cual se le ha añadido una *c* en *i(l)lic* (verso noveno) por analogía con *hic*²¹.

Desde el punto de vista métrico, se advierte un esquema dactílico generalizado, que permite hablar de hexámetros como punto de partida, al menos para la mayor parte del poema, aunque ninguno es totalmente correcto según los esquemas clásicos. El más irreductible a éstos es el noveno, donde F. Bücheler apunta un final elegíaco (ya veremos cómo aquí el autor del epígrafe parece evocar el pentámetro ovidiano)²², pero cabe poco más. Los más cercanos, el quinto y el sexto, de los cuales, sobre todo debido a sus arcaísmos (*ultuma uitai*; *pote* por *potest*, respectivamente), afirma V. Pisani²³ que no son «factura del autor de la inscripción».

El quinto se mide bien con sólo alargar la última sílaba de *adnoscet* en el tiempo fuerte del segundo pie, licencia admisible (aunque la poesía epigráfica abusa de ella), especialmente si como aquí (y en los demás vocablos donde veremos que se la permite el

21 Cf. V. Pisani, *loc. cit.*

22 Y eso si partimos de la base de que *heris* en el verso 3 está por *haeris*, pues si es de *sum* habría que admitir que interpreta la sílaba inicial de esta forma como larga. La primera parte del verso podría formar una secuencia de cuatro pies acentuales o rítmicos.

23 V. Pisani, *loc. cit.*, en nota 19.

autor del epitafio) el final es consonántico y coincide con alguna de las cesuras²⁴.

Para el sexto, además del alargamiento de la segunda sílaba de *probat* ante la triemímera, hay que tener en cuenta otra licencia, el hiato, a la que se recurre con suma frecuencia en estas composiciones epigráficas²⁵, frente a lo esporádico de su empleo por parte de los poetas clásicos; aquí separa *ibi* de *hest*, resultando así, por cierto, un verso holodáctilo.

El octavo, además del alargamiento de la sílaba final de *paret* en el cuarto tiempo fuerte, presenta una combinación de vocablos en la cláusula (1 + 1 + 3, aquí, encima, tras otro monosílabo) que no se admitía²⁶.

También errores de cantidad, combinados o no con hiatos, hay en los versos 2 (*si / haliquit casu / aliter*), que tiene asimismo una breve, la final de *aliter*, ocupando tiempo fuerte (en esta ocasión el cuarto); 3, con la inicial de *frater*, que es larga, contada como breve (¿por analogía con *pater*?), y *heris* (mal medido si es de *sum*) cerrando el verso; 4, donde *et uocas ad cliua* forman los dos primeros «dáctilos»²⁷ (pese a que *uocas* tiene larga la segunda sílaba y *cliua* la primera²⁸), y *nosti / amicos*, con un nuevo hiato, la cláusula, más 7 que, con la corrección de F. Bücheler apoyada por J. Gil de *aspicent* por *aspice ut* y *(ali)quis* –o *(quis)quis*–, formaría un hexámetro gracias a un nuevo hiato (*ita / ut*) y al cambio de cantidad en la inicial de *euitant*, larga por naturaleza.

Al primer verso le sobraría *pascas* (o quizás *habeas*, que «rima» con el vocabalo anterior, *ualeas*), pues tal como está (y

24 Sólo las *Bucólicas* virgilianas proporcionan seis ejemplos de este tipo de alargamientos; la mitad son desinencias verbales (1, 38; 3, 97; 7, 23), otros dos finales en –r (9, 66; 10, 69), y todos menos uno (el que falta: 6, 53) se dan ante cesura pentemímera.

25 Ver al respecto, por ejemplo, E. Galletier, *Etude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris 1922, 292-293. De hecho, en los ocho primeros versos (ya he apuntado lo problemático del noveno) encontramos, como se verá, seis hiatos (dos de los cuales –vv. 1, *tu habebes*, y 4, *nosti amicos*– provocan además abreviación de la vocal final). Por contra, hay sólo dos elisiones (versos 3 *peregr(e) heris* y 6 *trutin(a) ultuma*).

26 S. Mariné Bigorra, *Inscripciones hispanas en verso*, Barcelona-Madrid 1952, 163.

27 Incumpliendo además «la norma que evita que el segundo pie corresponda a una sola palabra» (S. Mariné, *loc. cit.* en la nota anterior), la cual, de todos modos, no es siempre respetada.

28 También *liba*, propuesta por J. Gil según hemos comentado, tiene (igual que las otras variantes, *cenam*, *clinam*) la primera sílaba larga, por lo que sufriría el mismo proceso.

admitiendo *quat* monosilábico e hiato con abreviación del pronombre en *tu habebes*²⁹, que calcaría así el esquema métrico del modelo ovidiano *multos numerabis amicos*), totaliza siete pies, cosa por otra parte no demasiado rara en la epigrafía³⁰.

Comento todas estas particularidades, aun a riesgo de resultar un tanto pesado, con la intención de insistir en las peculiaridades de esta literatura tan lejana de lo que conocemos bien escrito y bien transcrito. Además creo que era necesario, por lo menos en parte, para entender la traducción que propongo donde, por cierto, mantengo el «ritmo dactílico» pero me permito, como el propio autor, una cierta libertad en el número de «pies» por verso.

Pero antes veamos la estructura del texto: la idea contenida en el ovidiano *donec eris felix* (algunos códices, y con ellos ciertos filólogos de los más reconocidos, como S. G. Owen, autor de la edición oxoniense³¹, prefieren *sospes*), está traducida en *quat ualeas*, y el *multos numerabis amicos* reproducido con más claridad en la secuencia final, que cambia el verbo y añade *tu* para completar la métrica.

En cuanto al pentámetro, la idea es evidentemente próxima a los dos versos siguientes: el segundo recoge el contenido de *tempora si fuerint nubila*, con la referencia astral destacada en el vocablo que cierra el verso (el cual, por cierto, bajo esa forma de masculino, como préstamo directo del griego, en lugar del neutro *astrum*, es muy raro y tardío³²). *Solus eris* está ampliado a lo largo de una secuencia más concreta y detallada, hasta *ad cliua*. A continuación, y como desarrollo del pensamiento inicial, unas reflexiones sobre la amistad, base del distico ovidiano, con el sustantivo *amicus* recurriendo en los versos 4, 8 y 9, que se cierra precisamente con una secuencia donde se percibe el eco del propio *solus eris*.

En castellano podríamos leerlo así:

29 Ejemplos de este tipo de abreviación se dan también en Virgilio: cf. *ecl.* 8, 109 (*qui amant*: «breve - breve - larga»).

30 Como nota final observemos que, excepto el verso noveno, todos tienen, una vez admitidas las licencias a que nos hemos ido refiriendo, cesura pentemímera.

31 S. G. Owen, *P. Ovidi Nasonis, Tristium libri quinque. Ex Ponto libri quattuor. Halieutica. Fragmenta*, Oxonii 1915.

32 Cf. *Th. l. L.* 2, 946, 51-58.

- «Mientras valgas y tengas festejos, tendrás tú muchos amigos: si algo distinto tal vez te trajera tu estrella, quien se dice tu hermano³³ está en Roma, o tú quedas lejos y lo llamas en vano³⁴. Si tú a los amigos no notas,
 5 reconoce el enfermo a los hombres que sano no pudo. La Puerta los prueba; allí está la balanza final de la vida. Ya los ves³⁵: cada cual como puede se libran de entierros; queda clara allí la piedad y quién es amigo. Quien trata bien al ausente, será él su amigo».

En conclusión, hemos visto cómo el pueblo romano se interesaba por su propia cultura y tradición literaria en los niveles sociales incluso inferiores. Eso sucede a lo largo de todo el tiempo y el espacio que cubrió la dominación romana. Centrándonos a los procedimientos de elaboración de versos con reminiscencias literarias de grandes autores, las técnicas utilizadas en el plano de la expresión y en el del contenido son básicamente las mismas que emplearon los hombres de letras, dependiendo tanto de la literatura griega como, sobre todo a partir de los clásicos, de la propia latina, con los poetas consagrados³⁶. Y resulta conmovedor imaginar a una persona como la que elaboró el último epígrafe comentado, de bastante escasa cultura, intentando componer con los limitados medios a su alcance un poema como éste, sobre una idea original, llena de vibraciones humanas, que expresara en su día los sentimientos de un gran poeta en una muy triste situación.

33 Sigo la sugerencia de V. Pisani en el comentario varias veces citado. F. Bücheler, por su parte, propone ver en *frater* una equivalencia con *parasitus*. En otro orden de cosas, recuérdese que el epitafio fue hallado en Arles.

34 De admitir las correcciones propuestas por J. Gil (... *ad liua, Quo?*), el final del verso anterior y la primera parte de éste se podrían traducir «y tú estarás fuera. // ¿A qué, pues, convidarlos?».

35 Evidentemente, aquí sigo la lectura *aspice ut*.

36 Por ejemplo, tomando cláusulas cómodas del tipo (*primaewo*) *flore iuuentus* (final del verso 162 del libro 7 de la *Eneida*) que se apropian ya Silio Itálico (1, 376) y Estacio (*Silu.* 5, 5, 18), además de Avieno (*Arat.* 178), Claudiano (*Stil.* 2, 351) u Oriencio (*comm.* 2, 231), pero también más de una docena de los *Carmina epigraphica* recogidos en el *corpus* bücheleriano (2152A, 3 *pulchram primaewo flore iuuentam*; 1398, 1 *primaewo flore iuuentae*; 465B, 4 *pulcher flore iuuentae*; 116, 01 *flore iuuentus*; 472, 1; 1119, 1; 1151, 3; 1431, 7; 1523, 3; 1620, 3; 2006, 2 *flore iuuentae*; 629, 3 *flore ifu]uent[a]m*; 510, 4 *in florei iuuenta*, alguno de ellos, como 1119 —donde, por cierto, la palabra final es *iuuentae*, como ya en Silio y Estacio y también en casi todos los epígrafes—, remontable al siglo I de Cristo).

La literatura creada por estos hombres, con toda su carga de aliento humano, bien merece, pese a la evidente y lógica falta de calidad general, una atención mayor que la que habitualmente se le ha venido prestando. Y desde luego muchas veces «llega más» al corazón que los monumentos marmóreos de la literatura clásica; con ésto basta y sobra para que atraiga poderosamente nuestro interés.

MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA