

**CLE 1996 (EPITAFIO DE JULIA PAULA):
COMENTARIO FILOLÓGICO¹**

Concepción Fernández Martínez

Universidad de Sevilla

El trabajo, partiendo de una reedición y relectura nuevas, consiste en un comentario filológico completo de un poema epigráfico hallado en *Ammaedara* (Haïdra). La autora estudia este poema desde diversos puntos de vista (epigráfico, textual, gráfico, fonético, literario), tratando de demostrar cómo la relectura y el comentario filológico de un texto ya conocido, puede ofrecer aún algunas novedades.

This paper, starting from a reissue and new interpretation, consists of a complete philological commentary of an epigraphic poem, found in *Ammaedara* (Haïdra). The authoress studies this poem from several points of view (epigraphic, textual, graphic, phonetic, literary), trying to demonstrate to what degree a new reading and a philological commentary of a well-known epigraphic text can still offer some news.

¹ Este trabajo se ha beneficiado de una PB 96-1188 de la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura español, a la que pertenece su firmante. Las líneas maestras del mismo se han expuesto en el II Seminario Hispalense de Filología Latina, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, entre los días 6 y 8 de Septiembre de 2000. Expreso mi gratitud, por sus sugerencias y comentarios, a los asistentes a dicha sesión y, en especial, a los Profesores Beltrán Fortes, Carande Herrero, Correa Rodríguez, Gil Fernández y Socas Gavilán (de la Universidad de Sevilla), del Hoyo Calleja (de la Universidad Autónoma de Madrid), Gómez Pallarès (de la Universidad Autónoma de Barcelona) y Di Stefano Manzella (de la Universidad de Viterbo). Asimismo, la nueva edición y el comentario del aparato crítico se presentaron en la "Sezione epigraphica" del XIV Convegno Internazionale sull'Africa Romana, celebrado en Sassari en diciembre de 2000, cuyas Actas están en curso de publicación. Agradezco también desde aquí el interés que mostraron los asistentes, entre ellos H. Solin, M. Kanoussi y J. d'Encarnaçao.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Breve nota epigráfica

La inscripción está grabada sobre un ara hexagonal en piedra calcárea² y fue hallada en *Ammaedara* (Haïdra), incluida por Pikhaus en la provincia Byzacena, tal y como se hace en el *CIL*; mientras que Chastagnol y Duval han probado que todo ese territorio pertenecía realmente a África Proconsular³. Tiene unas medidas de 1,25 × 0,20 (letras de 0,025). Este tipo de soporte hexagonal parece ser característico del Norte de África⁴.

La inscripción está dispuesta bajo una guirnalda en relieve y la dedicatoria D.M.S. Es un caso curioso de “compaginación”, pues da la impresión de que hay demasiado texto para el soporte; como si el texto no hubiese sido pensado para ese soporte o viceversa. Posiblemente el dedicante escogió para el epitafio un soporte ya previamente preparado en el taller (con la decoración de los bordes, la guirnalda y tal vez incluso la dedicatoria a los Manes), en lugar de encargar uno *ad hoc*⁵. El decorado vertical que aparece a ambos lados del campo epigráfico parece acabar en bisel y dejar a ambos lados del mismo una zona ligeramente rehundida⁶.

Está grabado en capital libraria. No se aprecian signos de interpunción. El tipo de L, con el trazo horizontal hacia abajo, procede de una forma de escritura cursiva que no tardó en pasar a la escritura monumental y es una variante de ésta, que se encuentra con frecuencia en África⁷. Asimismo, la M recuerda a la cursiva que pronto pasó a la monumental.

1.2. Tipo de inscripción

Es una inscripción funeraria, precedida de la tradicional dedicatoria a los dioses Manes. El epitafio consiste en un elogio en verso de la difunta, una joven de 16 años, en el que aparece una serie de tópicos del género (tópicos funerarios generales, tópicos más concretos referidos a la mujer, tópicos específicos para la

² Así nos lo transmiten los anteriores editores, pero el material concreto del soporte habría que confirmarlo *in situ*, pues la decoración del cipo hace sospechar que pudiera tratarse de mármol y no de una piedra caliza.

³ De todo ello da noticia Pikhaus 1994, en pp. 45-46.

⁴ De hecho, en Hispania, por ejemplo, sólo se conoce uno (procedente de Itálica): un ara poligonal de seis caras, cuyo estilo, en opinión de Luzón (1982, pp. 188-189), parece apuntar hacia un origen norteafricano (se habla, en concreto, de *Iunia Africana uxore*). Curiosamente, además, en esta ara italicense (del s. III) se menciona el mármol de Carystos, del que también se habla en este poema de *Iulia Paula*, como veremos más adelante.

⁵ Cf. al respecto, Susini 1968 (pp. 47 ss.) donde se nos habla de los distintos tipos de soporte, provistos de elementos decorativos, campo epigráfico, etc. que existían en la oficina lapidaria a disposición del comandatario, no pocos de los cuales se conservaron para siempre sin que el texto fuese jamás grabado.

⁶ Todo lo cual no es más que una hipótesis, que sólo podría confirmarse con la observación directa de la piedra.

⁷ Cagnat 1890, p. 18.

muerte prematura, la de los jóvenes), que iremos detallando y explicando a lo largo del trabajo.

1.3. Fecha

El epitafio puede fecharse entre los siglos II y III d.C.⁸. No parece fácil, de hecho, precisar mucho más este amplio espectro cronológico, sin bien no estaría de más ofrecer una serie de argumentos que avalen o precisen esta datación.

Un argumento extraído del propio texto y sus formularios, la dedicatoria a los Manes, en este caso, puede proporcionarnos, al menos, un *terminus post quem*: el año 100 d.C.⁹. Argumentos gráficos –y, por tanto, procedentes también del texto–, como el uso de la *I longa*, nos proporcionan igualmente otro *terminus ante quem non*: sólo en un caso señala una auténtica *i* larga (*superasti*), mientras que en otros dos se ha colocado para indicar una *i* consonántica (*Iulia*, *Iaceo*); sabemos, en efecto, que, a partir del reinado de Adriano (117-138 d.C.), este signo comienza a emplearse, cada vez más para usos distintos: por ejemplo, para señalar el valor consonántico que puede tener la *i*¹⁰.

El tipo de soporte, un ara hexagonal decorada con guirnaldas, tampoco nos autoriza a proponer una datación anterior al siglo II. Sobre todo, porque este tipo de aras, que sobrepasaban un metro de altura (como es la del epitafio de *Iulia Paula*), no aparece hasta el 250-260¹¹.

2. EDICIÓN

omnes uicisti spe
 cie doctrina puel
 la iulia cara mihi fa
 tis abducta paternis
 5 auro nil aliut pretio
 sius adque cyliandro
 nil tyrio suco formo
 sius adque lacone mar
 more nil pario splen
 10 dentius adq(ue) carysto
 nil forma melius uel
 pulchrius esse lacena
 lanifica nulla potuit
 con<ten>dere arachne

⁸ Así lo hacen, en efecto, Lommatzsch 1926, Lassère 1973, p. 151, Pikhhaus 1994, B54.

⁹ Véase al respecto, por ejemplo, Cagnat 1890, p. 246 y Gordon 1983, p. 40.

¹⁰ Cf. Mariner 1990, p. 59. Incluso el caso de *superasti* se puede explicar del mismo modo, pues señalar la *i* final fue otro de los cometidos para los que acabó por especializarse este signo gráfico.

¹¹ Pikhhaus 1994, p. 93.

- 15 cantu sirenas pandi[o]
 nidasque sorores et
 specie superasti
 quae sunt super omni
 a dicta tu quae graiu
 20 geno sata es heroe
 parente nata bis
 octonos letali fu
 nere rapta hoc si
 ta nunc iaceo iulia
 25 paula rogo

La lectura, con puntuación diacrítica, y la división en versos, sería como sigue:

- Omnes uicisti specie, doctrina puella
 Íulia cara mihi, fatis abducta paternis.
 auro nil aliut pretiosius adque cylindro,
 nil Tyrio suco formosius adque Lacone,
 5 marmore nil Pario splendentius adq(ue) Carysto,
 nil forma melius uel pulchrius esse Lacena,
 lanifica nulla potuit con<ten>dere Arachne,
 cantu Sirenas Pandi[o]nidasque sorores,
 et specie superasti quae sunt super omnia dicta,
 10 tu quae Graiugeno sata es Heroe parente.

 nata bis octonos letali funere rapta
 hoc sita nunc iaceo Iulia Paula rogo.

ll. 2-3: puella(s) *Nicolas/Merlin*; l. 6: adque *lapis*, atque *alii*; l. 10: Carysto *lapis*, Caris[t]io *Nicolas/Merlin*, Carisio *descriptum est pro Caristo Lommatzsch*, Caris(t)io *Engström*, Carisio *ILAfr*; l. 11: ue *lapis*, s[eu] *alii*; l. 12: Lacena *lapis*, lic[ebit] *Nicolas/Merlin*, *Engström*, *ILAfr*, lic[ebat] *Lommatzsch*, liquebat *Lommatzsch in apparatu*; l. 13: potuit *lapis*, pot[es] *Nicolas/Merlin*, pot[iorque est] *Engström*, pot[est] *ILAfr*, pot[uit] *Lommatzsch*; l. 14: condere *lapis*, con<ten>dere *emendauerunt Merlin et alii*; ll. 15-16: Pandi[o]nidasque *lapis*, Pa[nd]i[o]nidasque *alii*; et *pro set*, *emendauit Gil*; l. 25: rogo *pro loco Lommatzsch*.

3. TRADUCCIÓN

A todas sobrepasaste en belleza y saber, mi querida niña Julia, alejada del destino de tus padres. Nada (pudo) ser más valioso que el oro o que una gema (como lo fuiste tú), nada más hermoso que la púrpura de Tiro y de Laconia, nada más resplandeciente que el mármol de Paros o de Caristo, nada mejor ni más hermoso que la belleza de Helena; ninguna tejedora pudo rivalizar con Aracne

(como rivalizaste tú); con tu canto superaste a las Sirenas y a las hermanas hijas de Pandión, y con tu belleza superaste todo lo que acabamos de nombrar; tú que has nacido de un padre griego llamado Heroe.

A mis dieciséis años, arrebatada por una muerte sin retorno, aquí enterrada, en esta tumba¹², descanso ahora yo, Julia Paula.

4. COMENTARIO FILOLÓGICO

4.1. Estructura

La forma y el contenido del poema se presentan, como veremos, perfectamente estructurados y organizados, buscando, sin duda, lo que Massaro llamó con acierto el “ritmo de la composición”¹³.

El poema está compuesto por diez hexámetros y un dístico elegíaco. Preferimos hablar de esta distribución y no de once hexámetros y un pentámetro, pues así parece confirmarlo la organización y disposición de los distintos elementos del epitafio: los diez primeros hexámetros, como veremos con detalle, constituyen el elogio fúnebre propiamente dicho –puesto en boca del padre de la joven–, mientras que en el dístico final –en el que toma la palabra la propia *Julia Paula*– se nos ofrecen los obligados elementos denotativos como la edad y el nombre de la difunta¹⁴.

Los dos primeros versos forman una unidad, sintáctica y de contenido, en la que se nos da la información completa de la naturaleza del poema, así como la caracterización esquemática, pero fundamental de la difunta: *specie-doctrina* (be-

¹² Sobre el difícil significado de *rogus* en este poema, cf. Forcellini, s.u.: *rogus proprie est strues lignorum, in qua imposita cadauera cremantur, pyra*. Además, en la entrada *bustum*, en nota 1, se hace una distinción útil, según la cual se dice *pyra* “cuando todavía no arde”, *rogus* cuando ha empezado a arder y *bustum* cuando ya está todo quemado. Forcellini da también un segundo significado: *idem ac sepulcrum* (que es el que hemos adoptado en nuestra traducción, tratando de evitar una cierta contradicción entre *sita* y *iaceo*, que no expresan ningún movimiento, y *rogo*, que sería la hoguera en la que están ardiendo los restos fúnebres). Pero lo cierto es que en las pocas ocasiones en que se utiliza esta palabra en la poesía epigráfica, da la impresión de que siempre se refiere a ritos de incineración; fuera de la poesía epigráfica, Marcial no la utiliza mucho más (siete textos) y siempre también en este mismo sentido crematorio, nunca con el significado más genérico de tumba. El único ejemplo en que, tal vez, *rogus* podría interpretarse como “tumba” y no como “pira” es Propertio (parco asimismo en su uso: once ejemplos en total) 4.11.8: *obserat herbosos lurida porta rogos*; pero también la difunta de que se habla ha sido incinerada, lo cual se dice explícitamente a lo largo de la elegía. Por otra parte, existen no pocos paralelos interesantes en que se usa el verbo *iaceo* junto a cenizas, rescoldo y palabras que se refieren a los ritos de incineración, algunos de los cuales hablan incluso de yacer en la pira funeraria (CLE 2162.2; 1324.1; 389.3; 1205.5; 1032.3; 1145.5; 1551F1; 403.8; 405.2; 1245.4, etc.). Todo lo cual deja abierta la posibilidad de que *Julia Paula* hubiera sido incinerada. Tampoco deja de ser significativo el hecho de que esta palabra, tan poco utilizada en la poesía epigráfica y en los textos literarios, haya sido profusamente usada por Estacio (¡41 ejemplos! entre ellos: *Theb.* 5.488: *et uacuos arsisse rogos*; *Theb.* 10.7: *funeraque orba rogis neglectaque membra relinquunt*); lo que tal vez justifique su presencia en este poema tan lleno de referencias estacianas.

¹³ Cf. el comentario de Massaro (1992, p. 121) al elogio de Eucharis (CLE 55).

¹⁴ Así los llamó Colafrancesco (1985-86, p. 297).

lla e instruida), *puella* (joven) y muy querida por su padre (*cara mihi*), de quien ha sido bruscamente apartada (*abducta*).

A partir del tercer verso, comienza a detallarse el retrato de la difunta, descrita en términos de belleza y habilidad absolutas. Cada una de las palabras y conceptos mencionados en los dos primeros versos recibirá ahora una explicación precisa:

Es así como los versos 3-6 constituyen un elogio a base de comparaciones (también morfosintácticas) con modelos indiscutibles y bien conocidos, utilizando expresiones genéricamente hiperbólicas¹⁵, que desarrollan el *specie* anunciado en el v. 1 y confirman el *omnes uicisti* con que se había iniciado el poema y al que se volverá al final del elogio.

Los versos 7-8 continúan el elogio, utilizando referencias mitológicas (*Arachne*, *Syrenas*, *Pandionidas*), para desarrollar el *doctrina* del primer verso. Estas situaciones de rivalidad, así como las comparaciones de los versos anteriores sitúan a la difunta en medio de un mundo de referencias mitológicas y culturales griegas, que nos anticipan la información sobre el origen griego de la joven, que no se nos dará de forma explícita hasta el verso 10 con el que se concluye el elogio.

El verso 9 cierra, de modo circular y en quiasmo (*specie superasti*), el elogio de la belleza de la difunta, muy por encima de todas las demás (*uicisti specie*).

En el verso 10, finalmente, se menciona de nuevo al padre, para proporcionarnos una información imprescindible (el origen griego de la difunta), hasta ahora sólo sugerida, a base de elementos del mundo griego; elementos culturales (el gusto por el canto y el telar), geográficos (Paros, Carystos, etc.), mitológicos (*Arachne*, *Syrenas*, *Pandionidas*, *Lacaena*), gráficos (representación de la y griega y las sordas aspiradas), léxicos (*cylindro*), etcétera.

En el dístico final se expresan la edad y la filiación de la joven, volviendo a la información de los dos primeros versos y completándola. Se puede decir que el dístico tiene una cierta independencia sintáctica con respecto al resto del poema: el verbo aparece en primera persona (tal vez se pueda hablar de una cierta dramatización, cediendo la palabra a la difunta: volveremos más adelante sobre ello).

4.2. *El contenido*

Estamos ante un epitafio, a una mujer, que además es joven. Un epitafio en verso, capaz de ilustrarnos el fuerte desarrollo literario que ha experimentado el género, desde la frialdad y parquedad de los primeros (apenas sí constaban del nombre y la filiación del difunto¹⁶) hasta convertirse en auténticos poemas dota-

¹⁵ V. algunos otros ejemplos en Massaro 1992, p. 117.

¹⁶ Cagnat (1890, pp. 246-249) describe los elementos esenciales e iniciales de las inscripciones funerarias, entre los que señala la dedicatoria inicial a los Manes, el nombre y filiación del difunto y las fórmulas para expresar la duración de su vida.

dos de una indiscutible dimensión literaria, respetando, en gran medida, los esquemas métricos de la poesía clásica y combinando en buena armonía elementos rítmicos, estéticos y estilísticos que los sitúan, en no pocos casos –y el que comentamos es uno de ellos– a la altura de cualquiera de los más reconocidos autores.

Hasta el punto de que el género del epitafio se convirtió en el más importante de la poesía epigráfica y se fue enriqueciendo, con el paso del tiempo, con elementos procedentes de la tradición epigramática griega y de otros géneros literarios propiamente latinos.

Muchos son los tópicos que, presentes ya en el ámbito funerario griego y bajo la influencia de una literatura culta paralela, se fueron adaptando a la cultura y civilización latinas¹⁷. Algunos de ellos los vemos bellamente desarrollados en este poema dedicado a *Iulia Paula*. Tratándose de una joven de 16 años, no podía faltar uno de los temas favoritos del epitafio, el de la muerte prematura, que arranca a la joven del seno de sus padres y la sumerge en una muerte sin retorno¹⁸.

Pero, siendo mujer la difunta, el versificador ocasional estaba obligado a mencionar en su *laudatio* determinados elementos tradicionales en el elogio epigráfico a una mujer¹⁹, ajustándose al viejo patrón que los romanos habían ido construyendo. Se ensalza, pues, la belleza de la joven, pero sin entrar en detalles físicos²⁰, recurriendo a palabras como *forma* y *species*, para desarrollarlas después, como veremos, a través de expresiones comparativas genéricamente hiperbólicas. Se ensalza además el *lanificium*, que formaba parte esencial de los *bona domestica* y que, como sabemos, habrá de persistir como símbolo en las tumbas femeninas durante siglos²¹. Y se ensalza, por último, su saber, sus habilidades, concentrados en la palabra *doctrina* y concretados en sus habilidades cantoras²², recurriendo también, como para la belleza, a interesantes comparaciones hiperbólicas.

¹⁷ Para una detallada enumeración de los mismos, ilustrada con ejemplos griegos y latinos, cf. Lier 1903-1904.

¹⁸ Más adelante veremos cómo se ha reutilizado aquí un viejo sintagma virgiliano.

¹⁹ Un estudio de las cualidades y habilidades femeninas que suelen elogiarse en la poesía epigráfica, así como sus expresiones formales más habituales, puede verse en Fernández Martínez-Gómez Pallarès 1999.

²⁰ De hecho, apenas se encuentran, entre los muchos poemas funerarios de la República o del Imperio, descripciones físicas concretas de las difuntas (cf. Fernández Martínez-Gómez Pallarès 1999, pp. 266-267), salvo en el caso excepcional del elogio a *Alia Potestas* (CLE 1988), dedicado por un patrono a su antigua esclava y concubina y entre cuyos versos 17-25 se incluye una detallada y sensual descripción de su belleza.

²¹ Sobre el origen y la repercusión de este tópico en los elogios femeninos de la poesía epigráfica, cf. Fernández Martínez-Gómez Pallarès 1999, especialmente, pp. 262-264.

²² Al tratarse de una joven que aún no se ha casado ni ha tenido hijos ni ocasión de ocuparse de la economía familiar, es natural que no se mencionen otros muchos tópicos fundamentales en el catálogo de los *bona domestica* con que se ensalza a la mujer y su papel en el seno de la casa y la familia romana: buena esposa, madre de familia, administradora de su hogar... Un estudio de dichos tópicos, ilustrado con algunos ejemplos representativos, puede verse en Fernández Martínez-Gómez Pallarès 1999, pp. 262-268.

4.3. Comentario gráfico-fonético

Desde el punto de vista gráfico (y fonético) el texto presenta (como ya hemos señalado *supra*) tres casos de *I longa* (*iulia, superasti, iaceo*), suficientemente explícitos respecto a la pérdida del valor fonológico de la cantidad vocálica en la fecha a la que corresponde la inscripción²³.

Destaca, por otra parte, el especial cuidado en representar gráficamente, de la forma más fiel posible, los sonidos griegos. Da la impresión de que el origen de la joven difunta (*Graiugeo... Heroe parente*) debió influir no sólo en el contenido (como más tarde comprobaremos) sino también en la representación de algunos de sus sonidos. Así, y pese a que la *y* no era muy popular ni fonética ni gráficamente²⁴, el epitafio de *Iulia Paula* la utiliza correctamente, justo en los casos en que transcribe el sonido griego: *cylindro, Tyrrio, Carysto*. Este cuidado pudo haberle sido contagiado a nuestro autor por el propio Estacio, que había desarrollado su actividad literaria en Nápoles, un ámbito de acusada influencia cultural griega, de forma que su obra está llena de calcos y préstamos griegos²⁵.

Igualmente, asume el anónimo autor la representación de la velar sorda aspirada griega mediante el dígrafo (*Arachne*) y, puesto que esta pronunciación "a la griega" se extendió entre las clases instruidas, una palabra latina (o al menos de etimología dudosa²⁶) como *pulchrius* adopta en nuestro texto esta misma grafía²⁷.

Más estrictamente fonética es la monoptongación de *ae* en *Lacena*, junto a la forma plena del diptongo en *quae* (vv. 9-10), de acuerdo a la situación vacilante de dicho diptongo en los ss. II y III²⁸.

Finalmente, por lo que respecta a *aliut* × *aliud* y *adque* × *atque*, dan fe de una serie de dobles que, en virtud de juegos asimilatorios y disimilatorios se constatan desde época muy antigua, sobre todo en las inscripciones²⁹.

4.4. Comentario métrico

Ōmnēs uīcistī spēlcīē, dōctrīnā pūēllā	-----/-----: *
Iūliā cārā mīhī, fāltis ābdūctā pātērniīs, l	-----/---/-----~
āurō nil āhūt prētīōlīsīūs ādquē cūlīndrō, l	---/---/-----~

²³ Sobre el origen y la expansión de esta *I longa*, su rápida especialización para otros comeditos y su relación con la pérdida del valor fonológico de la cantidad vocálica, pueden consultarse, Mariner 1990, p. 59 y Fernández Martínez 1989, pp. 106-108.

²⁴ Véase al respecto Väänänen 1966, p. 32.

²⁵ Cf. Laguna 1992, p. 29.

²⁶ Cf. Ernout-Meillet, *s.u.*

²⁷ Sobre la adaptación al sistema gráfico y fonético latino de estos sonidos griegos cf. Traina 1963 (=1957), pp. 50-52 y Väänänen 1966, p. 55.

²⁸ La naturaleza fonológicamente conflictiva de este monoptongo (una vocal larga pero abierta) retrasaría el resultado final de una evolución que había comenzado muchos siglos antes, en el II a.C. Cf. Coleman 1971 y 1974, Fernández Martínez 1987-88, pp. 155-160; 1989, pp. 104-105.

²⁹ Väänänen 1975, pp. 120-121.

nil Tyrīō sūcō fōrmōlsīus ādq̄ē Lācōnē, ---/--/-----
 mārlmōrē nil Pārīō splēndēntīus ādq̄(uē) Cāristō, | ---/--/-----
 nil fōrmā mēlīus uēl | pūlchrīus ēssē Lācēnā. | ---/--/-----
 lānīfīcā nūllā pōt[tūit] | cōn<tēn>dēre Ārāchnē, | ---/~ /--/-----: **
 cāntū Sīrēnās Pāndī[ō]nīdāsquē sōrōrēs, -----/-----
 ēt | spēcīē sūpērāstī | quāe sūnt sūpēr ōmnīlā dictā, ---/-----: *
 tū quāe Grāiūlgēnō sātā ēs hērōē | pārentē. -----/--/-----: **
 nātā bīs | ōctōnōs, lētālī fūlnērē rāptā -----/-----
 hōc sīltā nūnc iācēō Iūhā | Pāulā rōgō. -----/-----

Diez hexámetros dactílicos y un dístico elegíaco, con algunas licencias prosódicas:

– v. 1: la *-a* final de *doctrina*, a pesar de ser ablativo, se ha contado como breve.

– v. 7: Inversamente, la *-a* final de *lanifica* y *nulla*, ambos nominativos, se cuenta como larga: es un alargamiento irracional en tiempo fuerte y ante cesura tritemímeros y pentemímeros, respectivamente; por lo tanto, menos grave que la abreviación del verso 1.

– v. 9: le sobra un elemento; da la impresión de que lo correcto sería *sprs* + cesura pentemímeros.

– v. 10: hiato en lugar de aféresis en *sata es*; además, *es* se considera larga como en latín arcaico, tal vez en este caso por influencia de la *h-* inicial de *Heroe*.

El resto de los versos son correctos.

4.5. Comentario verso a verso

vv. 1-2: Los dos primeros versos nos ofrecen la información completa sobre el contenido del epitafio:

v. 1: una joven (designada con el sustantivo *puella*) ha superado (*uicisti*, en pasado) a todas las demás en belleza y saber (*specie /doctrina*). Se nos anuncia, pues, desde el principio, el tono de confrontación que va a tener todo el poema y que iremos señalando verso a verso.

Dos aspectos van a ocupar el elogio de *Julia Paula*, ambos anunciados también en este primer verso: su belleza y su instrucción. Para la primera utiliza el autor la palabra *species*, con uno de sus significados más usuales, el de “aspecto”, “apariciencia”³⁰, y más concretamente con un sentido laudativo: “belleza”, “hermosa apariciencia”³¹. Este uso tiene no pocos paralelos epigráficos, en contextos similares de elogio a la belleza de las jóvenes: *CLE 1061,7: quae speciem uoltus habuitq Cupidinis artus; 2126,5: in te certabat species formata pudore; e incluso*

³⁰ Cf. Ernout-Meillet, *s.u.*

³¹ Así, por ejemplo, en Stat., *Ach.* 1.811.

con la misma idea de rivalizar y superar a las demás en belleza: 1304,2: *praestantis natis o]mnibus in specie*. Podemos decir que este *specie* del primer verso es una de las palabras temáticas del poema y, como tal, nos la volveremos a encontrar, desarrollada en forma de comparación hiperbólica en los versos 3-6; mencionada a través de su sinónimo *forma* en el verso 6 y repetida, finalmente, en el verso 9 (*specie*).

El elogio no ya de la belleza sino de la instrucción, se resume bajo el término *doctrina*, que hace siempre referencia a la educación y la cultura; palabra poco frecuente en la poesía epigráfica, que sólo en otro ejemplo más (*CLE 737,8: ingeniumque doctrinaque tua et uerba*) se refiere a la mujer³² y que tampoco conoce precedentes, en este sentido, en la literatura latina.

En ambas cosas, en belleza y habilidades, superó la joven *Iulia* a todas las demás, como quiere dejar claro desde el comienzo el autor del epitafio: *omnes uicisti*, sintagma de rivalidad y confrontación que será desarrollado en los versos siguientes (3-8) y repetido, cerrando el elogio de forma circular y en quiasmo, en el verso 9: *specie superasti*; no existen paralelos epigráficos exactos, pero no es infrecuente la construcción de *uincere* con ablativo de cualidad en contextos similares: 29,14-15: *qui uicit omnes antecessores suos // sensu*, 1276,5: *officiis uicit [do]minum nec uerbera sens[it]*, 1359,3: *qui mortem uicit meritis...* y 1388,5: *uicisti priscos longeua etate parentes*.

Destaca la cuidada estructura del verso. Comienza con *omnes* y concluye con *puella*, los dos términos involucrados en la comparación (la joven y todas las demás³³); y en medio, *specie* y *doctrina*, los dos motivos centrales del elogio (su belleza y su saber); en asíndeton, como es habitual en los elogios epigráficos; un asíndeton que se hace especialmente frecuente en los epitafios femeninos, que deben enumerar las largas listas de cualidades que responden al modelo de mujer que habían establecido los romanos desde los viejos tiempos de la república³⁴.

La muerte de *Iulia* se nos anuncia desde este primer verso, con un verbo en pasado (*uicisti*); secuencia temporal que se mantiene en el poema (que elogia su vida y cualidades pasadas, mientras vivió) y se enfrenta al verso final, único en presente (*iaceo*), reforzado por un *nunc*.

v. 2: La joven, bella e instruida más que todas las demás, ha muerto prematuramente (aún no se nos dice la edad, para lo cual habrá que esperar al penúltimo verso): *abducta*. Y, de hecho, el sustantivo *puella* aparece, con no poca frecuencia, asociado a verbos como *abducere* (o similares), dentro del tópico funerario

³² Sin embargo, su adjetivo correspondiente en femenino (*docta*, ambos de la misma raíz que *doceo*), resulta de uso muy común en la poesía epigráfica y conoce no pocos paralelos, relacionados en general con el *lanificium* (471,8: *haec frugi pia d]octa colo calathisque Mineruae*) y sobre todo con habilidades musicales (1282,4: *uixit et enituit docta sonare mele*; 1301,6: *et gratam scalpsit, docta Pedana, chelyn*; 1302,1: *docta lyra...*).

³³ No tenemos, pues, por qué suponer una abreviatura en *puella* y restituir la -s final; podemos entender perfectamente que se trata de un vocativo: de hecho, el poema está en 2ª persona y el padre habla a su hija en los primeros diez versos.

³⁴ Cf. nota 22.

de la *mors immatura*. Así, por ejemplo, en 1213: *erepta puella*, 440: *praerepta puella*, 454 y 751: *puella rapta* y 1132, 1312: *rapta puella*, etc. Pero el sintagma completo (*fatis abducta paternis*: “alejada del destino de tus padres”) resulta, esta vez, poco convencional y no del todo claro; como si hubiese surgido de la contaminación o confluencia de otros mucho más usuales. Son frecuentes, en efecto, por un lado, expresiones como: 1173,1: *...lugunt sine fine parentes*; y 387,6: *rap]ta meis fatis...*; y por otro, sintagmas como: 1986,4: *...tuam properans abducere] uitam* y 2111,1: *...fato praerepta nefando*. Nuestra interpretación coincide con la primera propuesta de Armini³⁵, que expresa no pocas dudas respecto al sintagma, en los siguientes términos: “De *fatis abducta paternis* potes dubitare, utrum ea uerba ‘de patris uita in mortem demersa’, id est ‘patri adhuc uiuo erepta’ –tum *fatis* abl. sep. est– significant an ‘eadem morte, qua pater iam antea ereptus erat, functa’ –tum *fatis* abl. instr. est–”.

La joven, de quien de momento sólo conocemos el *nomen* (*Iulia*), era queridísima por su padre, lo que se nos dice con una expresión (*cara mihi*) que, con múltiples variantes, presenta abundantes paralelos en la poesía epigráfica (2016,3: *patri cara matrique...*; 1566,4: *...cara sueis*; 1258,2: *...pignora cara mihi*; 1831,1: *C]oniu(x) car[a] mihi*, etc.).

vv. 3-6: Se inicia una serie de cuatro versos con comparativos, destinados a detallar hiperbólicamente la belleza de la joven, que se había anunciado en el verso 1 con *specie*, siendo el último de ellos, como veremos, conclusivo y mencionando como 2º término de la comparación la referencia a la belleza más indiscutible en el mundo griego: Helena, la de Troya (*forma...Lacena*). Comienza, pues, una larga serie de hipéboles o descripciones increíbles, que se van a resolver en forma de comparaciones.

La organización de estos versos es cuidadosa, con una primera parte en que se intercambian el sitio el segundo término en ablativo y el sujeto (*nil*) y una segunda con el adjetivo comparativo y otro (o la continuación del mismo) segundo término (lo cual aboga también a favor de nuestra nueva lectura *Lacena*, de la que daremos más detalles más adelante). Así, se establece un premeditado juego de quiasmos, entre los comienzos de versos, en los siguientes términos: *auro nil / nil Tyrio / marmore nil /nil forma*.

v. 3: Los dos ablativos, usados como puntos de referencia o segundo término de la comparación, están, pues, estratégicamente colocados a comienzo (*auro*) y final de verso (*cylindro*). La mención del oro resulta tópica en la descripción literaria de la belleza femenina y suele hacer referencia al cabello. Tenemos un hermoso paralelo epigráfico en el epitafio de *Alia Potestas* (CLE 1988), descrita como *aurata capillis* (v. 17); y otro similar en 1298,2: *illa meis oculis aurea semper erit. Cylindro*, sin embargo, usado en su acepción de “piedra preciosa”³⁶ –tal y como lo hace Juvenal en 2.60 (...*donant arcana cylindros*)–, no tiene parale-

³⁵ Cf. Armini 1936, pp. 122 ss.

³⁶ Cf. ThLL, 1586, 63-71, *s.u.* y O.L.D., *s.u.*

los en la poesía epigráfica (al menos no los tiene en la colección de Bücheler-Lommatzsch ni en la de Zarker), pero su resonancia griega (transcripción directa de κύλινδρος) nos anuncia, desde ahora en adelante, es decir, desde el verso 3 hasta el 10, el origen de la difunta.

Con la referencia al oro, por otra parte, comienza de modo convencional, es decir, de arriba abajo³⁷, una descripción metafórica del retrato de *Iulia Paula*: *auro* (v. 3) para los cabellos, *cylindro* (v. 3) para los ojos, la púrpura de Tyro o de Laconia (v. 4) para el resplandor de su rostro, el mármol de Paros o Carysto (v. 5) para la blancura y la belleza de su cuerpo y con la *forma Lacena* (v. 6) se pondera, en fin, el poder seductor de sus rasgos físicos más concretos, la materialidad de su cuerpo.

v. 4: Buscando una estructura totalmente paralela a la anterior, dos ablativos –segundo término– enmarcan el verso (*Tyrio suco..Lacone*), y en medio de ambos el adjetivo comparativo (*formosius*). La referencia a la púrpura de Laconia, que continúa adentrándonos en el mundo cultural griego, tiene, por otra parte, paralelos literarios como Hor. *Carm.* 2.18.7: *Nec Laconicas mihi / trahunt honestae purpuras clientae*; e igualmente la de Tyro, que fue una gran ciudad comercial, sede de una famosa industria de púrpura³⁸, recordada por Horacio: *Ep.* 1.6.18: *suspice, cum gemmis Tyrios mirare colores*.

v. 5: Frente al comienzo *nil Tyro* del verso anterior, encontramos ahora *marmore nil*, continuando el juego de quiasmos que concluirá en el verso seis. También dos ablativos (*marmore* y *Carysto*) enmarcan el verso y dejan en medio el adjetivo comparativo.

La hipérbole comparativa que ocupa el verso cinco resulta ser uno de los casos más tópicos y significativos: la referencia al mármol de Paros y al de Caristo. Sin duda alguna, el mármol más famoso de todos, el mármol por excelencia, es el que procede de la isla de Paros, un mármol blanco para el que podrían mencionarse no pocos paralelos literarios (Hor. *Carm.* 1.19.5-6: *urit me Glycerae nitor splendentis Pario marmore purius*; Sen. *Phaedr.* 797: *Pario marmore clarius*). La referencia al mármol de Caristo, mucho menos extendida, se hace eco del gusto por los mármoles policromos que había penetrado en Roma³⁹, al que no escaparon literatos y poetas de la Antigüedad. Al margen de algunas referencias someras e incidentales de Horacio, Tibulo, Propercio, Marcial o Juvenal⁴⁰, se puede decir que Estacio fue el primero que introdujo, en el género lite-

³⁷ Vale la pena mencionar, como paralelo epigráfico, la descripción física de *Allia Potestas* (CLE 1988, vv. 17-23), que comienza por sus ojos (*luminibus pulchris*), continúa con los cabellos (*aurata capillis*), el rostro (*nitor in facie..eburneus*), el pecho (*pectore et in niueo breuis illi forma papillae*), las piernas (*quid crura?*) y concluye con el conjunto de su cuerpo (*sed corpore pulchra benigno*). Un tipo de descripción, como se ve, mucho más detallada de lo habitual y que responde (cf. Horsfall 1985, p. 262) a la presencia de un busto o una estatua (v. 44: *effigiem pro te teneo*).

³⁸ V. O.C.D., 1996 (3ª ed.), s.u.

³⁹ Cf. Gnoli, 1971, pp. 25-28.

⁴⁰ Por ejemplo, Hor. *Ep.* 2.2.180; Tib. 3.3.16; Prop. 2.31.9; Mart. 8.24.5, 8.53.8, 10.79.3 y, sobre todo, 9.75.7, donde se menciona precisamente el mármol de Caristo; Juv. 14.95, 14.90.

ario de la descripción de edificios, el tema de los mármoles de colores; y lo hizo poniendo en relación las piedras venidas de Grecia, Asia y África con personajes fantásticos y leyendas mitológicas. La mención de estos mármoles entraba inmediatamente en relación con su lugar de procedencia, con frecuencia rico en historias y resonancias mitológicas.

Es así como Estacio, al describir la villa de *Pollius Felix*, cuando llega a la mejor habitación de todas (*una tamen cunctis*), se entretiene en describir distintos tipos de mármoles, sus lugares de procedencia, sus colores; y entre ellos menciona en último lugar, como colofón, el de Caristo (*Silv.* 2.2.85-93: *et Chios et gaudens fluctus spectare Carystos*). Y observamos en este texto de Estacio la misma metonimia que en el poema de *Iulia Paula: Carystos*, es decir, el Carystos, el mármol de Carysto. No han lugar, pues, las correcciones *Caris[t]io* o *Caris(t)io* propuestas por Nicolas, Merlin o Engström, que romperían además un esquema métrico impecable.

También Tibulo (3.3.13), cuando menciona una serie de riquezas extremas que ninguna dicha proporcionan al hombre, no se olvida de las columnas de mármol de Caristo.

Las imágenes de Estacio tuvieron gran fortuna y llegaron a convertirse en un modelo clásico sobre el que se conformaron no pocas menciones poéticas de piedras en época romana. Mucho después del autor de las *Silvas* –y del epitafio de *Iulia Paula*– todavía Sidonio, tomando a Estacio como modelo –y él lo dice explícitamente– hace descripciones similares, alabando la belleza de los mármoles⁴¹.

v. 6: El desarrollo de la primera parte del elogio (*specie*), que había comenzado en el verso tres, va a concluir ahora, en el verso seis, con la mejor de las comparaciones. Nada, salvo la joven *Iulia*, podía ser más valioso que el oro o las piedras preciosas; nada más hermoso que la púrpura de Tiro o de Laconia, nada más resplandeciente que el mármol blanco de Paros o el verdeante de Caristo; y en el extremo de todas estas hipérboles, nada tampoco, salvo la joven *Iulia*, pudo haber más hermoso que la belleza de Helena⁴² (*forma...Lacena*), la única que podía competir en hermosura con la propia Afrodita, la más parecida a las diosas inmortales⁴³.

Se enmarca, pues, este sintagma (cuya palabra final –*Lacena*– nadie, hasta nosotros ha leído así⁴⁴) dentro del contexto de competencia y rivalidad que venimos describiendo. Nuestra lectura, además, no estorba a la métrica, encaja en el contexto “griego” que presenta el elogio (Helena es un símbolo indiscutiblemente griego de belleza femenina, frente a Venus, que es la referencia más uti-

⁴¹ *Carm.* 22.140; *ep.* 2.2.7.

⁴² Entendiéndose *Lacaena* como adjetivo (cf. O.L.D. s. u.) para lo que no faltan paralelos: *Hor. O.* 3.3.25: *iam nec Lacaenae splendet adulterae famosus hospes*; 4.9.16: *et comites Helene Lacaena*; y una vez más *Stat. Th.* 10.503: *uirginis Lacaenae*.

⁴³ Así la describe Homero en *Il.* 3.58.

⁴⁴ El profesor Correa Rodríguez (de la Universidad de Sevilla), con quien compartí no pocas dudas respecto al texto y a quien desde aquí agradezco la ayuda que siempre me presta, fue quien me sugirió, a la vista de la foto 2, la novedosa lectura LACENA.

lizada por los poetas latinos, incluso los epigráficos) y proporciona un notable paralelismo formal: desde el verso 3, donde se inicia la serie de comparaciones destinadas a ponderar exageradamente la belleza de *Iulia*, hay al comienzo y final de cada verso un ablativo.

Destacamos el uso de la palabra *forma*, cuya acepción de “belleza corporal”, sobre todo femenina, sólo se conoce a partir de Terencio; un sustantivo que solía aplicarse a personas de una belleza legendaria, como Helena, evocada por Lucrecio en el sintagma *Tyndaridis forma* (1.473) –que puede recordarnos a la *forma Lacena* del poema de *Julia*– y que, con este significado, no es en absoluto predominante fuera de la poesía elegíaca o amorosa⁴⁵, referente inmediato, como sabemos, de la poesía epigráfica latina. No faltan, en definitiva, paralelos epigráficos para esta acepción de *forma*: 856,7: *sedulaque et forma decore repleta*; 1033,6: *forma decens...*; 1200,4: *clara iaces fo[rma] nec minus ingenio*; 1329,3: *fuit enim forma certior...*; y 1995,3: *insignis forma...*

vv. 7-8: Los dos versos siguientes (siete y ocho) van a desarrollar la segunda parte del elogio, anunciada también en el v. 1: *doctrina*; para lo cual, el autor recurrirá de nuevo a una expresión hiperbólica, esta vez tomando como modelo la mitología griega, las costumbres griegas. ¿En qué podía consistir la *doctrina* de una joven de 16 años, que era de origen griego, como se nos viene haciendo sospechar desde el verso tres, a base de referencias griegas y como se nos dirá explícitamente en el verso diez?

v. 7: En primer lugar, no puede faltar el tópico del *lanificium*, una especie de símbolo de la mujer en el mundo romano, que éste había heredado del griego, para el que no faltan paralelos en la poesía epigráfica (*CLE* 52,8: *...lanam fecit...*; 471,8: *...d]octa colo calathisque Mineruae*; 492,16: *nec labos huic defuit, nec uellerum inscia fila*; 995,6: *quam Pallas cunctis artibus erudiit*; 1123,3: *lanifici praeclara...* De hecho, en la epigrafía griega se evoca con frecuencia el trabajo de la lana⁴⁶, tal vez por el peso de la tradición homérica. La casi totalidad de las mujeres elogiadas o recordadas en los epitafios griegos, está hecha a imagen de Penélope: la esposa, la madre, la guardiana del hogar, la que, además, posee la belleza. Ya desde la *Ilíada* la mujer aparece regularmente asociada al trabajo de la lana (*Andrómaca*, la propia *Helena*, etc.), de forma que el telar deshecho y recommenzado es la imagen inseparable de Penélope⁴⁷. En no pocos casos el elogio de la mujer griega se acompaña de una referencia a *Atenea*, la diosa obrera que ha tejido su propia túnica⁴⁸. Y en *Laconia*, en el siglo II o III, una difunta es comparada a *Afrodita* por su belleza y a *Atenea* por sus trabajos, sabiduría e inteligencia⁴⁹.

⁴⁵ Para una historia completa de los usos de esta palabra, véase Monteil 1964, pp. 34-44.

⁴⁶ Sobre el desarrollo de este tópico en los epitafios griegos y latinos, véase Lattimore 1942, p. 293.

⁴⁷ Cf. Vêrilhac 1985, pp. 86-92, donde se ofrecen no pocos ejemplos de epitafios griegos en los que se evocan los instrumentos o tareas relacionados con el trabajo de la lana.

⁴⁸ *Il.* 5.734; 8.385; 14.178.

⁴⁹ GV 924.

Pero el autor del elogio a la joven *Iulia Paula* alude también aquí, como en el caso de la belleza de Helena, al más hiperbólico de los modelos⁵⁰, ni Penélope ni Atenea, sino Arachne, habilísima tejedora y bordadora que, llena de soberbia, se atrevió a retar a su diosa patrona Atenea⁵¹. Con ello, además, se nos recuerda el contexto de rivalidad y confrontación –resuelto, cómo no, a favor de *Iulia*– que se había anunciado al comienzo del poema (*omnes uicisti*) y mantenido en las comparaciones de los versos siguientes. El sentido del verso mejora si admitimos la corrección del *condere* que se lee en la piedra, en *con<ten>dere*, lo cual, además de facilitar el contexto de rivalidad del poema, nos devuelve un hexámetro aceptable⁵² y justifica la presencia de *Arachne*, dativo griego regido directamente por *con<ten>dere*.

v. 8: También el canto formaba parte de esa *doctrina* de la joven, anunciada en el v. 1.; el canto y la danza eran cualidades elogiadas tópicamente en la mujer. No faltan paralelos epigráficos en los que se elogien la música, el canto o la danza. Así, por ejemplo, en 1282,4: *...et enituit docta sonare mele*; 1302,1: *docta lyra...* y 995,6: *quam Pallas cunctis artibus erudiit*. El paralelo con CLE 995 resulta especialmente interesante, porque el epitafio va acompañado de unos versos griegos en los que se elogia la voz de la difunta Omonia, comparándola con las Sirenas –además de decirse que es más “áurea” que la propia Afrodita–. Y es que en Grecia –mucho más que en Roma–, la educación musical era considerada esencial⁵³. Así que no es nada de extrañar que en este elogio de *Iulia*, joven de padre griego, se dedique un verso entero a estas habilidades del canto.

Al mencionarse las Sirenas en primer lugar, seguimos dentro del mismo contexto de rivalidad; no olvidemos que éstas, dotadas de una maravillosa voz, fueron los únicos seres capaces de competir con las Musas y arrebatarles su papel representativo de la música en la literatura y en el arte⁵⁴. Una referencia especialmente significativa en el poema de *Iulia*, tan lleno de resonancias griegas, pues se mencionan sobre todo en Homero, que exagera su capacidad para hechizar, de modo irreversible, a los marineros⁵⁵. Poco mencionadas en la literatura latina⁵⁶, aparecen, sin embargo, reiteradamente en Estacio, en su *silva* segunda, la misma en la que se mencionaba el mármol de Caristo (*Silv.* 2.116: *hinc leuis e scopulis meliora ad carmina Siren*). Ni siquiera Homero describe físicamente a las Sirenas, pero, desde los ejemplos más antiguos, aparecen representadas en las artes

⁵⁰ Massaro (1992, p. 163) menciona, a propósito del elogio a *Eucharis* (CLE 55), los modelos más habituales que suelen tomarse como puntos de referencia: Afrodita para la belleza, las Musas para las cualidades artísticas y Penélope para las domésticas.

⁵¹ Los detalles de ese reto podemos leerlos en *Ov. M.* 6.1-145.

⁵² Con el mencionado alargamiento irracional en tiempo fuerte y ante cesura de la final de *lanifica* y *nulla* (cf. *supra*).

⁵³ No son pocas, en efecto, las mujeres elogiadas en la epigrafía griega por sus habilidades musicales (GV 479, 846, 1880, 1938, etc.).

⁵⁴ V. O.C.D. 1996, *s.u.*

⁵⁵ *Od.* 12.40 ss.

⁵⁶ Apenas alguna referencia aislada en *Ov. Ars* 3.311; *Mart.* 3.64.1, etcétera.

con torso de mujer y cuerpo de aves⁵⁷. Junto a ellas, mitad mujer mitad aves, se evocan en nuestro poema otras aves cantoras, las hijas de Pandión, Procne y Filomela, que habían sido transformadas en ruiseñor y golondrina⁵⁸.

Como sabemos, es relativamente frecuente en los CLE recurrir a la mitología como referencia en la descripción de la mujer; para la belleza hemos encontrado a Venus (CLE 995,5: *cui formam Paphie...*) —o Cupido si se es aún niña (1061,7: *...Cupidinis artus*)—, Las Gracias (995,5: *...Charites tribuere decorem*), Atalanta (1988,21: *quid crura? Atalantes status...*), Helena (1996,6: *..forma.. Lacena*); para otras habilidades, las Musas (55,9: *..erodita paene Musarum manu*) o Minerva (471,8: *..d]octa colo calathisque Mineruae*), etc. En este caso, puesto que interesa insistir en el origen griego de la joven, se produce una cierta acumulación de referencias mitológicas griegas: en apenas tres versos se recuerda la belleza de Helena y se mencionan Aracne, Las Sirenas y las hijas de Pandión.

No se nos escapa, por último, una cierta aliteración sonora (s-r) en este verso que elogia el canto: *Sirenas...sorores*.

v. 9: Igual que el v. 6, es un verso conclusivo después de las comparaciones mitológicas, que, además, retoma el primer y más importante elogio (*specie*⁵⁹), con lo que se cierra esta parte descriptiva y elogiosa⁶⁰. Lo que había comenzado con el sintagma *omnes uicisti* se cierra ahora, como en una composición circular, con este *specie superasti*. Todo lo mencionado en los versos anteriores (probablemente el verso deba decir *supra* en vez de *super*⁶¹, lo superó ella en vida con su imagen hermosa (*specie*).

v. 10: Por fin se menciona el origen de la joven difunta, que es griego. Un dato que no podía faltar en el epitafio⁶² y que, en este caso, se relata con un fuerte énfasis. Ya hemos ido viendo, verso a verso, cómo se nos daban pistas, veladas pero certeras, sobre la procedencia griega de la joven. Pistas que se revelan ahora de un forma clara y definitiva con la mención del padre, *Graiu-geno...parente*, con un adjetivo de resonancias épicas ya utilizado por Estacio⁶³

⁵⁷ Cf. O.C.D. 1996, s.u. Cf. además, para la historia de la representación de las sirenas en las distintas artes, Roscher IV, 1965, pp. 601 ss.

⁵⁸ El relato de esta metamorfosis puede leerse en *Ov. M.* 6.412-674.

⁵⁹ No olvidemos que la belleza es el único elogio en la mayoría de las jovencitas, que todavía no han tenido ocasión de ser esposas, ni madres, ni guardianas de su hogar (cf. al respecto Vérilhac 1985, p. 86).

⁶⁰ Gil (CFC 13 [1977]) corrigió *et* en [*s]et*, argumentando que es fácil omitir por distracción esa *s*, cuando la palabra anterior acaba también por *s*. Pero, desde nuestra interpretación del texto, no parece que con esa conjunción adversativa lo mejore, sino más bien al contrario, pues la simple belleza de la joven (*[s]et specie superasti quae sunt super omnia dicta*) podría superar, en efecto, las piedras preciosas, la púrpura, los mármoles, a la propia Helena, pero difícilmente competiría con habilidades como el *lanificium* (v. 7) o el canto (v. 8).

⁶¹ Confusión que debió ser muy corriente, no sólo por la afinidad semántica entre ambas formas, sino además por una semejanza formal que la tendencia vulgar a la metátesis consonántica acentuaría en no pocos casos (cf. Väänänen 1975, § 133).

⁶² Cf. al respecto Horsfall 1985, p. 257.

⁶³ No dudamos, a estas alturas de nuestra argumentación, que el anónimo autor de este poema era un perfecto conocedor de Estacio. Ya hemos mencionado *supra* cómo Estacio (*Ach.* 1.811: *is de-*

(*Theb.* 6.215: *Graiugena reges*) y no del todo ajeno a la poesía epigráfica (CLE 1355.9: *Graiugena linguam*).

Sobre el significado de la forma *heroe* ha debatido largamente, hace ya muchas décadas, Kleberg⁶⁴, proponiendo, como explicación más probable, que se trate de un nombre propio, si no muy usado, al menos no desconocido. Estaríamos, pues, ante un ablativo del nombre propio *Heros*, *Herois*, suficientemente documentado en griego⁶⁵ y no ausente en latín (CIL VI 24563: *Saluius et Heros dant*; X 5696: *C. [F]urius Heros*; XI 3048: *Heros u. a. XXV*), que permite un juego de palabras con los nombres propios, muy del gusto de la poesía epigráfica⁶⁶, y que resuelve además un difícil sintagma que hubiese estado formado por un sólo adjetivo (*Graiugeno*) y dos sustantivos (*heroe* y *parente*).

No se nos oculta, por otra parte, esa intencionada sustitución (*sata* × *nata*), tratando de no repetir la misma forma con la que comienza el último pentámetro y echando mano, para ello, de este participio, *sata*, que sólo conoce un paralelo en toda la colección de Bücheler-Lommatzsch: CLE 386: *egregio de patre satam sancta genetrice*.

Con este verso termina el elogio, al que se añade un dístico en que se introducen los elementos denotativos imprescindibles en el epitafio: la edad y el nombre de la difunta.

v. 11: Estos poetas anónimos se esfuerzan en incluir en el metro un dato tan prosaico como la detallada indicación de la edad; para ello suelen recurrir, en lugar de al meramente informativo cardinal, a otras formas de su nutrida serie de numerales: ordinales, multiplicativos, distributivos, etc., combinándolos de forma no siempre fácil, hasta lograr encajar la edad exacta en el esquema métrico que tratan de reproducir⁶⁷. No faltan, en efecto, paralelos literarios⁶⁸ (*Ov. Met.* 13.753: *Pulcher et octonis iterum natalibus actis*) ni, natural-

cor et formae species permixta uirili) usa también la palabra *species* en el mismo sentido laudativo (= belleza femenina) que aparece en este poema. Explicábamos igualmente cómo Estacio había introducido en la literatura la moda de mencionar los mármoles de colores, sin que faltara entre ellos el de Carysto. Nos ofrece también uno de los pocos paralelos de la forma *Lacaena* usada como adjetivo y no como sustantivo (*Teb.* 10.503: *uirginis Lacaenae*). Había sido, además, uno de los pocos autores latinos que nos hablaba de las Sirenas y vemos ahora, también, cómo había ya usado este inusual adjetivo *Graiugenus*. Hemos visto, asimismo, cómo *rogus*, palabra no usual en la poesía epigráfica, había sido muy profusamente utilizada por Estacio. Algunas otras características generales de la obra de Estacio también podrían rastrearse en nuestro poema, como el gusto por el hexámetro, la presencia destacadísima del mito, etc. Si recordamos ahora que la figura de Estacio cayó en declive en los ss. II y III d.C. y que sólo recobró el favor y empezó a ejercer una fuerte influencia desde fines del siglo III (cf. G. Laguna 1992, pp. 33-34), tal vez este dato nos ayude a concretar algo más la datación del poema y acercarla hasta finales de este siglo III.

⁶⁴ 1929, pp. 148-150.

⁶⁵ Cf., por ejemplo, Dem. 19.249: πρὸς τῷ τοῦ Ἡρώ τοῦ ἱατροῦ.

⁶⁶ Los ejemplos en este sentido son innumerables. Valgan como muestra: CLE 1997,1: *Felix de nomine tantum*; 317,2: *laetus cum coniuge Cara*.

⁶⁷ Sobre los distintos recursos que utilizaron los poetas epigráficos para tratar de encajar en el metro la indicación de la edad, véase Fernández, "Recursos para la indicación de la edad...", 1999.

⁶⁸ El uso, por ejemplo, del adverbio multiplicativo para expresar la edad fue un procedimiento habitual en la lengua poética (véase al respecto Massaro 1992, p. 185).

mente, epigráficos (434,3: *bis quinos annos mensesque duos*; 1297,3: *namque bis octonos nondum compleuerat annos*), para tal acomodo de la edad en el verso.

El segundo sintagma de este verso resulta especialmente interesante, por la “resonancia virgiliana” para este tópico de la *mors immatura*. Virgilio, en efecto, había sido el modelo indiscutible que durante muchos siglos se estudió, se recitó, se aprendió de memoria, se imitó. Pero el verso 429 del libro sexto de la Eneida (*abstulit atra dies et funere mersit acerbo*) se especializó, dentro y fuera de la poesía epigráfica, para dar voz al tópico de la muerte prematura. Como ya estudiaron Ricci, Colafrancesco y Gamberale⁶⁹, su ritmo interior y su poder de sentencia lo dotaron de vida propia, de modo que llegó a independizarse de su contexto, se fragmentó y se sometió a variaciones como la que leemos en el poema de la joven *Iulia: letali funere rapta*. Probablemente, en este caso, se trate, sin más, de una transmisión indirecta –no exactamente virgiliana– a través de la epigrafía⁷⁰.

El uso del adjetivo *letalis* no conoce paralelos en la poesía epigráfica⁷¹ y nos recuerda –por el contexto de referencias griegas que se entrecruzan en el poema– una interpretación de *letum* como helenismo léxico, documentada en Varrón: *ling. 7.42: Ollus leto datus est quod Graecus dixit λήθη, id est obliuioni*⁷². De esta palabra, *letum*⁷³, considerada calco del griego, ausente en las inscripciones en prosa del *CIL VI*, y que parece remitir a un uso lingüístico griego, derivarían los latinos el adjetivo *letalis*, que encontramos en este sintagma de resonancias griegas y cuyo sentido originario hemos tratado de recoger en nuestra interpretación (“arrestada por una muerte sin retorno”).

v. 12: Supone el contraste con todo el poema. Todo está en pasado, referido a los tiempos en que Julia estaba viva y era hermosa y cantaba como las propias Sirenas. Pero ahora (*nunc*) la triste realidad es que yace (*iaceo*) muerta, en una tumba (*rogo*), que todos pueden contemplar (*hoc*). Y es este deíctico, precisamente, el que comienza el verso, indicándonos el lugar en que reposan sus restos. El uso de los deícticos –adverbios, adjetivos o pronombres– es una de las señales más tradicionales (especialmente a comienzo de verso, como en este caso) del epitafio métrico. Deíctico que suele acompañar, como también sucede en este

⁶⁹ Cf. su trabajo conjunto de 1983, especialmente pp. 217-218.

⁷⁰ De hecho, y según demostró Gómez Pallarès (1993, pp. 277 ss.), fue Virgilio quien tomó de la epigrafía funeraria el adjetivo *acerbus* para tratar de la muerte prematura (*Aen.* 6, 427-429) y quien lo difundió después a los *CLE* posteriores, hasta que sus versos llegaron a convertirse en el “pasaje virgiliano” favorito entre los anónimos autores de poesía epigráfica.

⁷¹ No, al menos, en la poesía epigráfica registrada por Bücheler, Lommatzsch y Zarker. Conoce, sin embargo, algunos literarios, como: *Ov. M.* 2.611: *frigus letale*; 10.453: *letali carmina*; 11.515: *letalibus undis*, etcétera.

⁷² Para un comentario más completo sobre el origen y los usos de *letum*, cf. Massaro 1992, pp. 141-143.

⁷³ La etimología no es segura; se conoce una grafía *lethum*, por influencia de: (Cf. Ernout-Meillet, *s.u.*).

poema, a verbos como “enterrar” o “yacer”⁷⁴, y que, en este verso, ve reforzada su función por la presencia del adverbio *nunc*.

En cuanto a *rogo*, no parece necesaria su sustitución por *loco* tal y como propuso Lommatzsch; de hecho, el significado de *rogus*, como veíamos *supra*⁷⁵, es ‘pira funeraria’ o, en todo caso, ‘tumba’. Hay, además, suficientes paralelos literarios (Prop. 4.11.8 *herbosos...rogos*) y no pocos en la poesía epigráfica (1149,4: *et mater tepido condedit ossa rogo*; 1269,2: *heres conderet exsiquo busta suprema rogo*; 1050,8: *te, Basse, ereptum fleuimus ante rogam*, etc.) como para no aceptar esa sustitución por *loco* (independientemente de que entendamos “tumba” u “hoguera funeraria”).

Este dístico final, además de introducir un cambio en el esquema métrico del epitafio –el resto del poema está en hexámetros–, ofrece no pocos elementos diferenciadores con respecto al resto del poema. El verbo, como decíamos *supra*, está en primera persona (*iaceo*), por primera vez en presente y acompañado del adverbio *nunc*, para hacernos ver el paso repentino desde la plenitud y belleza indiscutibles (*nil aliud melius seu pulchrius*) hacia la muerte inexorable e inmóvil⁷⁶.

El cambio de personas, frecuente en la poesía epigráfica⁷⁷, adopta en no pocas ocasiones la forma de diálogo y da lugar –como también anunciábamos *supra*– a una cierta “dramatización”⁷⁸ en la que pueden intervenir distintos personajes: vivos y muertos, dedicantes y difuntos, etc. De hecho, la interpelación del muerto al vivo⁷⁹ y, más en concreto, la tipología del diálogo, había sido estudiada, hace ya varias décadas, por Krummrey⁸⁰, que llegó a catalogar 52 poemas epigráficos dialogados (se conocían en aquel momento alrededor de 4000⁸¹) de los cuales, sólo cuatro ejemplos (¡y éste es uno de ellos!) muestra un diálogo entre padres e hijos⁸².

⁷⁴ Cf. al respecto Massaro 1992, pp. 153 ss.

⁷⁵ Cf. nota 12, donde se debate sobre sus posibles significados y se aportan ejemplos.

⁷⁶ Sobre la plena correspondencia entre sintaxis y contenido en contextos similares al que aquí se comenta, véase Massaro 1992, pp. 122-123.

⁷⁷ Horsfall 1985, p. 269.

⁷⁸ Así la llamó Massaro en su comentario a CLE 55 (1992, pp. 121 ss.).

⁷⁹ Un buen desarrollo de este tópico funerario podemos encontrar en Socas 1999, pp. 154-178.

⁸⁰ En su tesis doctoral (*Interpretationen lateinischer Versinschriften*, Halle [Saale], 1961) y más en concreto en uno de sus capítulos (N.4, “Verzeichnis der lateinischen Dialoggedichte auf Grabmonumenten und Bemerkungen zu einigen ihrer Vorformen,” pp. 49-88). El mismo tópico ha sido desarrollado también por J. Gómez Pallarès, en “Mart., 5, 34, 7-8 y la Voz de los Muertos” (en curso de publicación en REA), proponiendo una lectura del poema de Marcial en clave de diálogo.

⁸¹ G. Sanders, “Carmina Latina Epigraphica post-buecheleriana: inventaire quantitatif,” en A. Donati-D. Pikhhaus-M. van Uytfanghe (edd.), Gabriel Sanders, *Lapidés memores. Païens et chrétiens face à la mort: le témoignage de l'épigraphie funéraire latine* (Faenza 1991) 179-183.

⁸² CLE 59; 1053; 971 y 1996 (en el catálogo de Krummrey II 1.4, 10; III 16). A los que tendríamos que añadirle el más reciente hallazgo de Guisona: S. Mariner y R. Rita, “Lápida funeraria de Seruilla Prepusa a su hija Lesbia, hallada en Guisona (Lérida)”, *Archivo Español de Arqueología* 40 (1967) 60-68 y 41 (1968) 156-157 y J. Gómez Pallarès, “Poésie épigraphique en Hispania: propositions et lectures”, *REL* 77 (2000) esp. 123-128 (con una nueva edición del texto y un comentario al tópico del epitafio dialogado).

El diálogo establecido entre *Iulia Paula* y su padre se aleja, no obstante, de la tipología general y presenta algunos elementos, formales y de contenido, ciertamente interesantes y novedosos:

En primer lugar, los dos interlocutores emplean esquemas métricos distintos (una serie de diez hexámetros el padre y un dístico la niña); variación métrica que no se registra ni en *CLE* 59, ni en 1053, ni en 971, ni tampoco en el de *Servilla Prepusa*.

A diferencia también de lo que encontramos en el resto de diálogos entre padres e hijos⁸³, la joven *Iulia* no toma la palabra para hacer petición alguna, ni para rogar a su padre que cese en su dolor, ni para ofrecerle consuelo. Muy al contrario, las palabras de *Iulia Paula* detallan, sin más, algunos elementos denotativos (como la edad y filiación⁸⁴) imprescindibles en los epitafios. Datos concretos que el autor no ha querido expresar en un *postscriptum* en prosa, como es habitual, prefiriendo recurrir al juego literario del diálogo que, en este caso, no pasa de ser un simple marco externo que trata de ensamblar, de modo literario, dos monólogos bien diferenciados en independientes.

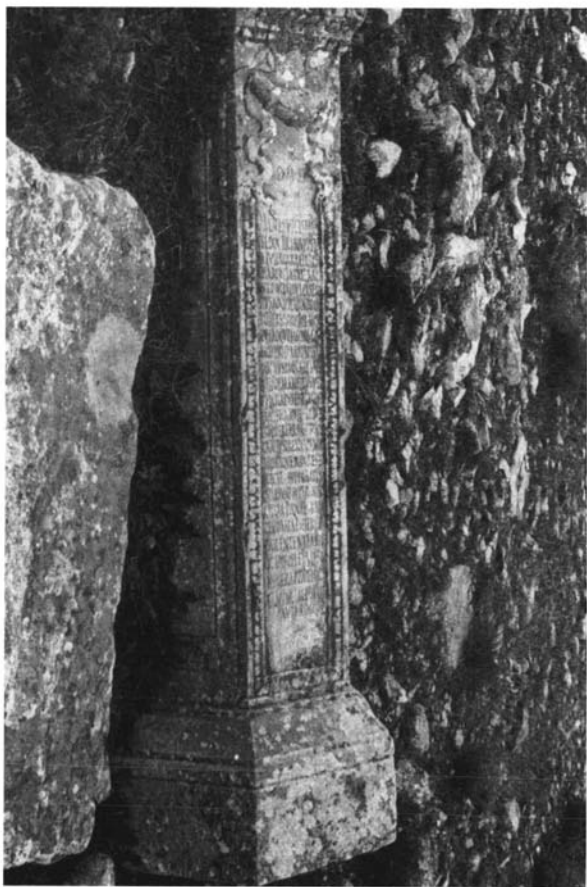
BIBLIOGRAFÍA

- H. ARMINI, "Ad carminum epigraphicorum tertium uolumen adnotatiunculae", *Eranos* 34 (1936) 104-141.
- J. BELTRÁN FORTES, *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano* (Incluye un ensayo preliminar de P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Incineración/inhumación: un milenio de prácticas funerarias en los territorios meridionales de la Península Ibérica") (Málaga 1999).
- H. BIANCHI, "CLE Africana", *Studi Italiani di Filologia Classica* 18 (1910) 41-76.
- G. BONFANTE, "Il nome delle donne nella Roma arcaica", *RAL* 35 (1980) 3-10.
- F. BÜCHELER, *Carmina Latina Epigraphica* (Lipsiae I 1895; II 1897). E. Lommatzsch, *Supplementum* (= vol. III) (Lipsiae 1926) (última edición: Stuttgart 1982).
- R. CAGNAT, *Cours d'épigraphie latine* (Paris 1890).
- P. COLAFRANCESCO, "Un problema di convivenza: Epigrafia e poesia", *InvLuc* 7-8 (1985-86) 281-299.
- P. COLAFRANCESCO - M. MASSARO - M. L. RICCI, *Concordanze dei CLE* (Bari 1986).
- R. COLEMAN, "The monophthongization of /ae/ and the Vulgar Latin vowel system", *TPhS* 8 (1971) 175-191.
- R. COLEMAN, "The monophthongization of Latin ae. A reply", *TPhS* (1974) 86-92.
- E. COURTNEY, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions* (Atlanta 1995).
- P. CUGUSI, *Aspetti letterari dei CLE* (Bologna 1996²).
- I. DI STEFANO MANZELLA, *Mestiere di epigrafista* (Roma 1987).
- C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, "Monoptongación de ae y nuevo sistema vocálico latino", *Habis* 18-19 (1987-88) 155-160.

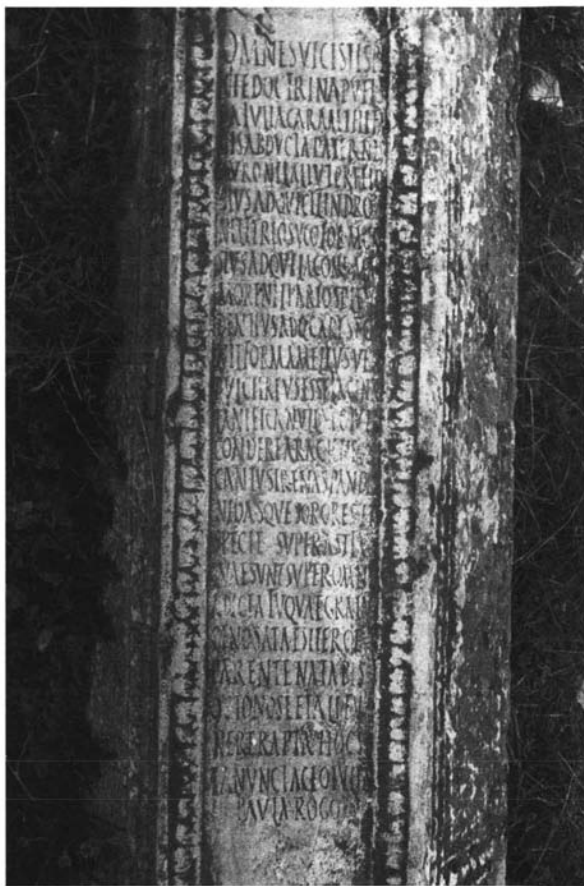
⁸³ En todos ellos, salvo, tal vez, en 1053 en que, con la forma *uale*, imperativo fosilizado, se expresa a la vez un ruego ("que sigas bien") y una despedida.

⁸⁴ Se nos incluye, de hecho, su *cognomen*, *Paula*, de acuerdo, por otra parte al notable crecimiento, a lo largo del Imperio, en el uso de los *cognomina*. Sobre el nombre de las mujeres en época romana, cf. Gordon 1983, p. 23, Kajava 1994, esp. pp. 115, 214 y 227 y Bonfante 1980.

- C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, "Vowel length in Vulgar Latin: transphonologization of quantitative into qualitative distinctions", *Itaca* 5 (1989) 101-113.
- C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, "Recursos para la indicación de la edad en los epitafios en verso", en J. LUQUE MORENO - P. R. DÍAZ Y DÍAZ (eds.), *Estudios sobre métrica latina*, vol. I (Granada 1999) 355-369.
- C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ - J. GÓMEZ PALLARÉS, "Voces de mujer en las poesías épica y epigráfica en Roma", *Veleia* 16 (1999) 259-283.
- E. GALLETIER, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions* (Paris 1922).
- L. GAMBERALE, "Problemi letterari -e non- dei CLE", *Riv. Fil. Istr. Cl.* 116 (1988) 489-502.
- R. GNOLI, *Marmora romana* (Roma 1971).
- J. GÓMEZ PALLARÉS, "Otros ecos en la Eneida de Virgilio: La 'evidencia' de los CLE", *Helmantica* (1993) 267-280.
- A. E. GORDON, *Illustrated Introduction to Latin Epigraphy* (Berkeley 1983).
- N. HORSFALL, "CIL VI 37965 = CLE 1988 (Epitaph of *Allia Potestas*): A commentary", *ZPE* 61 (1985) 251-272.
- M. KAJAVA, *Roman Female Praenomina. Studies in the Nomenclature of Roman Women* (Roma 1994).
- T. KLEBERG, "De heroe quodam epigraphico", *Eranos* 27 (1929) 148-150.
- G. LAGUNA MARISCAL, *Estacio, Siluas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario* (Sevilla 1992).
- J. M. LASSÈRE, "Recherches sur la chronologie des épitaphes païennes de l'Africa", *AntAfr* 7 (1973) 7-151.
- J. M. LASSÈRE, "Onomastica Africana I-IV", *AntAfr* 13 (1979) 227-234.
- R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs* (Urbana 1942).
- B. LIER, "Topica Carminum Sepulcralium Latinorum", *Philologus* (1903) 445-447; 563-603; (1904) 54-65.
- J. M. LUZÓN, "El teatro romano de Itálica", en *El Teatro en la Hispania Romana* (Badajoz 1982) 183-190.
- S. MARINER, *Latín vulgar* (Madrid 1990⁴).
- M. MASSARO, *Epigrafia metrica latina di Età Repubblicana* (Bari 1992).
- M. R. MASTIDORO, *Concondanza dei CLE compresi nella silloge di J.W. Zarker* (Amsterdam 1991).
- P. MONTEIL, *Beau et laid en latin: étude de vocabulaire* (Paris 1964).
- G. Ch. PICARD, *L'Afrique Romaine* (Paris 1959).
- D. PICKAUS, *Repertoire d'inscriptions africaines versifiées* (Bruxelles 1994).
- F. PLESSIS, *Poésie latine: épitaphes* (Paris 1905).
- M. L. RICCI - P. C. COLAFRANCESCO - L. GAMBERALE, "Motivi dell'oltretomba vigiliano nei CLE", *Atti del Convegno Virg. dei Brindisi nel Bimill. della morte* (Brindisi 1983) 199-234.
- W. H. ROSCHER, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, vol. IV (Hildesheim 1965).
- F. SOCAS GAVILÁN, "¿Con quién hablan los muertos?", en C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (ed.), *La literatura latina: un corpus abierto* (Sevilla 1999) 153-178.
- G. SUSINI, *Il Lapidario romano* (Roma 1968).
- J. M. C. TOYNBEE, *Death and burial in the roman world* (London 1971).
- A. TRAINA, *L'alfabeto e la pronuncia del latino* (Bologna 1973).
- V. VÄÄNÄNEN, *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes* (Berlin 1966).
- V. VÄÄNÄNEN, *Introduction au latin vulgaire* (Madrid 1975).
- A. M. VÉRILHAC, "L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques", en *La femme dans le monde méditerranéen, I (Antiquité)*, (Lyon 1985) 85-112.
- J. W. ZARKER, *Studies in the 'CLE'* (Princeton 1958).



Fotos de Zeineb B. Ben Abdallah.



Fotos de Zeineb B. Ben Abdallah.