

LA VIDA “SILENCIOSA”: ARTE Y EPIGRAFÍA EN *COPA*¹

Joan Gómez Pallarès
Universitat Autònoma de Barcelona

El objetivo de este trabajo es explicar los vv. 13-24 y 35-38 del poema *Copa*, de la llamada *Appendix Vergiliana*, a la luz de la información que proporcionan la iconografía y la epigrafía romanas. Intentaré mostrar cómo la écfrasis y el llamado “camino inverso” son, también en *Copa*, caminos para la creación del anónimo poeta. Finalizaré con un ensayo de explicación del por qué de la presencia de ambos mecanismos de “información” en esta poesía.

The aim of this paper is to explain vv. 13-24 and 35-38 of the so-called *Appendix Vergiliana's Copa*. I will try to do that through the information given by Roman Iconography and Epigraphy. I will try to show how ekphrasis and the so-called “reverse view” are, also in *Copa*, paths that lead to literary creation for the anonymous poet. I will finish with a tentative explanation to the presence of both “information” procedures in this poem.

¹ Agradezco las facilidades que me han sido dadas (¡ahora y siempre!) para trabajar en la Biblioteca de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid, donde se gestó este trabajo, así como a su Director del Departamento de Filología Latina, Tomás González Rolán, siempre dispuesto a atender cualquier necesidad. Mis amigos J. J. Caerols, de la UCM, y R. Cortés Tovar, de la Universidad de Salamanca, me han proporcionado bibliografía importante para su realización en un tiempo mínimo. J. Martínez Gázquez, de la UAB, y C. Fernández Martínez, de la US, han leído una primera versión de este trabajo y la han mejorado. Por supuesto, cualquier error es tan sólo al autor imputable.

Quiero dedicar, con todo cariño y respeto, este trabajo a Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, de la Universidad de Córdoba, quien a lo largo de muchos años (desde un lejano, algo traumático para mí y nevado invierno barcelonés), y más allá del necesario “protocolo entre colegas”, ha atendido cuantas peticiones le he hecho y ayuda le he pedido, siempre con gran amabilidad y simpatía. De él he aprendido muchas cosas y quiero ahora reconocer, además, que fue escuchando una magistral intervención suya sobre *Copa* cómo me vino a la cabeza la posibilidad de hacer un trabajo de estas características con algunos de sus versos.

i. TEXTO: MUERTE ENTRE LAS FLORES

El texto latino que utilizo es el de Salvatore 1997, pp. 147-149.

Vv. 13-24

*sunt etiam croceo uiolae de flore corollae
sertaque purpurea lutea mixta rosa
et quae uirgineo libata Achelois ab amne
lilia uimineis attulit in calathis.
sunt et caseoli, quos iuncea fiscina siccant,
sunt autumnali cerea pruna die
castanaeque nuces et suaue rubentia mala,
est hic munda Ceres, est Amor, est Bromius;
sunt et mora cruenta et lentis uua racemis,
et pendet iunco caeruleus cucumis.
est tuguri custos armatus falce saligna,
sed non et uasto est inguine terribilis.*

Vv. 35-38

*quid cineri ingrato seruas bene olentia sarta?
anne coronato uis lapide ista tegi?
pone merum et talos. pereat qui crastina curat:
mors aurem uellens 'uiuite' ait, 'uenio'².*

Nota bene: he resaltado en negrita aquellos elementos que me parecen más significativos, desde un punto de vista iconográfico y epigráfico que me servi-

² La traducción que propongo es de J. Martínez Gázquez, publicada en *Monte Agudo*, segunda época, n. 6, diciembre de 1988, Murcia, p. 24:

“Y guimaldas de violetas de flor de azafrán,
y amarillas coronas mezcladas de púrpura rosa,
y lirios regados por el río de las Vírgenes,
que aporta en canastillas de mimbre la ninfa del Aqueloo.
También tenemos pequeños quesillos, en cestitos de juncos curados,
y ciruelas de cera, en el día otoñal,
y castañas y manzanas de suave carmín.
Aquí está la blanca Ceres, y Amor, y Baco;
y moras sanguinas y uvas de pingües racimos,
y pende del junco el verdoso cohombro.
Está el vigilante del tugurio, armado de la hoz de sauce,
pero no tan terrible con su enorme región inguinal.
...
¿Por qué guardas las coronas de suave aroma para la ingrata ceniza?
¿Quieres acaso que cubra tus huesos una lápida coronada?
“Saca el vino y los dados. Muera el que se preocupa del mañana.”
La muerte, avisándonos a la oreja, dice: “Gozad de la vida, ya llego”.

La única discrepancia que mantengo con esta traducción es, *uid. infra*, la de preferir la lectura *ista* en v. 36, frente a la corrección de Ilgen, *ossa*. Propondría: “¿Quieres acaso que cubra tus flores una lápida ya coronada?”. Para la explicación de esta “paradoja”, *uid. infra*.

rán después para mostrar, en el apartado iii, *infra*, un marco de referentes que explique estos versos y, por extensión, *Copa*.

En cuanto al establecimiento del texto, la única discrepancia entre las ediciones que he leído³ está en el v. 36: *ista tegi* de Franzoi 1988 y Salvatore 1997, frente a *ossa tegi* de Goodyear 1977⁴, a partir de una corrección propuesta por Ilgen. *Ista* es la lección de Ω (*consensus codicum* de M, S, F y L, es decir, de todos los manuscritos importantes con excepción de G, *Fragmentum Graeciense*, Graz 1814⁵), *ossa* es una corrección basada en el contexto "epigráfico" en que se tiene que enmarcar el final de *Copa* (como veremos *infra*). Si bien es cierto que para un contexto de ese tipo se pueden encontrar paralelos que apoyen tal corrección (u.g. CLE 415, *magna hom[i]nis hic ossa teg[it] saxsus*), no lo es menos que también pueden ser encontrados para defender la lectura e interpretación de los mss. (u.g. CLE 451, 3, *...sit tibi terra leuis, cineres quoque flore tegantur*). Esta lectura mantiene, además, la tensión epigramática entre el hexámetro y el pentámetro (a la manera de un "dístico único"⁶), entre la paradoja de *bene olentia sarta* frente a *cineri ingrato* y la de *ista* (i.e. *bene olentia sarta*) frente a *coronato lapide* (es decir, "flores" en relación con "mundo funerario", en ambos casos). Desde un punto de vista paleográfico podría defenderse un error de transcripción para *-ssa* en *-sta*, pero no veo cómo hacer lo mismo para *o-* en *i-*. Creo, además, que una corrección *ossa*, precisamente en este contexto, es una rechazable *lectio facillima* frente a *ista*.

Goodyear 1977, p. 127, ponía el énfasis en que "all attempts to defend the paradosis have failed". Él mismo intentaba rechazar la interpretación que se desprende de la lectura de los mss. con el único argumento de que "this involves extreme confusion of thought". Voy a intentar demostrar que no hay tal confusión. La poesía dice, en el texto que quiero defender, que (hexámetro) "no sirve de nada mezclar flores frescas con la ceniza" porque (pentámetro) "¿acaso lo que se quiere es que una inscripción ya coronada cubra esas flores?". Creo que el valor epigramático del dístico alude a una acción que, si ya de por sí no "sirve para nada" (comprar flores para los muertos: hexámetro), duplicada (flores en las cenizas y, además, flores para la inscripción: pentámetro) todavía tiene menos sentido. Si atendiéramos tan sólo a esta interpretación en clave de "epigrama de dístico único", creo que ya no nos encontraríamos ante la situación de "confusión extrema" a que alude Goodyear para justificar la corrección de Ilgen. En la parte final de la poesía, donde mayor énfasis se pone en "aprovechar al máximo la

³ Suficientes, creo, para poder controlarlo con garantías: la *supra* citada de Salvatore 1997, Goodyear 1977 y Franzoi 1988.

⁴ La corrección también es adoptada por la edición de E. J. Kenney para el trabajo "coral" (W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney y J. A. Richmond) de *Appendix Vergiliana*, en Oxford Classical Texts (Oxford 1966) 76.

⁵ L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics* (Oxford 1986) 437-440.

⁶ M. Lausberg, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm* (München 1982) 485-487.

vida”, se rechazarían (penúltimo dístico, en mi interpretación) con contundencia los esfuerzos y gastos inútiles (sobre todo si tan sólo sirven para “favorecer” y agradar a los muertos) y se defenderían con la misma pasión (dístico último) los “gastos útiles”, vino, juego y diversión, que sí favorecen a los “que permanecen con vida”.

Con todo, entiendo que la “polémica” generada por esta propuesta corrupción de la tradición manuscrita de *Copa* en su v. 36 exige mayores esfuerzos por mi parte para justificar la elección. Y a ello me aplico.

En primer lugar, la imagen del v. 35 es la del muerto enterrado con sus flores de homenaje, frescas (*bene olentia*), de temporada, no la imagen del lanzamiento de flores sobre la tumba o la inscripción (en cualquier caso, costumbre también bien documentada y que, quizás, sería aludida –*uid. infra*– en el v. 36, con *coronato lapide*: Cugusi 1996², pp. 267-269). Aunque no se trate de un lugar muy común en los textos conservados (reprocha Goodyear 1977, p. 127: “the idea of burying wreaths is not commonplace”), sí es una acción descrita por los mismos⁷ y que, en cualquier caso, formaba parte activa de los ritos funerarios de los Romanos⁸. No entiendo que, para interpretar esa acción en v. 35, se le “exija” que “to be expressed explicitly” (Goodyear 1977).

En segundo lugar, y como consecuencia, la acción descrita en el v. 36 incluye la idea de que la lápida “cubre”, “tapa” a alguien enterrado con sus flores. Tampoco encuentro problemático ni contradictorio ni caótico que esta lápida reciba, a su vez, flores, como homenaje a ese muerto: Cugusi 1996², pp. 267-272, muestra cómo es, también, una costumbre muy habitual en el mundo romano “llevar” flores a los muertos⁹. La idea de la “repetición innecesaria”, del gasto inútil y doble (flores para la ceniza, en el hexámetro; flores para la inscripción, en el pentámetro), estaría en la base del juego epigramático de ese dístico. Pero también podríamos suponer otra cosa, si se percibe (Goodyear 1977, p. 127) como una objeción insuperable que *coronatus lapis* sea interpretado, literal y físicamente, como “inscripción con flores encima”. No habría ni tan siquiera que pensar en flores reales: estamos ante una costumbre tan enraizada en la civilización

⁷ CLE, ya citado antes, 451, 3, ..*sit tibi terra leuis, cineres quoque flore tegantur*, que también puede ser interpretado “ser enterrado con las flores”; o CLE 492, 1-2 *floribus ut saltem re[qu]ie[s]cant membra iucundis / Aeliae carae mihi...*; o CLE 1972, 6, ..*cum flore quiescant*. Cf. G. Sanders, *Bijdrage tot de studie der latijnse metrische grafshriften van het heidense Rome: de begrippen ‘licht’ en ‘duisternis’ en verwandte themata* (Brussel 1960) 382. Cf. también, aunque para mí ese texto es de interpretación más dudosa, Min.Fel., Oct., 12.

⁸ *Realexikon für Antike und Christentum*, s.u. “Bestattung” (Stuttgart 1954), col. 203, “schliesslich werden Blumengewinde auf die Bahre gelegt und dem Toten wird ein Kranz...aus den Blumen der Jahreszeit...aufgesetzt”, y s.u. “Blume”, col. 451-452, “besonders stark bezeugt ist die Verwendung der Blumen im Totenkult. Die Leiche war bei Aufbahrung und Leichenzug mit einem Kranz aus Blumen der Jahreszeit geschmückt”. También *Der neue Pauly*, vol. 2 (Stuttgart 1997), s.u. “Bestattung”, explica cómo “dann wurde er (der Tot!) gewaschen und gesalbt, standesgemäss gekleidet und (mit den Füßen zur Tür) auf den *lectu funebris* gelegt...und manchmal mit Blumen geschmückt.”

⁹ Algunos textos significativos pueden ser CLE 1279, 11, *sparge, precor, flores supra mea busta uiator* o CLE 1313, 1-2, *hic iacet Optatus...cui precor ut cineres sint ia sint(ue) rosae*.

romana que muchas lápidas, estelas y monumentos funerarios llevaban, ya incorporada, esa decoración floral. Si se aceptara esta idea, todavía cobraría más fuerza el juego entre hexámetro y pentámetro: "¿para qué las flores frescas de temporada si el monumento funerario que cubre al muerto las lleva ya incorporadas en su decoración, y para siempre?" Muchas estelas funerarias hispanas y norteafricanas, inscritas, llevan ese tipo de decoración floral en su parte superior (normalmente)¹⁰ y antes, aunque sobre todo en la cristiandad, muchas laudas sepulcrales en mosaico incluyen, junto a la representación del difunto, las flores que les acompañaron en sus honras fúnebres y que simbolizan, también, su "nueva vida"¹¹ (*uid.* láms. 1 y 2). Hesberg 1992, p. 214, relaciona ese motivo decorativo en los monumentos funerarios con una de las causas de su popularidad en Roma (las ofrendas durante la fiesta de los *Rosalia*) y habla de su gran expansión en todo el territorio.

"¿Para qué vas a ponerle flores frescas a un muerto que no te dará ni las gracias? / ¿O acaso quieres cubrir esas flores con una inscripción que, además, ya está 'decorada' con ellas?" Conclusión: "saca el vino y los dados..." y gastemos en cosas más útiles, hoy. Goodyear 1977, p. 127, terminaba su argumentación diciendo que la defensa de *ista* (en pluma de Sillig) "must be rejected, with the others". Me parece que, dentro del contexto cultural en que intento explicar estos versos de *Copa*, existen argumentos para defender y mantener, con Franzoi 1988 y Salvatore 1997, la lectura de los mss. Por supuesto, también existirían para *ossa tegi*, pero creo que es mejor ahorrarse una corrección de los mss. cuando existen razones suficientes para ello.

ii. ¿VIDA 'SILENCIOSA'?

La "vida 'silenciosa'" a que se refiere el título de este trabajo es aquella que late en los textos, es aquella civilización que los poetas¹², como cualquier habitante de un territorio bajo el influjo de Roma, conocían de primera mano porque la vivían y que, aquí y allá, deja sus huellas en la creación de cualquier época. La he llamado "silenciosa" porque en muchas ocasiones no "habla" directamente

¹⁰ Por poner el último ejemplo que conozco, M. Genera-M. Mayer-J. Pons-M. Prevosti, "Un nou vestigi del món romà a la Ribera: l'estela de Vinebre", *Tribuna d'Arqueologia. 1989-1990* (Barcelona 1991) 135-145 (foto en p. 137), con una decoración de rosa hexapétala en su tercio superior. Cf., también, un paralelo citado *infra* para la relación entre flores y túmulos, donde sabemos que la decoración floral formaba parte de una lápida (CLE 1135 = CIL X 5469) en que, como en la nuestra, se citaba en el texto tanto a las flores como a la "inutilidad" de las honras fúnebres: vv. 5-6, ... *titulo donamur inani / sarta quod et tumulum florida saepe ligant*; y la descripción de la lápida, de la que se nos dice que *supra fictus est arcus rosis ornatus in quo mulier stolata stat inter columnas*.

¹¹ Cf. J. Gómez Pallarès-M. Mayer Olivé, "Aproximación a un inventario de los mosaicos funerarios de época paleocristiana de Hispania", *CEA* 31 (1996) 49-96, SE 1 (lámina 21), lauda sepulcral procedente de *Italica* dedicada a una niña, representada en ella, junto a una muñeca y a flores. También N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien* (Ravenna 1976), *passim*.

¹² Voy a hablar tan sólo de poesía, pero creo posible trasladar cuanto diga aquí, incluso con más facilidad, a la prosa.



LÁM. 1. Banquete funerario con dos esposos tendidos, procedente de Thina, Museo de Sfax. 200 × 170 cm, de la necrópolis al norte de Thina. Siglos III-IV d.C. [M. Blanchard-Lemée-M. Ennaïfer-H. et L. Slim (textes)-G. Mermet (photographies), *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris, 1995, fig. 50, pp. 80-81].

al lector, sino que se cuenta entre una más de las fuentes de inspiración del poeta y éste la utiliza de una forma tan natural, por habitual y compartida, que no se ve en la necesidad de identificarla ante sus contemporáneos. Voy a intentar, en el breve comentario de estos versos de *Copa*, que esta “vida ‘silenciosa’” se “expres”, y lo haré a través de la identificación de dos procedimientos que he utilizado ya en otros trabajos, con fines parecidos: la écfrasis y el llamado “camino inverso”¹³.

La écfrasis se encuentra, creo, en la base de los vv. 13-24, mientras que el “camino inverso” lo está en la de los vv. 35-38. Ambos procedimientos, a su vez, combinados en *Copa*, tienen un objetivo, una finalidad que intentaré explicar al final de estas páginas.

¹³ Para la primera, *uid.* “Sobre Virg., Buc. 4, 18-25, *puer nascens*, y la tradición de la écfrasis en Roma”, *Emerita* 69.1 (2001) 93-114. Para el segundo, bastará “Aspectos Epigráficos de la Poesía Latina”, *Epigraphica* 55 (1996) 129-158.



LAM. 2. Santiponce (Itálica): lauda sepulcral de María Seuera, procedente de Itálica, Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. 118 × 60 cm, de una necrópolis al norte de Itálica. Siglo IV d.C. [foto de J. Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla)].

En la poesía latina encontramos dos tipos de ékphrasis, a mi entender: la explícita e identificada a través de fórmulas *ad hoc* por los poetas, suele responder a la descripción de obras de arte reales (Croisille 1982, p. 345 ss.). La implícita, no identificada a través de fórmula alguna, suele relacionarse con la “descripción” de obras de arte “inventadas” por el poeta (Croisille 1982, p. 297 ss.). De todas formas, no siempre ocurre así (a veces, una o varias obras de arte reales e incluso conservadas –un ciclo iconográfico temático, por ejemplo– pueden estar en la base de la inspiración de una poesía y no ser así reconocidas por el poeta) y yo prefiero identificar en cada caso el mecanismo expresivo que utiliza el poeta. Procuero hacerlo a partir de la definición de James A. W. Heffernan, “ekphrasis is the verbal representation of visual representation”¹⁴, y entiendo que la “representación verbal” puede ser, o no, identificada por el poeta, de la misma manera que la “representación visual” de origen puede ser una, puede ser un conjunto de varias representaciones o puede ser “inventada” a partir de la experiencia visual, múltiple y variada, del poeta. En esta línea, creo que completa bien mi perspectiva lo que John Hollander ha llamado “notional ekphrasis”¹⁵, es decir “the representation of an imaginary work of art”. La expresión de un concepto, de una idea por parte del poeta puede tener su base, no en una única obra en concreto, sino en obras que procedan de varios ciclos temáticos. La descripción que de ellas leamos en la poesía no responde, en ese caso, a la ékphrasis de una obra determinada, sino a la expresión de una idea basada en imágenes (las que proporcionarían las obras de arte al alcance de la visión del poeta) en combinación con las palabras sobre las que se sustentaría su transmisión (la poesía o unos versos de ella). Una interpretación de este tipo podría aplicarse a la definición de ékphrasis que diera Hermógenes, en sus “Ejercicios de Retórica”: γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἑτέρων¹⁶, donde todo parece poder ser susceptible de “esmerada descripción” desde su “realidad”. Creo que los versos 13-24 de *Copa* que aquí quiero analizar se encuentran en este ámbito interpretativo¹⁷.

Por su parte, el análisis que aquí llamo de “camino inverso”¹⁸, en la relación entre los textos epigráficos y los literarios de “alta cultura”, quiere demostrar cómo la influencia entre ambos tipos no es unidireccional (como se ha pretendido casi siempre), de los poemas firmados por autor reconocido y reconocible

¹⁴ En *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago 1993) 3.

¹⁵ En “The Poetics of Ekphrasis”, *Word and Image* 4 (1988) 209.

¹⁶ En la edición de H. Rabe, *Hermogenes, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Stuttgart 1969) 22.

¹⁷ Cf. también los trabajos de J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge 1995), caps. 1 y 2 (“Viewing and ‘the real’: the *imagines* of Philostratus and the *tabula* of Cebes” y “Viewing and Society: images, the view and the roman house”), y A. Laird, “*Vt figura poesis: writing art and the art of writing in Augustan poetry*”, en J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture* (Cambridge 1996) 75-102.

¹⁸ Es mi “traducción” de “reverse view” en N. Horsfall, “Virgil and the Inscriptions. A reverse view”, *LCM* 11 (1986) 44-45.

hacia la poesía epigráfica casi siempre anónima, sino bidireccional y que, por tanto, en no pocas ocasiones la poesía epigráfica (con todas sus características específicas) ha suministrado motivos de inspiración a la poesía latina de autor¹⁹. En mi opinión, los vv. 35-38 de nuestro poema pueden ser analizados bajo esta perspectiva.

Antes de pasar al comentario concreto de los versos, quiero indicar que algunos trabajos anteriores ya apuntaban a estas dos líneas de análisis, pero en ningún caso, hasta donde yo he podido conocer y leer, ambas han sido llevadas donde yo creo que se puede llegar, ni tampoco han sido utilizadas conjuntamente para ofrecer una explicación global de *Copa*. Goodyear 1977, *ad uu.* 17-22 (p. 124), cita a W. F. Jashemski, "A Pompeian *copa*", *CJ* 59 (1963-1964) 337-349 (p. 336 y fig. 2), para indicar que "interestingly observes that flowers of different seasons are very freely mixed on Roman wall-paintings, such as were to be seen in taverns. She considers, reasonably enough, that our poet was entitled to the same licence as the painters". Por su parte, Cugusi 1996², pp. 273 y 397, indicaba ya la relación entre los versos finales de *Copa* y la poesía epigráfica funeraria. A pesar de ello, ninguno de los dos, ni ningún otro trabajo que yo conozca hasta el momento presente (Franzoi 1988 parece aludir a ambos procedimientos, pero ni los explota ni los interpreta), ha intentado ir más allá, investigando en la base de estas fuentes de inspiración para nuestro poeta y ofreciendo para ellas una interpretación global.

iii. UN ANÁLISIS DE REFERENTES

Voy a recoger algunas evidencias conservadas del mundo del arte romano para compararlas con lo que leemos en los vv. 13-24, primero y, más adelante, haré lo mismo con los vv. 35-38 en relación con algunas evidencias epigráficas. Conviene decir aquí que tan sólo intento apuntar una vía de análisis, una hipótesis de interpretación probable. Me atrevería a intentar elevarla a la categoría de tesis al final de estas páginas tan sólo si tuviera la certeza de que podemos, hoy, conocer cuanto produjo el arte grecorromano y la epigrafía respectiva. Puesto que no es así, no puedo, por método, hablar más que de una hipótesis de interpretación. Conviene también que el lector no se extrañe si algún referente iconográfico o epigráfico pueda ser posterior a la probable fecha de composición de *Copa* (Franzoi 1988, p. 33, con el estado de la cuestión: posterior al 16 a.C.): no se trata aquí de probar ninguna autopsia concreta por parte del anónimo autor, sino tan sólo de mostrar una tendencia, un marco interpretativo. En este sentido, una pintura o un pavimento de, digamos, siglo I d.C., pero que pertenezca a un ciclo temático con raíces cronológicas anteriores, es para mí tan válido como otro

¹⁹ Por ejemplo, *uid.* J. Gómez Pallarès, "*Ovidius epigraphicus: Tristia*, lib.1, con excursus a 3, 3 y 4, 10", en W. Schubert (Hrsg.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag* (Frankfurt a. Main 1998) 755-773.

fechaable a inicios del siglo I a.C. Lo mismo puedo decir de las inscripciones que aporte.

a. *La iconografía*

LIMC, vol. IV. 1, s.u. *Demeter / Ceres*, art. firmado por S. de Angeli. La iconografía de *Demeter / Ceres* responde bien a la descripción de *Copa, munda Ceres*, en el sentido de (cf. OLD, s.u. *mundus*, 2.) “Elegant or refined in appearance, manners, or taste”. El número 149 del catálogo (no el único de la serie “Cerere assiste alla nascita di Dioniso”), lámina en vol. IV. 2, p. 608, “cammeo. Sardonica. Parigi...età imperiale”, muestra “a destra della scena, Cerere stante vestita con un lungo chitone ed himation che le vela la testa; stringe nella destra delle spighe di grano.” Interesa aquí mostrar cómo Ceres es relacionada en la iconografía con Dioniso / Baco en un ambiente alegórico de producción de la tierra.

LIMC, vol. IV. 1, s.u. *Dionysos / Bacchus, Bacchus in peripharia occidentali*, art. firmado por S. Boucher. El número 187 (sin lámina), muestra un mosaico de Cartago (tardío, del siglo IV d.C.), con “personnages apportant des offrandes à des autels d’Attis, de Cérès et de Bacchus. Au centre, Tellus”. Como en el caso anterior, la iconografía muestra la asociación de Ceres con Baco en un ambiente de alegoría agrícola (*Tellus*).

Si por una parte, vemos cómo iconográficamente se puede “justificar” la relación entre Ceres y Baco (= Bromio), presente en *Copa*, por la otra en LIMC, vol. III.1, s.u. *Bacchus*, art. firmado por C. Gasparri, encontramos, entre otros, el número 103 (lámina en vol. III.2, p. 436), un medallón conservado en Hannover, Kestner-Museum, K 215, de la primera mitad del siglo I d.C., que muestra a “Bacco stante, un mantello sulle spalle, si appoggia ad un idolo col gomito” (se trata de Príapo, con un pene también estante, pero en posición horizontal); “nella sinistra tiene il tirso. Al fianco ha la pantera...vola verso di lui Eros”. Con esta iconografía dionisiaca, junto con las dos anteriores, se puede mostrar cómo todos los personajes divinos que son convocados por nuestro poeta pertenecen a un mismo ciclo temático iconográfico, que es el de Dioniso / Baco, Bromio (la referencia a Aqueloo y las ninfas la “justifico” algo más adelante, pero dentro del mismo ámbito iconográfico).

Como interesante nexo entre esta iconografía alrededor de Dioniso / Baco y el ambiente de *xenia*, naturaleza muerta, que se desprende de estos mismos versos (con alusiones florales, frutales y a quesillos), quisiera citar el número 109 de LIMC, vol. III.1, s.u. *Bacchus* (lámina en vol. III.2, p. 437), mosaico procedente de Antioquía, Casa del Atrio, entre época de Calígula y el 115 d.C., que muestra cómo Baco “si sorregge col gomito...ai lati Sileno e Satiri che suonano”. No dice el autor de este artículo que Baco y Sileno están profusamente coronados y rodeados por vegetales de todo tipo, sobre todo uvas, y que la tez morena del borracho preceptor en el mosaico parece “obedecer”, como ya nos recordara

Virgilio en su Buc. 6, a la pintura de "guerra" que proporcionaba el zumo de las moras, sanguinas. Tampoco comenta el autor de ese trabajo que entre Baco y Hércules (que también aparece en este pavimento), se observa a un niño que podría ser perfectamente Amor.

El número 157 de LIMC, vol. III.1, s.u. *Bacchus* (lámina en vol. III.2, p. 443), muestra un fresco napolitano, de Herculano, hacia el 70 d.C., donde en un ambiente pastoril, un joven Baco juega con Sileno quien le aúpa hacia un racimo de uvas que pende de la vid. Junto a ellos hay una figura femenina que el autor del artículo identifica con un ninfa. El n. 159 (sin lámina), un sarcófago de la Via Casilina de Roma, de época adrianea, muestra cómo Sileno "seduto fa saltare in braccio ...Bacco...dietro, una ninfa adorna un Priapo. A destra Ermafrodito disteso davanti ad una grotta decorata di vite con Ninfe e Satiri..." Ambos referentes muestran, pues, cómo las ninfas son acompañantes habituales en la iconografía dionisiaca.

LIMC, vol. III.1, s.u. *Eros / Amor / Cupido*, art. firmado por N. Blanc y F. Gury, presenta algunos referentes más para esa conjunción entre tales seres divinos y la naturaleza: n. 654 (lámina en vol. III.2, p. 723), placa de marfil, de Colonia, del siglo I d.C., con "Amor juché sur une base cubique...plonche le bras droit dans un gran cratère et tend...un canthare à Bacchus...A gauche un hermès priapique devant un arbre"; o n. 694 (lámina en vol. III.2, p. 726), relieve de mármol grabado a dos caras, de época de Augusto, que muestra "un Amour debout devant un hermès priapique, tandis que trois autres Amours dressent...un second hermès de Priape. Sur l'autre face: masques de Bacchus, d'Hercules et de Satyre".

También el artículo de LIMC, vol. VIII.1, *suppl.*, s.u. *Priapus*, firmado por W.-R. Megow, aporta información útil para mi propósito: su número 129 (lámina en vol. VIII. 2, p. 690) muestra una pintura de la Villa de los Misterios de Pompeya, con un "Priapus Herme (Kranz auf Kopf und über Phallos gehängt)...Mann mit Fackel und geflügelter Knabe mit Schwein nähern, auf Felsaltar, Früchte und Blumen". Vemos aquí cómo una ofrenda a Príapo se concreta, iconográficamente hablando, en flores y frutas.

A mi entender, el complejo descriptivo que se encierra en los vv. 13-24 de *Copa*, que incluye la descripción de adornos florales, frutales y de alimentos, junto con las alusiones a dioses a ellos vinculados en un entorno de abundancia, ha encontrado en la búsqueda en LIMC los primeros indicios para su correcta comprensión: la iconografía asociada a los seres divinos implicados en la actividad de una *caupona*, se relaciona de una forma evidente con la naturaleza y con sus productos. Por ello creo que puede ser importante seguir la búsqueda de referentes en los pavimentos musivos y en las pinturas murales que muestran, precisamente como tema, las naturalezas muertas, conocidas en la iconología como *xenia* (de hecho ya desde Vitr., 6.7.4).

Croisille 1965, n. 209 (p. 82), foto n. 229 (pl. CXXI), muestra la decoración de entrada de la Casa de las Vestales, de Pompeya (R.VI.1.6), con una pared en

cuya “composición” se ve, por una parte, la decoración floral pero en su calidad de “acompañante” (enmarcando, por así decirlo, otras escenas que pueden ser consideradas más importantes), con guirnaldas, etc., y bajo ella, uno de los dos recuadros muestra frutas variadas dentro de cestas de factura vegetal. Me interesa remarcar, con esta primera pintura, la importancia de la decoración floral como acompañante en las naturalezas muertas: en ocasiones no es la protagonista principal de la obra de arte, pero gracias a su presencia (una presencia, muy abundante en el Mundo Romano, de coronas y guirnaldas, cestillos y canastas como las que también describe *Copa*) y a las composiciones que genera, se resaltan, precisamente, los elementos principales que, como veremos, no pocas veces son productos de la tierra y motivos iconográficos relacionados con distintas divinidades vinculadas a ella.

Algunas de las piezas reunidas por Lavagne 1995 ofrecen otros indicios “aislados” de la presencia en *xenia* de los distintos productos mencionados en *Copa*: por poner algunos ejemplos, p. 266, fig. 59, con flores en un recipiente vegetal, a través de una identificación de Flora como Primavera, en una pintura procedente de la villa de Ariadna, en *Stabiae*; o p. 272, fig. 82, con una “nature morte au panier renversé”, de *Herculanum*, Casa de los *Ceruii*, con abundancia de manzanas rojizas; o p. 272, fig. 83, misma procedencia que la anterior pintura, con un azafate de origen vegetal lleno de frutos secos. Todos ellos son productos de la tierra, presentes en *Copa* y que abundan en las pinturas con motivos de *xenia* (*uid. lám. 3*).

Quisiera presentar ahora obras de arte que muestren este tipo de motivos pero como tema dominante, no de forma tan aislada. AA.VV., *Xenia* ayuda a ello. El pavimento reseñado en p. 45, fig. 41, de la “Maison de la Chasse au Sanglier” de Cartago, me permite precisar el tipo de composición-marco iconográfica que subyacería a la descripción que leemos en *Copa*: una abigarrada decoración floral de acompañamiento permite, al artista, ir delimitando medallones y cada uno de ellos presenta, a su vez, motivos también vegetales (cestas con flores, por ejemplo) o de alimentos (pescados, frutas, pájaros, etc.). A mi modo de ver, nuestros versos de *Copa* responden a un “estímulo” parecido, pero traducido en palabras: una descripción de abundantes y variadas flores y frutas, acompaña y rodea la mención a los dioses.

En esta línea me interesa avanzar porque AA.VV., *Xenia*, p. 74, indica cómo “l’association du thème des *xenia* avec des masques dionisiaques est plus répandue”. En las pp. 74-78 y figuras 72-74, aporta algunos paralelos que pueden servir para mostrar por qué a la “decoración floral” que mostrarían nuestros versos 13-16, le corresponde la “descripción de productos de la tierra” de los vv. 17-19 y 21-22, y todo ello en relación con las alusiones dionisiacas de los vv. 20 y 23-24. Una interpretación conjunta de todos los paralelos iconográficos que he mostrado hasta ahora me lleva a formular la hipótesis de que, para la realización de la descripción/écfrasis de esos versos de *Copa*, su anónimo poeta tiene *in mente* (como concepto, como idea), o incluso delante, un



LÁM. 3. Naturaleza muerta, procedente de Soussa, Museo de Soussa. 420 x 187 cm. Pavimento en exedra, situado en el peristilo, delante del triclinium de la Casa del Triunfo de Dioniso. Siglo III d.C. [M. Blanchard-Lemée-M. Ennaïfer-H. et L. Slim (textes)-G. Mermet (photographies), *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris, 1995, fig. 47, p. 75].

pavimento musivo o una pintura mural (de cualquiera de los *triclinia* particulares cuyas decoraciones hemos mencionado hasta ahora, *supra*; o incluso de alguna *caupona* de cierto nivel) de *xenia* combinados con motivos dionisiacos. Para poder demostrar esta hipótesis, hay que unir a lo ya expuesto, la información concreta sobre este tipo de pavimentos, que si bien es especialmente abundante en el África romana, tenía (por razones obvias) que estar presente en todo el Mundo Romano (otra cosa es ya su conservación actual), en ámbitos edilicios como un *oecus* o un *triclinium*, es decir, en sitios de una casa "donde se recibe", "donde se está" y "donde se come y bebe": en cinco palabras, cuanto se describe en *Copa*.

En AA.VV., *Xenia*, pp. 85-106, "Quelques problèmes d'identification", capítulo escrito por S. Gozlan, se aportan, además, referentes para algunos de los elementos de nuestros versos que no había podido localizar en las obras hasta ahora citadas. Por ejemplo, p. 85, *cucumis* (láminas en p. 88), en relación con el v. 22. Las hortalizas representadas en los pavimentos de *xenia* son muy pocas, pero una de las más abundantes y fáciles de identificar es ésta, por razón, creo, de su simbología anfibológica, a medio camino entre la naturaleza muerta y Prí-

po (el lugar que ocupa, precisamente, en *Copa*)²⁰. En p. 87, comenta S. Gozlan cómo las frutas son representadas en abundancia en este tipo de pavimentos, en “corbeilles larges et évasées”, y entre las más habituales, las manzanas y los racimos de uvas: en la p. 87, fig. 85, vemos el *triclinium* de la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem, donde la presencia de estas frutas viene determinada por la intersección de guirnaldas “de feuillage circulaires” (*uid.* lám. 4).

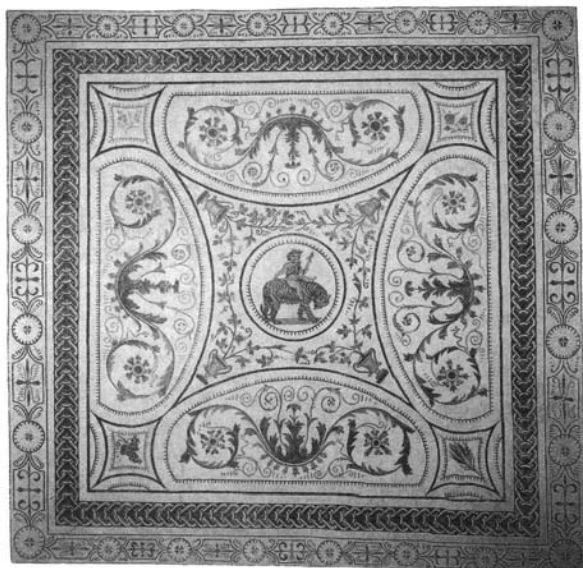
En esta línea de especialización temática, un paso adelante me permite el estudio de la llamada Casa de Dioniso, en Kata Paphos, Chipre, realizado por Kondoleon 1994. Esta casa es una buena “unidad de contenido”, un ideal marco de interpretación para tener como referente de nuestra *Copa*, en los vv. aquí comentados: la habitación 1, con erotes y decoración vegetal; la habitación 2, con uvas y frutas en cestas, asociadas a las estaciones del año²¹; la habitación 9; con un pavimento de *xenia*, delimitados sus espacios interiores por trenzas de doble cabo y guirnaldas florales; el triclinio de la casa, presidido por un Triunfo de Dioniso, cuya parte central está ocupada por una representación de la vendimia y algunos motivos de *xenia*, junto con varias imágenes de *Amor*, una de ellas con un cestillo de flores. Todos los “motivos descriptivos” presentes en nuestros versos de *Copa* encuentran su referente en los “motivos decorativos” de esta casa, construida para honrar a Dioniso²².

¿Todos? ¡No! Un pequeño, por diminutivo, sustantivo se resiste todavía en el v. 17: *sunt et caseoli*, cuyo correlato iconográfico no he sido capaz de identificar en ninguna de las obras relacionadas con nuestro tema que he presentado hasta ahora, pero cuya explicación, creo, tiene que ver también tanto con su relación con pavimentos de *xenia*, como con la devoción que éstos muestran por Dioniso / Baco / *Liber Pater*. *Caseolus* es, hasta donde yo sé, un *unicum* en la literatura latina conservada. ThLL, s.u., col. 512, 83-84, aporta como único texto nuestro verso de *Copa*. Para la antigüedad, ThF indica exactamente lo mismo (no así para la Edad Media). Su significado, con todo, no tiene que verse alterado por esta “peculiaridad morfológica”, que afectaría tan sólo al tamaño del alimento y, en su caso, al referente del mundo real que denota, pero no a su contenido. Así, ThLL, s.u. *caseus*, cols. 513-514, 66, ofrece un amplio abanico de posibilidades de interpretación, aunque no incluye, precisamente, el tipo de referentes que, creo, puede explicar la presencia de *caseoli* en nuestros “*xenia*

²⁰ Cf. *Carmina Priapea. Ediderunt P. L. Cano-J. Velázquez* (Bellaterra 2000), n. 51, v. 18, *cucumeresque humi fusos* y su interpretación priápica, en un jardín / huerto que no es tal en realidad. Justo en el v. 23 de *Copa*, y tras la alusión a *cucumis*, aparece la referencia a Priapo y a su verga.

²¹ Con sus paralelos de la Casa de la Procesión Dionisiaca (ya citada), de El Djem, y la Casa de las Columnas Rojas, de Acholla, que muestran una gran profusión de guirnaldas y coronas florales, asociadas a cestas con frutas.

²² Otros mosaicos dionisiacos, que incluyen *xenia* con cestos de frutas, decoración floral, racimos de uvas e iconografía “mitológica” relacionada con Dioniso / Baco, es decir, la misma “disposición” de material descriptivo que nuestros vv. 13-24, pueden ser Dunbabin 1999, p. 83, lámina 83, mosaico de Dioniso de Colonia, Römisch-Germanisches Museum, de ca. 220 d.C.; o los que se citan en Gozlan 1981, fundamentalmente en p. 82-83.



LÁM. 4. Dioniso niño a lomos de una tigresa, procedente de El Djem, Museo de El Djem. 370 × 356 cm. Pavimento de una pequeña sala rectangular que da al peristilo de la Casa de la Procesión Dionisiáca. Segunda mitad del siglo II d.C. (?) [M. Blanchard-Lemée-M. Ennaifer-H. et L. Slim (textes)-G. Mermet (photographies), *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris, 1995, fig. 58, p. 92].

literarios": los que aludan al mundo de Dioniso / Baco (también, en Roma, *Liber Pater*). En este sentido, una lectura del tipo de ceremonias relacionadas con su culto y de qué liturgias incluían, puede ayudar a esclarecer el asunto. K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (München 1967) 70, n. 2, habla de las fiestas de devoción a la tierra (la religión de los campesinos, de aquellos más íntimamente relacionados con sus productos) y, entre ellas, alude a los *Liberalia* (17 de marzo). Esta festividad, dedicada a *Liber Pater*, "ein ländliches Fest war. Von den Riten hören wir nur, dass an diesem Tage alte Frauen mit einem Opferbecken in der ganzen Stadt sassen und Kuchen mit Honig verkauften...Liber Pater war also ein Gott der Fruchtbarkeit. Der Gott ist früh mit Dionysos identifiziert wor-

den”²³. En esta fiesta, pues, se ofrecían pastelillos en honor del dios, identificado, aunque en principio no a través del “culto al vino”, sino de los productos de la tierra, con Dioniso / Baco. Estos pastelillos, según Var. *Ling.* 6.14, son identificados como *liba*: *eo die sedent ut sacerdotes Liberi anus hedera coronatae cum libis in foculo pro emptore sacrificantes*. El *libum*, “Opferkuche” al dios (cf. *RE*, s.u. *libum*, col. 143, 32-59), tiene como ingredientes primeros (*ThLL*, s.u. *libum*, cols. 1353, 15-1354, 38) al queso y la harina (*Libum hoc modo facito: casei p.II bene disterat in mortario: ubi bene distriuerit, farinae siligineae libram...permiscetoque cum caseo bene; ouum unum addito et una permisceto bene. inde panem facito, folia subdito, in foco caldo sub testu coquito leniter*)²⁴ y su forma es redondeada (*Fest.*, p. 250, *pastillum est in sacris libi genus rotundi*). La relación entre estos pastelillos de forma redonda, cuyo ingrediente principal es el queso fresco, y Dioniso / Baco me parece clara y creo que en *Copa* son aquello que el anónimo poeta denominó *caseoli*. Verg. *Buc.* 7.33-34, ayuda a confirmar esa identificación cuando relaciona los *liba* también con Priapo (*sinum lactis et haec te liba, Priape, quotannis exspectare sat est...*), así como también *Carm. Priap.* 70.1-2 (*illisit mihi pauper inquilinus: / cum libum dederat*). Para finalizar este apartado, y para confirmar, creo, que los *caseoli* de nuestro verso 17, son el último elemento, ritual, que faltaba por identificar en este “pavimento literario”, que es *Copa*, en honor de Dioniso / Baco / *Liber Pater*, me remito de nuevo a Verg. *G.* 2.393-394, *...Baccho dicemus honorem / carminibus patriisque lancesque et liba feremus*. Él nos muestra cómo estos versos de *Copa*, con todos sus “ingredientes”, están escritos como fueron concebidos también los *xenia* dionisiacos, *ad maiorem gloriam Bacchi* (*uid. lám.* 5).

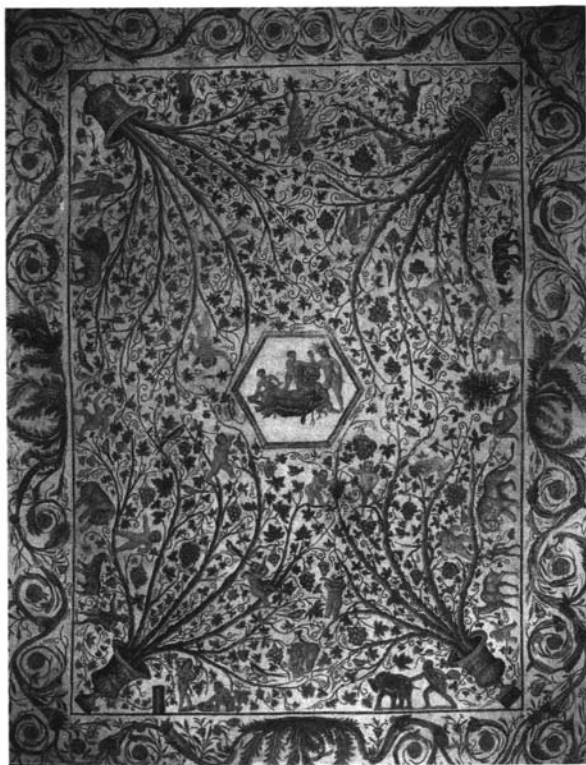
b. La epigrafía métrica

Creo que los referentes epigráficos, bajo la perspectiva apuntada del “camino inverso”, para los vv. 35-38 de *Copa* no son tan abundantes como los iconográficos para los vv. 13-24. Pero me parece también lógico que así sea porque las ideas expresadas en estos versos finales, así como las palabras que las sustentan, reciben de la propia descripción poética su adecuado entorno interpretativo: *cineri ingrato* en v. 35 y *coronatus lapis*, en v. 36, en relación con las ofrendas florales a los muertos en el mundo grecorromano, y en una posición terminal, clausular de poesía²⁵, son ya muchos indicios al lector de que, para el poeta, sus

²³ Cf. también H. H. Scullard, *Festivals and ceremonies of the Roman Republic* (London 1981) 91-92.

²⁴ *Cat., Agr.*, 84 [ed. A. Mazzarino, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* Teubner (Stuttgart 1982)].

²⁵ Para la relación entre mensajes relacionados con el mundo de la muerte, de la inactividad, y finales de poesía, cf. J. Gómez Pallarès, *Per una Poètica de l'Oxímoron. Inicis i finals o el Concepte d'Unitat en Poesia Llatina* (Bellaterra 1995). Para la relación concreta de una semántica clausular, tipo *σφραγίς*, con la poesía epigráfica, cf. J. Gómez Pallarès, “Horacio y la *Musa Epigra-*



LAM. 5. Sileno amarrado, con emparrado de viñas y personajes del thiasos báquico, procedente de El Djem, Museo de El Djem. 460 × 350 cm. Descubierto en 1960 en las excavaciones de emergencia en la Casa de Sileno. Segunda mitad del siglo III d.C. [M. Blanchard-Lemée-M. Ennaïfer-H. et L. Slim (textes)-G. Mermet (photographies), *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris, 1995, fig. 69, p. 104].

referentes inmediatos para hablar del *carpe diem* y del *quam minimum credula postero* (por usar la “terminología horaciana” de *Carm.* 1.11) están en el mundo de la poesía epigráfica latina, en su inmensa mayoría, de uso funerario. Sin duda, se trata de pensamientos, de tópicos, presentes sin más en cualquier manifestación literaria (sea cual sea su soporte) de la vida grecorromana con un poso gnómico (por así llamarlo), pero los referentes a la “comunicación epigráfica” son aquí tan claros, que conviene hablar también, como motivo de influencia para *Copa*, de “camino inverso”.

En la línea de lo expuesto para la iconografía, quisiera mostrar, pues, algunos paralelos (sin ánimo de ser exhaustivo) de textos epigráficos conservados para nuestros versos finales de *Copa*: para *cineri* y su relación con las flores, CLE 1036, 9-10, de Roma, siglo I d.C., *ut sint qui cineres nostros bene floribus sertis / saepe ornent. Dicat: sit mihi terra leuis*, en este caso, también en posición final de poesía; o CLE 451, 3, de la ciudad de Roma, siglo II d.C., *sit tibi terra leuis, cineres quoque flore tegantur*, también en posición final. Para *benevolentia sertis* en un contexto funerario, CLE 1504, 20, del *Latium uetus*, siglo II d.C., *benevolentibus [cor]onis*; o CLE 1111, 17, de la ciudad de Roma, finales del siglo I d.C., *sertis mihi floresque nouos, mea gaudia, ponunt*.

Con todo, quizás el mejor paralelo lo constituya un CLE ya citado en nota 10 (*supra*), procedente de *Aquinum*, de finales del siglo I d.C., CLE 1135, 5-6, en que el anónimo poeta relaciona directamente a las honras fúnebres con las flores. Entre tales honras figuran la incineración, la deposición de las cenizas y la dedicatoria de una lápida que, además, está decorada con una imagen de la difunta, *Vetrea Thetis*, y con flores alrededor de su figura²⁶.

La expresión del v. 37, *pereat qui crastina curat*, que entronca directamente con una visión epicúrea de la vida a partir de las consecuencias de la muerte, literaria en cualquiera de sus manifestaciones (sea Horacio o cualquier CLE quien la exprese²⁷), tiene sin embargo una relación intensa con un estereotipo epigráfico de algunos CLE de la *Regio I Italiae* del siglo I a. y d.C. (CLE 2063^a, 1; 2063 c, 1; 945, 1-2; 946, 1-2) que podría “enunciarse” así: *quisquis amat, ualeat; pereat qui nescit amare* (CLE 945, 1).

En cuanto al mensaje final, y sin perder de vista la tan virgiliana imagen de Apolo en *Buc.* 4, la idea de *Mors* aconsejando vivir la vida encuentra su correlato epigráfico en una serie de CLE, como 485, 5; 803, 2; 486, 3, 1004, 3; 802, 2: *uiuere felices animae, mors omnibus instat*.

phica”, *Euphrosyne* 22 (1994) 63-80 y artículo citado en nota 19 del presente artículo. Cf. también D. H. Roberts-F. M. Dunn-D. Fowler (eds.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature* (Princeton 1997), sobre todo el cap. 1, de Don Fowler, “Second Thoughts on Closure”, 3-23; y W. Kranz, “Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung”, *RhM* 104.3 (1961) 97-124 (aunque Kranz, pp. 115-116, alude a poemas de *Appendix*, para nada cita a *Copa*). Que el verso final de *Copa* “sonaba” a σφραγίς, lo señaló ya en su momento Franzoi 1988, p. 99.

²⁶ Para la relación entre flores y CLE, cf. Cugusi 1996², pp. 273 y 397.

²⁷ Cf. también Franzoi 1988, p. 99.

iv. UNA EXPLICACIÓN POSIBLE

Creo que he podido mostrar cómo el anónimo autor de *Copa*, en sus vv. 13-24 y 35-38, utiliza como fuentes de inspiración para su descripción tanto la iconografía como la epigrafía romanas (de la literaria que, por supuesto, también existe como fuente, ya han hablado mucho y bien Goodyear 1977 y Franzoi 1988). A través de la écfrasis, se ha puesto de manifiesto cómo los elementos que integran los vv. 13-24, florales, frutales, alimentos y seres mitológicos, mantienen una fuerte relación con los pavimentos musivos y las pinturas murales con motivos de *xenia*, dedicados a la figura de Dioniso / Baco. A través de lo que se podría llamar "camino inverso", se ha señalado también la relación entre el contenido de los vv. finales, 35 a 38, y la poesía epigráfica latina. El culto a los muertos, expresado a través de honores funerarios y flores, y aquello que representa la pérdida de la vida encuentra una de sus mejores "voces" en las inscripciones, que, no pocas veces, contienen el mismo tipo de reflexiones con que concluye nuestro poema.

Esta forma de analizar el contenido de unos versos pone de manifiesto el valor de la intertextualidad para el estudio del mundo romano, entendida ésta no de la forma en que ha sido aplicada en los últimos años²⁸, sino como aquel conjunto de lecturas, análisis y comentarios, que permiten restituir al texto dentro de su contexto original de producción. Dentro de este contexto original se encuentran, sin duda, las lecturas y los libros que el poeta puede haber tenido al alcance para la "formación" de su texto (así, de una forma exclusivamente textual, se suele entender la intertextualidad, y se llama entonces, intratextualidad, infratextualidad, etc., según la modalidad de interdependencia detectada²⁹). Pero, y también sin ninguna duda (así espero haberlo podido mostrar en las páginas anteriores), dentro de este contexto original se encuentra el mundo real en que vive el poeta, el mundo que pisa, que ve, que oye, que come. A este tipo de "intertextualidad", ahora sí entre comillas, entre la obra literaria y el mundo real del que surge, acudo para encontrar una primera explicación al por qué de la relación entre palabra escrita en *Copa* y arte y epigrafía en su entorno³⁰.

²⁸ D. Fowler, "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD* 39 (1997) 13-34.

²⁹ A. Alvar, "Tipología de los procedimientos intertextuales en la poesía latina antigua", en J. L. Vidal-A. Alvar (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. V (Madrid 1998) 3-16.

³⁰ R. Cortés Tovar, "Intertextualidad en Juvenal IV 34-154", en V. Bécares-F. Pordomingo-R. Cortés Tovar-J. C. Fernández Corte (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina* (Madrid 2000) 297-317, 299, n. 8: "se trataría de relacionar -recuperando la noción de texto propuesta por J. Kristeva- el texto literario con el conjunto socio-histórico en el que se produce considerado como conjunto textual, de modo que entendamos la intertextualidad como interacción de códigos sociales, históricos, culturales y literarios". Cf. también Edmunds 1995, en general, pero sobre todo pp. 18-19 y 21 (muy en especial esta última p. 21: "classical scholarship could still work with a more open concept of the text that would remove texts from an exclusively literary history and restore them to the rest of the history in which they participated... This larger notion of the text might already be a consequence of, for example, the work that has been done on the relation between icono-

No me resisto, con todo, a finalizar estas páginas sin ofrecer una explicación última, no ya del por qué de la relación entre Arte y Epigrafía con Poesía (basaría la alusión a la interpretación de la “intertextualidad”, *supra* y en nota 30), sino del por qué de la descripción (sea ésta literaria o icónica) de naturalezas muertas, *xenia*, con motivos dionisiacos, relacionada además con reflexiones (sean éstas epigráficas o literarias) gnómicas sobre la brevedad de la vida, la inmediatez de su decadencia y la necesidad de su goce. Tanto si se trata de una poesía, como de una pintura o una inscripción (como tantos otros han hecho antes, me esfuerzo también por mostrar que, en Roma, son distintos rostros para la expresión de una misma idea), la respuesta está en la percepción que el mundo romano tiene del culto a los productos de la tierra, que son máxima expresión de vida y de fertilidad (¡de caducidad y muerte, al mismo tiempo!), y a uno de sus más insignes representantes: Dioniso, Baco, *Liber Pater*. Kondoleon 1994, en la conclusión de su estudio sobre el complejo dedicado al dios en Kata Paphos y sus paralelos, da algunas claves para expresar esa percepción. La preponderancia de temas dionisiacos en muchas casas a partir del siglo II d.C. y el estudio de su iconografía acompañante (la naturaleza, en su más variada expresión) lleva a la conclusión de que el tema dominante, el que subyace a todos los elementos descriptivos presentes (se encuentren en *Copa* o en cualquier pavimento, diría yo), es el de la τρυφή, la lujuria, o lo que es lo mismo para los Romanos, la abundancia y la prosperidad. Hasta aquí Kondoleon 1994. La íntima relación entre los *xenia*, las naturalezas muertas con flores, frutas, alimentos y hortalizas, y los dioses relacionados con el culto a la Tierra de la que todo nace, Ceres, Dioniso, Amor y Príapo (celebrados conjuntamente en la fiesta de los *Liberalia* del 17 de marzo) reside en que ambos grupos de motivos expresan para los Romanos el concepto de abundancia, de fertilidad, y según las composiciones literarias o plásticas en que se encuentren (como puede ser nuestra *Copa* o los pavimentos y pinturas en zonas de recepción o de estar de las casas), ofrecen al lector / visitante uno de los mejores símbolos posibles de bienvenida y de deseo de bienestar. En este último concepto reside también, a mi modo de ver, la explicación de los versos finales: vida en su más honda expresión de fertilidad de la tierra y de abundancia es lo que expresan los vv. 13-24. Vida y Muerte, precisamente en la parte clausular de la poesía, es lo que expresan los vv. 35-38³¹. ¿¡Qué mejor manera de aconsejar al lector, al visitante de ese “pavimento” lite-

graphy and written texts”). En el momento de cerrar esta redacción, conozco la existencia del libro de L. Edmunds, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry* (Baltimore 2001), pero no he podido leerlo todavía.

³¹ Cf. Hesberg 1992, pp. 214-215, donde se habla de monumentos funerarios en cuya decoración figuran motivos como Venus o Baco y Eroses, racimos de uva, etc. Dichos motivos “erinnerten an das Glück der Feste oder an das freundlichen Wirken der Götter” y Gozlan 1981, p. 84, donde, hablando de los símbolos presentes en los pavimentos de *Xenia* por ella estudiados, se dice que “ce sont des motifs qui, captés au sein d’une iconographie dionysiaque expansionniste, sont devenus symbole de fécondité... Leur apparent désordre même, sur nos pavements, est peut-être un ordre, et le signe de la puissance du dieu qui, maître de la nature, assure l’abondance de ses productions”.

rario tan plástico que es *Copa*, tras esa descripción de la iniciación a una "vida dionisiaca", que cerrar con dos dísticos que resumen las mejores esencias del epicureísmo, desde la experiencia que proporciona a los vivos el ver cómo han acabado sus muertos?! ¿Vida, muerte y nueva vida tras la muerte? Los vivos saben bien, en el momento en que se escribe *Copa* que eso no existe: la conclusión no puede ser otra que la que leemos. La "copa" de la vida tiene que ser bebida hasta la última gota porque cuando ésta se acabe, te será retirada sin más explicación y toda tu "vida" residirá, desde aquel preciso momento, en el recuerdo que de ti quede entre los que te han enterrado. Así pues, la Muerte dice a la Vida (en *Copa* como en los pavimentos dionisiacos), con *xenia*, flores y sus textos, cuán al acecho y cercana siempre está (*uid.* de nuevo la lám. 1).

El hilo que une, en *Copa* o en cualquiera de las obras de arte citadas, todos los elementos descritos es el de la Celebración de la Vida, con mayúsculas, primero a través de la devoción por los productos de la Tierra y por sus protectores divinos, después, y como consecuencia de esa celebración, a través de los consejos finales sobre la rapidez con que pasa el tiempo que nos es concedido y sobre la necesidad de disfrutarlo al máximo. Ésta es la lectura que hay que hacer de los pavimentos con *xenia* y motivos dionisiacos, ésta la interpretación que permite, además, integrarlos junto con los versos epigráfico-gnómicos finales en una explicación armónica sobre el cómo, el por qué y el para qué de los versos de *Copa*.

Espero haber sabido mostrar, con *Copa*, que la mejor manera de comprender el proceso que Virgilio proponía en *Aen.* 1.464, *sic ait atque animum pictura pascit inani*, no es traducir, como se suele hacer, *pictura inanis* por "pintura ilusoria, vana, inconsistente", sino por "pintura" (en el sentido de representación de la vida, sea ésta con palabras, teselas o pigmentos) "silenciosa, callada", que espera la lectura adecuada para poder revelar sus "secretos", casi siempre en voz muy queda y cerca del oído.

V. ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS

Las abreviaturas bibliográficas que utilizo son:

- * AA.VV., *Xenia*: AA.VV., *Xenia. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique* I (Roma 1990).
- * CLE + número: se trata de los *C(armina) L(atina) E(pigraphica)* recogidos en F. BÜCHELER-E. LOMMATZSCH, *Anthologia Latina*, vols. II.1-II.3, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Stuttgart 1982 [= Leipzig 1895-1926]).
- * CROISILLE 1965: J.-M. CROISILLE, *Les natures mortes campaniennes* (Bruxelles-Berchem 1965).
- * CROISILLE 1982: J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens* (Bruxelles 1982).
- * CUGUSI 1996²: P. CUGUSI, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica* (Bologna 1996²).

- * DUNBABIN 1999: K. M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge 1999).
- * EDMUNDS 1995: L. EDMUNDS, "Intertextuality today", *Lexis* 13 (1995) 3-22.
- * FRANZOI 1988: *Copa. L'ostessa. Poemetto pseudovirgiliano. Introduzione, testo critico e commento a cura di Alessandro Franzoi* (Venezia-Padova 1988).
- * GOODYEAR 1977: F. R. D. GOODYEAR, "The *Copa*: A Text and Commentary", *BICS* 24 (1977) 117-131.
- * GOZLAN 1981: S. GOZLAN, "À propos de quelques pavements africains: les *xenia* et l'iconographie dionysiaque", en Y. Duval (éd.), *Mosaïque romaine tardive: l'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africains* (Paris 1981) 73-87.
- * HESBERG 1992: H. VON HESBERG, *Römische Grabbauten* (Darmstadt 1992).
- * KONDOLÉON 1994: CH. KONDOLÉON, *Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos* (Ithaca-London 1994).
- * LAVAGNE 1995: H. LAVAGNE (comiss.), *Jeunesse de la Beauté. De antiqua pictura romana. Catalogue* (Paris 1995).
- * LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Zürich 1981-1997).
- * OLD = P. G. W. GLARE (ed.), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1982).
- * RE: *Realencyclopädie der Altertumswissenschaften*.
- * SALVATORE 1997: *Appendix Vergiliana. A. Salvatore, A. de Vivo, L. Nicastrì, I. Polara recenserunt, Scriptores Graeci et Latini Consilio Academiae Lynceorum editi* (Romae 1997).
- * ThF: *Thesaurus Formarum totius Latinitatis a Plauto usque ad saeculum XXum, curante CETEDOC* (Turnhout 1998).
- * ThLL: *Thesaurus Linguae Latinae*.
- * ZARKER 1958: J. W. ZARKER, *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Diss. (Princeton 1958).