

## ANTECEDENTES LITERARIOS DE LA TEORÍA PLATÓNICA DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

### I. TEORÍA PLATÓNICA DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

Platón establece una clara distinción entre el conocimiento y el arte poético. Conocer no es otra cosa que recordar; y el conocimiento, reminiscencia. «Como el alma es inmortal —dice Sócrates en el diálogo *Menón* (81 a y sigs.)— y ha renacido varias veces y contemplado en la tierra y en el Hades todas las cosas, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay que extrañarse de que sea capaz de tener, respecto a la virtud y a las demás cosas, recuerdos de nociones que en una vida anterior poseyó. Puesto que la naturaleza entera es uniforme y el alma ha aprendido todo, nada impide que, al recordar una sola cosa (hecho que los hombres llaman saber) pueda uno encontrar las demás, si se es animoso y no se cansa uno en la búsqueda; pues, en definitiva, la búsqueda y el saber no son más que reminiscencia.» Todavía con más detalle aparece expuesta esta doctrina en el *Fedón* (72 - 6) (como premisa para la demostración de la inmortalidad del alma), donde se afirma con insistencia: «el saber es reminiscencia». Pero sería erróneo creer que este recuerdo suscitado por la contemplación de las cosas terrenas, que son meras imágenes o apariencias de las ideas puras, única realidad para Platón, es algo puramente mecánico, espontáneo o fatal. Una diferencia radical existe entre el filósofo y el hombre vulgar: el primero contempla los objetos externos vislumbrando en ellos una participación de las ideas, es decir, de la realidad, mientras que el segundo se contenta con aceptar como realidad los objetos mismos. El primero, pues, se coloca en actitud crítica ante el mundo exterior para deducir de él una serie de opiniones verdaderas, que luego, sistematizadas por el raciocinio, se hacen estables y definitivas (*Menón*). El segundo, por el contrario, no consigue suscitar en su mente el recuerdo de lo único que importa, las ideas, porque se contenta con la aprehensión de apariencias entre las cuales no puede establecer conexiones lógicas.

Decisión y constancia son los dos requisitos que pide Platón en la investigación de la verdad en la cita alegada para llegar al conocimiento de la verdad. La voluntad, pues, se aplica a una noble empresa: suscitar el recuerdo, que se convierte así

en el resultado de un esfuerzo consciente. El noble empeño a que se aplica el filósofo merece el caluroso aplauso de Sócrates.

Algo muy distinto sucede con los poetas y la poesía, que han sido objeto de acres censuras por parte de Platón. La ojeriza contra aquélla es consecuencia lógica de su teoría de las ideas innatas. Lo verdaderamente bello y, por lo tanto, estimable son aquéllas; las cosas solamente lo son en cuanto partícipes de las ideas. Ahora bien; las artes de imitación y, por lo tanto, la poesía imitan, no las ideas tipos, sino las apariencias de ellas, que son las cosas.

En un pequeño diálogo, el *Ión*, ha expuesto Platón sus ideas sobre la poesía. Sócrates se encuentra con el rapsodo Ión que regresa de Epidauro muy contento porque ha ganado los primeros premios ejercitando su oficio en las fiestas en honor de Asclepios. Sócrates finge admiración por su arte que se ocupa en los grandes poetas como Homero, el *mejor y el más divino* de todos, que presupone un conocimiento perfecto del pensamiento del poeta que se recita, puesto que debe ser comunicado al auditorio. Halagado por las alabanzas de Sócrates, preñadas de una ironía que no comprende, Ión se gloria de conocer a fondo su arte. Pregúntale Sócrates si conoce a los otros poetas lo mismo que a Homero, y ante la respuesta negativa, replica el filósofo: «¿Cómo se explica que seas excelente conocedor de Homero si ignoras a los otros poetas que tratan los mismos asuntos?» Ión replica que Homero cantó lo mismo que los demás poetas, pero con arte más exquisito. El filósofo le objeta que esta afirmación presupone que ha leído a Hesíodo y a Arquíloco y que, por lo tanto, debe ser también hábil en la interpretación de los demás poetas, no solamente de Homero. «Pues a mí me ocurre —dice Ión— que en cualquier momento estoy dispuesto a contestar a cualquier pregunta que se me haga sobre Homero; en cambio, me desentiendo completamente de lo que dicen otros de los demás poetas.» «Esto te sucede —responde Sócrates— porque no procedes con método y en virtud de un arte o de una ciencia. El arte poética tiene su propio objeto y el que la posee abarca todo lo que se relaciona con él.»

«Y sin embargo —dice Ión— insisto en que yo diserto mejor sobre Homero que sobre cualquier otro poeta.» «Esto te ocurre —dice el filósofo— porque en ti no hay arte ninguno, sino una fuerza divina que actúa como la piedra imán sobre unos anillos de hierro. Los poetas nos dicen que cantan sólo cuando están fuera de seso, y que nos traen del jardín de las Musas los himnos, como las abejas la miel, de las flores. Pero sólo logran esto cuando están poseídos o inspirados por el dios. Cuando esto sucede dicen cosas bellas, pero sólo en aquella índole de poesía hacia la cual les empuja la musa. El más rudo poeta, si se encuentra insuflado por la musa puede componer el más bello poema, como le ocurrió a Tínnico de Calcis.»

En cuanto a los rapsodos no son más que intérpretes de intérpretes y, por medio de ellos, se comunican al auditorio los sentimientos e ideas del poeta. El auditorio representa el último anillo de la cadena que empieza en la musa, pasa por el poeta y sigue en el rapsodo. Pero cada poeta pende como un anillo de una musa distinta. Cada rapsodo, pues, dependerá también de un determinado poeta. Ión está poseído «*por un hado o fuerza divina*» y depende del más grande poeta, Homero, y, por lo tanto, sólo a él puede declamar y comprender.

Ión se resiste a creer que él esté poseído por un dios cuando celebra a Homero. A la pregunta de Sócrates si él conoce todas las artes de que habla Homero, responde Ión que estas artes son diferentes unas de otras y que, por lo tanto, el arte rapsódico no es tampoco universal, es decir, no puede abarcar todas ellas. De las diversas partes que componen los poemas homéricos, ¿cuáles son las que un rapsodo puede conocer mejor que cualquier otra persona? Teniendo cada arte sus límites bien definidos, el que conoce una de ellas no conoce las demás con la misma perfección. Un médico conocerá mejor que un rapsodo los pasajes en que Homero habla de medicina. Ión se rinde a la evidencia de los argumentos de Sócrates; sin embargo, sostiene que un rapsodo exhortará a los soldados al combate con más eficacia que un estratego. Llega incluso a identificar el arte rapsódico con el arte militar y a afirmar que quien es buen rapsodo es también buen general. Niega, sin embargo, que el buen militar tenga que ser por fuerza buen rapsodo. Sócrates le pregunta: «¿Cómo siendo tan buen estratego no ejercitas el arte militar?» A. lo que Ión contesta que no se lo permite su condición de extranjero. Sócrates, después de citarle ejemplos de personajes extranjeros que mandaron tropas griegas, concluye que cuanto ha dicho es falso. Añade que habiendo prometido hablarle largo y tendido de Homero, se convierte en un estratego. Sócrates cierra el diálogo poniendo a Ión en esta alternativa: «O reconoces que posees la ciencia de Homero y te niegas a comunicarla a los demás o que no la posees, sino que lo que sabes, lo sabes porque te lo ha comunicado el dios. En el primer caso eres injusto, y en el segundo eres un inconsciente poseído de la divinidad.» Ión contesta: «Hay mucha diferencia entre lo uno y lo otro, oh Sócrates. Es mucho mejor ser lo segundo.»

Esta teoría de la inspiración poética expuesta por Platón en diversas ocasiones con visible complacencia, no constituye una pieza aislada, sino que encaja perfectamente en la estructura de su sistema filosófico. Ya hemos probado que es una consecuencia lógica de la teoría de las ideas innatas. Fácil nos sería probar también la conexión con sentimientos e ideas morales muy arraigadas en el alma de Platón, tales como la condenación de todos aquellos que convierten la filosofía y la poesía en un *modus vivendi*. De ella, como los sofistas de la filosofía, hacían los rapsodos su ordinaria granjería, que si no aparece como la de aquella explícitamente condenada por Platón, es sin duda por considerarles indignos de ocupar su atención.<sup>1</sup>

No necesitaba además Platón insistir en la condenación de una conducta que, por difundida que estuviera, era recusada por la conciencia pública, como revelan algunos testimonios literarios llegados hasta nosotros. Ya el piadoso Píndaro (*Ist.*, II, 6 y sigs.) se escandalizaba de que algunos poetas contemporáneos suyos comerciasen con su talento poético, y contraponen su venalidad al desinterés de los poetas an-

<sup>1</sup> Entiéndase que Platón condena no la poesía en sí, que para él consiste en la inspiración del dios y, por lo tanto, es obra divina, sino la expresión de la misma que resulta imperfecta a causa de la imperfección de los medios empleados por el poeta. Por otra parte, Platón mira con respeto y veneración al verdadero poeta en cuanto receptáculo de la alta inspiración divina. Bien claramente lo dice en él Ión: «El poeta es algo sutil, alado y sagrado.» El adjetivo «alado» es metafórico y viene provocado su empleo por la comparación con las abejas que precede inmediatamente a la frase; pero «sagrado» está empleado en su acepción corriente.

tiguos en estos versos:<sup>2</sup> «No era entonces la musa ávida de ganancias, ni mercenaria, ni los cantos dulces y delicados salían para la venta con sus rostros plateados de las manos de la meliflua Terpsícore. Pero ahora nos invita a considerar el refrán del argivo,<sup>3</sup> que se acerca mucho a la verdad: Dinero, dinero hace al hombre, dijo él, cuando se quedó privado de bienes y de amigos.» Y Aristófanes, contemporáneo de Platón, en la *Paz* (v. 695 y sigs.) envuelve en una misma censura a Sófocles y a Simónides con estas palabras:

- «HERMES: Primeramente ha preguntado: ¿Qué hace Sófocles?  
 TRIGEO: Está bien. Pero le ocurre algo admirable.  
 HERMES: ¿Qué es ello?  
 TRIGEO: De Sófocles se ha convertido en Simónides.  
 HERMES: ¿Simónides? ¿Cómo?  
 TRIGEO: Sí, porque, a pesar de lo viejo y gastado que está, sería capaz, por ambición de lucro, de navegar en un odre.»

La teoría de la inspiración poética, más que doctrina filosófica, es doctrina religiosa y la menos original, por cierto, de todas las de Platón. Los griegos creyentes debieron ver con singular simpatía una doctrina que estaba de acuerdo con toda la tradición helénica, que hundía sus raíces en los viejos poemas homéricos, los cuales, a su vez, interpretaban concepciones muy anteriores. Platón se limitó, pues, a dar fundamentos filosóficos a una doctrina religiosa, que encontró elaborada ya en la conciencia de todas las clases sociales y que encajaba perfectamente dentro de la estructura de su sistema filosófico.

## II. LAS MUSAS Y SU MISIÓN EN HOMERO

La *Odisea* refleja la estimación y respeto que no sólo los nobles y reyes, sino también el pueblo sentía por los aedos, por considerarles intérpretes bienamados de las musas. En el libro VIII de la *Odisea*, Ulises le ofrece a Demódoco una parte del tasajo de carne que le han dado para mostrarle de esta manera su afecto, que nace de que «en la consideración de todos los hombres de este mundo, los aedos

<sup>2</sup> El escoliasta de Píndaro interpreta que se alude con estas palabras a los escritores en general. Pero el escoliasta de los versos citados luego, de Aristófanes, cree que se alude en general a todos los poetas, pero en particular a Simónides. Por otra parte, es condición de la fantasía humana el rodear de dorado prestigio la época pretérita, según aquello de que «cuálquier tiempo pasado fue mejor». Y aunque Píndaro está en lo cierto al atribuir a los poetas anteriores una mayor probidad, podría entresacarse de nuestros líricos algún acreditado testimonio de que no siempre estuvieron a la altura de su misión educativa y casi sagrada. Recuérdese a este respecto el verso del viejo Anacreonte (frag. 34 de la Colección *The Loeb Classical Library*, de la que sacamos las citas de los líricos), citado en el mismo escolio, que dice: «Y entonces la persuasión no lanzaba destellos plateados.» El escoliasta, con más sentido de la realidad y con un dejo de escepticismo, termina atribuyendo esta censurable conducta a todas las épocas.

<sup>3</sup> El argivo aludido aquí es Aristodemo, según se infiere de unos versos de Alceo (fragmento 81 *Loeb*).

gozan de estimación y respeto porque la musa les enseña los cantos; la musa, que ama a la raza de los aedos» (VIII, 479).

En la ingenua religiosidad homérica las musas desempeñan la misma función inspiradora que en la filosófica doctrina de Platón, como se infiere de pasajes como los siguientes: «El heraldo se acercó trayendo al amado aedo, a quien la musa amó sobremanera, dándole un bien y a la vez un mal, pues le privó de la vista y le dio el dulce canto.» (VIII, 62 y sigs.) Homero, con estas palabras, no quiere significar que el aedo recibe de la musa una disposición natural para la poesía susceptible de ser perfeccionada por el estudio del arte, sino que, como en Platón, recibe el furor mántico que le impulsa a cantar. Así parece deducirse del verso 73 del mismo libro, en que el poeta dice que «la musa *impulsaba* al aedo a cantar las gloriosas empresas de los héroes». Igual significado tiene el verso 488 en que Ulises dice a Demódoco: «La musa o el hijo de Zeus, Apolo, te instruyó.»

Convencido el aedo, intérprete de la musa, de la eficacia de su inspiración, y de que sin su auxilio no puede llevar a feliz término su cometido, pide su ayuda siempre que se presenta la ocasión. Por una invocación comienza la *Odisea*, y por otra la *Iliada*. Cuando el poeta se siente desfallecer ante la dificultad de encomendar a su frágil memoria una gran masa de acontecimientos o de enumeraciones detalladas, solicita la intervención de la musa, como en el canto primero de la *Odisea*, en cuyo comienzo se siente abrumado porque los numerosos sucesos que se ofrecen a su consideración disputan la primacía del relato. El poeta sale del paso invitando a la musa a que cuente comenzando por donde quiera.

En el *Catálogo de las Naves* se vuelve una vez a la musa para pedirle que le diga cuáles eran los mejores caballos y guerreros que acompañaban a los Atridas. La súplica se formula en términos casi idénticos cuando aparecen situaciones similares como en la *Il.*, XIV, 608: «Decidme ahora, musas, que habitáis las moradas olímpicas, quién fue el primero en arrebatarse los cruentos despojos del enemigo»; en XI, 218: «Decidme ahora, oh musas, que habitáis las moradas olímpicas, quién fue el primero de los troyanos o de los ilustres auxiliares en marchar contra Agamenón»; y en XVI, 112: «Decidme ahora, musas, que habitáis las moradas olímpicas, cómo cayó por primera vez el fuego sobre las naves de los Aqueos.»

El poeta reconoce su impotencia para recordar a todos los guerreros que acudieron a la guerra de Troya, sin la ayuda de las musas, con estas palabras: «Yo no podría contar ni nombrar la muchedumbre de cuantos llegaron a Troya, aunque tuviese diez lenguas y otros tantos cuerpos y fuese mi voz interminable y mi pecho de bronce, si las musas olímpicas, hijas de Zeus, portador de la égida, no me los hiciesen recordar.» (*Il.*, II, 491.)

De la cita alegada anteriormente (*Il.*, VIII, 488) se infiere una doble consecuencia: que ya en Homero está realizada la fusión del culto de Apolo y de las musas, que originariamente eran divinidades independientes, y que el primero asume también el papel de inspirador de los poetas, como en Platón, con la sola diferencia de que las musas, como diosas de la memoria o del pasado, inspiran sólo sobre los sucesos pretéritos, mientras que Apolo cumple, además de esta misión, la de infundir a ciertos hombres el espíritu profético, como a Calcas, «el mejor de los augures», que

conoce las cosas que son, las que serán y las que fueron, a causa del arte de la adivinación que le concedió Febo Apolo (*Il.*, I, 69).

Todo lo anteriormente dicho va encaminado a demostrar que la creencia platónica en la inspiración de las musas o de Apolo está ya elaborada en Homero. Existen, sin embargo, entre los dos diferencias de detalle que es preciso realzar y que dependen de la distinta postura ante el fenómeno religioso. Homero vive en una época de religiosidad ingenua, en que los dioses olímpicos, gobernados por Zeus, viven en el empireo ajenos a las querellas y dolores de los hombres efímeros, exigiéndoles adoración y holocaustos so pena de incurrir en su cólera. En consecuencia, la única preocupación religiosa de los hombres de aquellas edades es ganarse la tolerancia de los dioses, a quienes temen, pero no aman. La mejor manera de no incurrir en su cólera es acatar el orden establecido por ellos y no enjuiciar su conducta. En la época de Platón, en cambio, entran en colisión dos fuerzas culturales antagónicas: la religión tradicional cuya Biblia son los poemas homéricos y las obras de Hesíodo, y una nueva concepción religiosa, depurada de mitos y fábulas inmorales por la filosofía y por las doctrinas místicas, órficas y pitagóricas.

Las diferencias afectan a los dos factores que intervienen en la creación poética: las musas o Apolo y el poeta. En Platón las musas cumplen una única función: insuflar al poeta su inspiración; en Homero, además de esta misión primordial, alegran los banquetes de los dioses alternándose en el canto, acompañadas por la cítara de Apolo (*Il.*, I, 604).<sup>4</sup> En Platón, el poeta que recibe el furor o *mania* divina se convierte en algo sagrado, mientras que en Homero no hay ningún pasaje en que se aplique al aedo tal apelativo. Se les exige, eso sí, el reconocimiento de la dependencia de su arte de la musa, se les rodea de cierto respeto y veneración, pero se admite también la posibilidad de que su conducta no esté a la altura de su excelsa función.

Recuérdese a este respecto el episodio de Tamiris, narrado en el canto segundo de la *Iliada* (595 y sigs.), en el que se relata cómo las musas castigaron la soberbia del aedo que se consideraba con fuerzas para competir con ellas, dejándole ciego y «arrebátandole el divino canto».

Por otra parte, Homero y Platón coinciden en admitir dos clases de poetas: los que deben su arte a la inspiración de las musas y los que lo han aprendido mediante la instrucción. Los primeros, en Platón, necesitan para ser poseídos por las musas tener un alma delicada y pura (*Fedr.*, 245 a). Son los llamados en el *Íón*, buenos (*Íón*, 533 E). Homero también admite esta clase de poetas, pero no hay en él declaración explícita de que necesiten poseer la bondad y pureza del alma. Antes al contrario, el caso citado anteriormente de Tamiris y lo que luego diremos de Hesíodo, hace suponer que no siempre recaía la elección de las musas en sujetos recomendables por su espíritu religioso.

La otra clase de poetas, la de aquellos que «sin el furor de las musas se acercan a las puertas de la poesía confiados en que la técnica les hará poetas» (*Fedr.*, 245 a)

<sup>4</sup> En el libro 24, 60 las musas entonan un treno ante el cadáver de Aquiles. Pero ya Aristarco creía, como los modernos, que este canto es de redacción posterior.

también aparece en los poemas homéricos. Implícitamente lo declara Ulises en el canto octavo de la *Odisea* al poner en trance a Demódoco de que demuestre, cantando, el episodio del caballo de Troya, si es un verdadero poeta, es decir, un intérprete de las musas o un vulgar narrador. He aquí sus palabras: «Y si me cuentas estas cosas como es debido, yo confesaré inmediatamente ante todos los hombres que precisamente una divinidad benévola te dio el divino canto.» (VIII, 496 y sigs.)

### III. LAS MUSAS Y SU MISIÓN EN HESÍODO

Hesíodo utiliza como fuentes para sus obras los poemas homéricos y los himnos. No solamente el lenguaje y el estilo son reflejo de los de aquél; sino hasta muchas entidades religiosas, que en aquel aparecen un poco imprecisas, adquieren en él su fisonomía definitiva. Así, en lo que se refiere a las musas, Homero no precisa su número, ni sus nombres, ni su completa genealogía, mientras que en Hesíodo se nos dice que son nueve, que son hijas de Mnemosine y de Zeus y que se llaman Clío, Euterpe; Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope, «la más noble de todas por ser la que acompaña a los venerables reyes» (*Teog.*; 77 y sigs.). En Homero se las llama *olímpicas*; se las considera, pues, nacidas en Tracia, lo cual está conforme con toda la tradición helénica, que las hace originarias de Pieria; en Hesíodo aparecen con los apelativos de *helicónides*, *piérides* y *olímpicas*. Se ha buscado conciliar el empleo de epítetos tan contradictorios. Yo no creo que Hesíodo las llame *helicónides* como concebidas en el Helicón y *olímpicas* como nacidas en el Olimpo,<sup>5</sup> sino que más bien la segunda apelación obedece al deseo de hacer resaltar su patria originaria y la primera la patria adoptiva de Helicón, donde el culto de las musas como diosas de la inspiración quedó definitivamente constituido.

Las musas hesiódicas, como en Homero, alegran el corazón de su padre, Zeus, con sus dulces cantos, y son como en él inspiradoras, pero no sólo de los hechos pasados, sino también de lo que es y de lo que será, al igual que Apolo. «Por las musas y por el arquero Apolo —dice en la *Teogonía*— es por lo que hay en la tierra cantores y citaristas» (v. 94). Otra misión cumplen las musas entre los humanos: acompañar a los reyes inspirándoles palabras persuasivas con que acallan las contiendas.

Hesíodo ha recibido en el Helicón de las musas la divina inspiración, cuyo atributo externo es el cetro de laurel, para cantar dignamente lo que será y lo que fue. El se dispone a cumplir su alta misión invocando su protección.

Es difícil conciliar en la *Teogonía* la traducción que se da corrientemente al epíteto *artiépeiai* (*veraces*) con los versos siguientes:<sup>6</sup> «Pastores que pasáis las noches en los campos, seres despreciables, vientres tan solo, nosotras sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, y sabemos cantar verdades cuando queremos.» Segalá traduce *veraces* y Mazon *veridiques*, pero teniendo en cuenta que el epíteto es homérico, en Homero hay que buscar la clave de su interpretación. No

<sup>5</sup> Cfr. PAUL MAZON, pág. 7 de la *Notice a La Teogonia*, de *Les Belles Lettres*.

<sup>6</sup> *Teog.*, 26 y sigs.

es extraño que en un autor haya contradicciones, pero siempre se presentan en pasajes distanciados de la obra. Aquí, de admitir la traducción que se da de ordinario a este compuesto, resulta que a renglón seguido de una declaración tajante (mendacidad de las musas) se hace otra de significación contraria (veracidad de las musas). No hay un solo pasaje en Homero en que el epíteto no pueda tener una significación distinta y, desde luego, más conforme con la composición del mismo. En la *Il.*, XXII, 281, por ejemplo, Héctor llama a Aquiles, aludiendo a sus palabras jactanciosas, *artiepés*, para significar que es *hablador hábil*. Este significado casa bien con una de las condiciones que Hesíodo asigna a las musas en los versos aludidos: su habilidad para decir mentiras que parecen verdades.

Más difícil a primera vista resulta explicarse la doble y contradictoria sabiduría que se atribuyen a sí mismas las diosas, irreconciliable con la concepción filosófica de Platón. Pero téngase en cuenta lo dicho anteriormente: que el Olimpo de Homero, y por lo tanto de Hesíodo, no es el del filósofo. Aquel es un trasunto de las sociedades aristocráticas de la época, donde los dioses, como los hombres, son una amalgama de virtudes y vicios. Las musas no podían constituir una excepción. La expresión de las musas equivale, teniendo en cuenta que ellas son las autoras de la inspiración, a admitir dos clases de poesía: la que solamente es ficción, como hija de una inspiración malsana, y la que es verdadera, es decir, la que responde a una inspiración que se endereza a un buen fin. También Platón, además de los poetas cuyo arte se funda exclusivamente en conocimientos técnicos, admite la existencia de otros cuya inspiración es impura e inmoral, pero que no puede ser recibida de los dioses.

#### IV. LAS MUSAS Y SU MISIÓN EN LOS LÍRICOS

En el espacio comprendido entre el siglo VII y el siglo V se origina, desarrolla y perfecciona la lírica griega, de cuyo naufragio se ha salvado lo suficiente para que nosotros podamos juzgar de su importancia artística, social y religiosa. En los líricos griegos, aun en aquellos de los cuales sólo nos quedan insignificantes fragmentos, se menciona con mucha frecuencia a las musas, que aparecen en lo sustancial con las mismas características que en Homero y Hesíodo. Siendo Homero el forjador del lenguaje poético, encontraremos en estos poetas los mismos epítetos aplicados a las divinidades femeninas y, por lo tanto, a las musas que en la *Iliada* y *Odisea*. Son epítetos que nos describen la fisonomía física unos; otros, aspectos espirituales; otros, su habitual morada, objetos de su uso personal o el efecto de su acción sobre los hombres.

Como en Homero y Hesíodo, cumplen las musas en los líricos una doble misión, relacionada la primera con los dioses y semidioses y la segunda con los hombres: con sus cantos y música difunden la alegría en los banquetes de los Dióscuros;<sup>7</sup> como partícipes de la sabiduría de su padre, Zeus, pueden actuar como árbitros en la contienda que los inmortales mantienen<sup>8</sup> sobre la primacía

<sup>7</sup> BAQ., 6.

<sup>8</sup> Frag. 32 de Corina.



del Citerón y el Helicón. Se asocian también a la alegría de los hombres, acompañándoles en sus procesiones triunfales (PIND., N. IX, 1) y en sus banquetes nupciales, y a sus tristezas, como cuando, como en Homero, cantan un treno ante la pira de Aquiles (PIND., I, VIII, 59).

Su culto sigue asociado, como en la época precedente, al de Apolo,<sup>9</sup> que se constituye en corifeo del coro de las Musas, por lo que recibe el epíteto de Musageta, y al de las Gracias, a quienes acompañan en sus danzas.

Coinciden todos los líricos con los poetas precedentes, y con Platón, en asignar a las musas el papel de inspiradoras del poeta. Nada menos que un navío de oro cargado de himnos recibe Baquilides de la musa Urania para cantar a Heracles (BAQ., 11). En el bello dítirambo *A los atenienses*, el poeta declara «que el que recibe los dones de las musas piérides tiene infinitos caminos de versos inmortales».<sup>10</sup> Clío es invocada con el epíteto de «otorgadora de dulces dones»<sup>11</sup> y es claro que estos dones no se refieren sino a los poéticos. Baquilides se considera «partícipe de los dones de las musas».<sup>12</sup> El himno que entona el poeta en honor del niño Lacón de Ceos, vencedor en las carreras pedestres de Olimpia, es considerado como inspiración de la musa Urania.<sup>13</sup>

Como en Homero, la inspiración que comunican las musas se refiere a las grandiosas empresas, presentes y futuras, de dioses y hombres. Así, en Píndaro,<sup>14</sup> «un clan de antigua fama, cargado con un buen cargamento de renombre propio, es muy apropiado por sus valerosas hazañas para suministrar un rico tema de cantos a aquéllos que cultivan el campo de las musas», y «la musa gusta recordar grandes combates» (N. I, 11).

El que recibe la inspiración se convierte en intérprete de la musa, como claramente dice Píndaro: «Musa, sé mi oráculo y yo seré tu intérprete», en el fragmento 150, y en el Peán VI: «Ruégote que me aceptes como intérprete de las piérides, dignas de ser celebradas.»

Las musas, como hijas de la sabiduría del padre, Zeus, y de la diosa de la Memoria, Mnemosina, lo saben todo («vosotras, musas, lo sabéis todo») (Peán VI, 54) y lo recuerdan todo. Los cantos, parto de su mente divina, están, pues, llenos de sabiduría, como dice Píndaro al llamarles *sophaí aoidaí* (N. IV, 3).

El poeta está tan convencido de que la inspiración es obra de las musas, que frecuentemente las exhorta a que canten ellas, proclamándolas «dispensadoras de dones», como Alcmán (frag. 43), Píndaro (Pít. I, 58 y Pít. IV, 3) o Simónides (frag. 111) o Safo (frag. 129), etc., y, reconociendo la fragilidad de su memoria, encomiéndalas, como Homero o Hesíodo, el recuerdo de los grandes acontecimientos pasados. Así procede Píndaro en su séptimo Peán, cuando dice: «Yo ruego a Mnemosina, la de bellos peplos, hija de Urano, y a sus hijas, que me pongan re-

<sup>9</sup> Frag. 8 de Simónides.

<sup>10</sup> Dítirambo 14.

<sup>11</sup> Epinicio 31, 4, «A Hierón de Siracusa, vencedor en Olimpia en la carrera ecuestre».

<sup>12</sup> *Ibidem* 31, 71, «A Hierón de Siracusa».

<sup>13</sup> *Ibidem* 34, 10, «En honor de Lacón de Ceos».

<sup>14</sup> PIND., N. VI, 33.

cursos a la mano; porque las mentes de los hombres son ciegas cuando, sin la ayuda de las helicónides, pretenden recorrer el empinado camino, fiados en su sola sabiduría. Ibico (frag. 67, 23) afirma que sólo ellas podrían cantar los episodios de la guerra de Troya: «La voz experta de las musas helicónides podría informarnos de tales cosas, pero ningún mortal podría narrar las empresas de los navíos, etc.»; y Baquilides, en el ditirambo *A los hijos de Antenor*, reclama la ayuda de la musa para acordarse de quién fue el primero en dirigir la palabra a los troyanos: «Musa, ¿quién fue el primero en dirigir palabras justas a los troyanos?»

En Píndaro, donde probablemente las virtudes de los dioses no son más que manifestaciones personificadas de los atributos de Zeus, las musas, como sabias y buenas divinidades, son siempre veraces, con lo cual coincide exactamente con Platón y, por lo tanto, merecedoras de ser puestas como testigos en los juramentos: «¡Oh Musa, y tú Verdad, hija de Zeus, con mano levantada apartad de mí la acusación por engaños que dañan a un amigo o huésped!» (O., X, 3 y sigs. Confróntese FERNÁNDEZ GALIANO, *Olimpicas*.)

Ya sabemos que Platón exigía al verdadero poeta cierta finura y pureza de alma. Rechazar la envidia y ser generosos diciendo la verdad, son condiciones que pone Baquilides al buen poeta:<sup>15</sup> «Debemos rechazar la envidia con las dos manos, y si alguien triunfa, alabarle por amor a la verdad.» Y Píndaro alaba a Trasíbulo (P. VI, 49), porque «con sabiduría ostenta su poder, no cogiendo los placeres de la juventud con injusticia o violencia, sino cultivando poesía en los reductos de las piérides». En un fragmento de incierta clasificación del mismo poeta, se pregunta éste qué virtudes debe practicar para agradar a Zeus y ser amigo de las musas.

El auditorio es el último anillo de la cadena, a que aludía Platón en el *Ión*. El poeta, por medio del coro que interpreta su oda, consigue comunicar el entusiasmo que le domina, no sólo a los hombres, sino también al belicoso Ares y a todos los dioses. Claramente lo dice Píndaro (Pit. I, 10 y sigs): «Y el violento Ares, abandonando el rudo hervor de la batalla, pone paz y reposo en su corazón y el encanto de la música y la destreza del hijo de Latona y la de las musas regocija el corazón de los dioses.»

Terminaremos este trabajo haciendo notar una particularidad que se refiere a Píndaro exclusivamente: el poeta atribuye su habilidad técnica a la intervención de las musas. En comprobación de lo cual basta citar la frase de O., III, 4: «Con este fin la musa se mantuvo a mi lado cuando inventé una manera nueva y brillante.» (Trad. de FERNÁNDEZ GALIANO.)

<sup>15</sup> BAQ. Epinicio 33, 187, «A Hierón de Siracusa, vencedor en las carreras de carros en Olimpia».

MIGUEL DOLÇ

## EL TEMA DEL ÁRBOL EN LA CASA ROMANA

HOMERO Y VIRGILIO

El tema del árbol como elemento poético de la casa romana ofrece sin duda un particular interés para analizar el proceso del sentimiento del paisaje en la literatura. Hay que atribuir al tema raigambre épica.<sup>1</sup> Homero, entre los primeros, ha otorgado al árbol un sentido profundo al asociar el misterio de la vida vegetal con la intimidad del departamento más entrañable y secreto de la casa de Ulises, el *θήλαμο;* o cámara nupcial. La vida humana y la vida vegetal, el hombre y la naturaleza, responden así a una preocupación realista, de fondo sagrado, que inaugura una tradición estética.

El pasaje homérico es realmente significativo. Ulises construyó su lecho sirviéndose del pie de un tronco de olivo que había crecido en el patio de la casa, probablemente en el jardín contiguo al departamento de las mujeres. El héroe se rodeó así de un puro clima vegetal, que llega a ponerle savia en la sangre, convirtiéndola en una sola sustancia nutritiva. Exclama en su patético diálogo con Penélope (*Od.* XXIII 183-204): «¡Oh mujer! En verdad que me da gran pena lo que has dicho. ¿Quién me habrá trasladado el lecho? Difícil le fuera hasta al más hábil, si no viniere un dios a cambiarlo fácilmente de sitio; mas ninguno de los mortales que hoy viven, ni aun de los más jóvenes, lo movería con facilidad, pues hay una gran señal en el labrado lecho que hice yo mismo y no otro alguno. Creció dentro del patio un olivo de alargadas hojas, robusto y floreciente, que tenía el grosor de una columna. En torno suyo labré las paredes de mi cámara, empleando multitud de piedras; la cubrí con excelente techo y la cerré con puertas sólidas, firmemente ajustadas. Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie de la cama, y lo taladré todo con un barreno. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla; la adorné con oro, plata y marfil; y extendí en su parte interior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura. Tal es la señal

<sup>1</sup> Véase H. J. IZAAC, *Stacc. Silves* (París, Les Belles Lettres, 1944), nota a I 3, 59-60.

que te doy; pero ignoro, oh mujer, si mi lecho sigue incólume o ya lo trasladó alguno, habiendo cortado el pie de olivo.»<sup>2</sup>

Virgilio, amante de la naturaleza como ningún otro poeta romano, recoge de buen grado la reminiscencia homérica. Pero en su poesía el motivo épico responde, como veremos, a una realidad de su época. La casa de Anquises, el padre de Eneas, se levanta en Troya en un lugar retirado, solitaria, rodeada de árboles, *arboribus oblecta* (*Aen.* II 300). En dos pasajes de la *Eneida* es concretamente el laurel el árbol que se yergue en el recinto de las viviendas. En medio del palacio troyano de Príamo, bajo la desnuda bóveda del cielo, se levanta un inmenso altar y a su vera inclina un antiquísimo laurel sus ramas cobijando con su sombra a los Penates de la real familia; allí Hécuba y sus hijas, como un vuelo de palomas abatido por la negra tempestad, buscarán vanamente refugio, apiñadas entre sí, abrazadas a las imágenes de los dioses (*Aen.* II 512-517):

*Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe  
ingens ara fuit iuxtaque ueterrima laurus  
incumbens arae atque umbra complexa penatis.  
Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum,  
praecipites atra ceu tempestate columbae,  
condensae et diuom amplexae simulacra sedebant.*

El clima religioso, que en Homero sólo se deja vislumbrar gracias al carácter del *βάλλω*; ritual, es ya transparente en el épico romano. Un aura de presagios orea igualmente el laurel de sagrado ramaje que crece en medio del palacio de Latino, rey de los laurentes, entre los elevados muros del patio interior. El temor lo había protegido durante largos años; decíase que el piadoso Latino lo había hallado en la época en que empezó a edificar su capital y lo había consagrado a Febo. Del árbol recibieron sus pobladores el nombre de laurentinos.<sup>3</sup> Coincidiendo con la llegada de Eneas al Lacio, ocurrió que una prieta muchedumbre de abejas, cruzando el aire límpido con estridente ruido, fue a posarse en la copa de aquel laurel y, enredadas unas con otras por las patas, colgaron súbitamente su enjambre de una rama frondosa. Y el adivino emitió su oráculo favorable a los troyanos (*Aen.* VII 59-70):

*Laurus erat tecti medio in penetralibus altis  
sacra comam multosque metu seruata per annos,  
quam pater inuentam, primas cum conderet arces,  
ipse ferebatur Phoebo sacrasse Latinus  
Laurentisque ab ea nomen posuisse colonis.*

<sup>2</sup> Traducción de L. SEGALÁ Y ESTALELLA, *Obras completas de Homero* (Barcelona, Montaner y Simón, 1927), 503. Puede confrontarse con la discreta versión poética del pasaje por F. BARÁIBAR Y ZUMÁRRAGA, *Homero. La Odisea* (Madrid, 1902), II, 269-270; especialmente, con la traducción en hexámetros catalanes de C. RIBA, *Homer. L'Odisea* (Barcelona, Editorial Alpha, 1953), 398.

<sup>3</sup> HERODIANO, en su *Vida de Cómodo*, atribuye el nombre de los laurentes a los numerosos laureles que crecían alrededor de la ciudad.

*Huius apes summum densae (mirabile dictu)  
stridore ingenti liquidum trans aethera uectae  
obsedere apicem et pedibus per mutua nexis  
examen subitum ramo frondente pependit.  
Continuo uates: «Externum cernimus» inquit  
«aduentare uirum et partis petere agmen easdem  
partibus ex isdem et summa dominarier arce»:*

Virgilio, que sólo sabe ver el mundo que describe, y hasta el mundo de ultratumba, con los ojos de un romano, sitúa la misma decoración paisajística en el vestíbulo, en la misma entrada de las estrechas gargantas del Orco. En su centro despliega un inmenso olmo espeso sus brazos seculares, donde anidan, adheridos a todas las hojas, esparcidos por doquiera, los vanos Sueños (*Aen.* VI 282-284):

*In medio ramos annosaque brachia pandit  
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uolgo  
uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.*

#### EL PAISAJE EN LA CASA ROMANA

En realidad, Virgilio utiliza en estos pasajes, entreverada con las reminiscencias literarias, la realidad de sus días. La severa casa itálica había sufrido, con la importación de la cultura griega, una transformación profunda. El sucinto *hortus* adyacente a la parte posterior de la casa<sup>4</sup> se ha convertido desde comienzos del siglo II a. de J. C. en el *peristylum*, última derivación del *κόλις* de los tiempos heroicos,<sup>5</sup> el jardín ceñido de pórticos con columnas, flanqueado de departamentos diversos, que reproduce el aposento masculino de la casa griega. Se obtuvo así una casa híbrida formada por la unión del antiguo *atrium* etrusco y del peristilo griego. Debido principalmente al aditamento del *peristylum*, la nueva casa grecorromana del rico ciudadano de la capital invita y casi obliga a la vida al aire libre; es una casa señorial de poblaciones meridionales, que hace envidiable la existencia de los ricos y de los poderosos.<sup>6</sup> En ella se está siempre en contacto con el aire exterior, que desciende por el *compluuium* del atrio y por el jardín del *peristylum* y circula por corredores y aposentos. El peristilo, por otro lado, la parte más interior de la casa, pone en contacto con la Naturaleza; hace amables su quietud y sus colores; cuando el tiempo es bueno, la familia come al aire libre, en el jardín.

Este jardín íntimo y recogido, al reparo de los vientos y de la curiosidad de vecinos y transeúntes, es objeto de un minucioso cuidado. Crecen con simetría,

<sup>4</sup> Un ejemplo del primitivo tipo nos lo ofrece la llamada «Casa del Cirujano», en Pompeya.

<sup>5</sup> Véase DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II (París 1892), s. u. *domus*.

<sup>6</sup> Véase Ü. E. PAOLI, *Urbs. La vida en la Roma antigua*. Trad. de J. Farrán y Mayoral (Barcelona 1944), 27 ss.; R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'Archéologie romaine*, I (París, Picard, 1917), 275 ss.

en medio del peristilo, en macizos y alrededor de fuentes, la hierba y las flores: predominan las violetas, las rosas, los lirios. El lujo floral de los romanos se basa en la abundancia y el derroche de un número limitado de flores antes que en su variedad. Una fuente o un surtidor, con canales de agua viva, suele decorar el centro del jardín, meciendo con su rumor el descanso y el sueño de los moradores de la casa. Por todas partes están diseminados elementos decorativos y pequeñas obras de arte: mesas, estatuas, columnillas, jarros, mosaicos, relieves. De esta manera, el *peristylum*, demasiado preciosista, puede evocar a veces la idea de un salón. Otras veces se puebla de arbustos y árboles, transformándose en un pedazo vivo de naturaleza: son los mismos árboles —plátanos, laureles, olmos, olivos, cipreses— que nutrirán en la literatura el tema épico a que nos referimos.

Horacio, en consecuencia, podrá aludir, con intención moral, a verdaderos *nemora*, a verdaderas *silvae*, que mugen entre columnas, en el interior de la casa. Así en el *παρὰ κλειθρον* o serenata ante la puerta cerrada de Lice (*Carm.* III 10, 5-8):

*Audis, quo strepitu ianua, quo nemos  
inter pulchra satum tecta remugiet  
uentis et positas ut glaciēt niues  
puro numine Iuppiter?*

O bien en la epístola a su acendrado amigo Aristio Fusco, el enamorado de aquella vida ciudadana que Horacio, un auténtico *ruris amator*, pospone a la libre vida en el campo feliz. El pasaje es realmente sintomático y ofrece la clave del asunto que tratamos. Ahora, precisa el lírico, se siembran bosques entre columnas de variado mármol y es elogiada la casa que contempla un amplio paisaje. Aunque se expulse a la naturaleza a golpes de horca, ella, porfiada, volverá siempre e, indomable, sin que lo sintamos, destruirá los desdeñosos hábitos (*Ep.* I 10, 22-25):

*Nempe inter uarias nutritur silua columnas  
laudaturque domus longos quae prospicit agros.  
Naturam expellas furça, tamen usque reuertet  
et mala perrumpet furtim fastidia uictrix.*

¿Qué ha sucedido en los tiempos de Horacio? Los romanos, que, aun después de haber sometido el universo, no han perdido su profundo amor por el campo y han ceñido la Urbe de una diadema de *uillae* suburbanas, triunfan en la complicada reproducción de cuadros de la naturaleza en los solemnes parques de las *uillae*<sup>7</sup> y desean también sumir en un paisaje de miniatura su misma vida política que les obliga a permanecer en Roma. El arte, en suma, del jardinero-paisajista penetra ya en la intimidad del hogar. A partir de la época de Augusto, los jardineros romanos se dedican a valorizar, en primer lugar, los árboles de tronco

<sup>7</sup> Véase P. GRIMAL, *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire* (París, 1942), especialmente 320 ss.; un resumen, en M. DOLÇ, *La Arcadia de Virgilio*, «Estudios Clásicos», núm. 23 (1958).

nudoso conjugándolo con elementos arquitectónicos, columnas, techos, jambas y grietas artificiales.

El árbol se convierte de este modo en un factor vivo de la casa. Si, por conveniencias topográficas, el arquitecto debe construir la *domus* o la *uilla* en el mismo lugar donde se levanta un árbol añoso, éste es a menudo respetado hasta llegar a integrarse en la misma obra. No puede imaginarse una comunión más palpitante entre el hombre y la naturaleza. Dicho respeto no debió de tener un origen puramente estético, sino también religioso; parece, en realidad, un eco o una realización de aquella veneración de que hablaba Quintiliano (X 1, 88), refiriéndose a Ennio: *Ennium sicut sacros uetustate lucos adoremus, in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem*. Explícitamente Séneca presentía la fuerza de una divinidad en estos *luci* (Ep. IV 41): *Si tibi occurrit uetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus, et conspectum caeli densitate ramorum aliorum alios protegentium submouens, illa proceritas siluae et secretum loci et admiratio umbrae, in aperto tam densae atque continuæ, fidem tibi numinis facit*.

#### ESTACIO, MARCIAL Y NAMACIANO

Estacio es el testimonio más evidente de esta moda constante introducida por los jardineros-paisajistas. En su minuciosa descripción de la *uilla* que posee Manilio Vopisco cerca de Tíbur, vibra la admiración del poeta ante el árbol conservado en medio de la casa, que, a través del techo y de las aberturas, cubre el tejado y alcanza la nitidez del cielo; librado de la crueldad del hacha, sólo una Náyade o una Hamadriada podrán ya arrancarle la vida que no le fue truncada (*Silu.* I 3, 57-63):

*Quid nunc ingentia mirer  
aut quid partitis distantia tecta trichoris?  
quid te, quae mediis seruata penatibus arbor  
tecta per et postes liquidas emergis in auras,  
quo non sub domino saeuas passura bipennes?  
Et nunc ignaro forsari uel lubrica Nais  
uel non abruptos tibi demet Hamadryas annos.*

Fuera ya del ámbito de la Roma imperial, poseemos en Marcial un nuevo testimonio de la moda del árbol en el peristilo introducida en las tierras del Imperio. Aunque el plano de la *domus* romana sufrió las naturales adaptaciones y cambios en las viviendas urbanas de las provincias, un elemento esencial del modelo italiano, el peristilo o patio, persiste en ellas con clara regularidad.<sup>8</sup> En una singular poesía descriptiva, de tintas «románticas», esmaltada de recuerdos mitológicos, Marcial canta un árbol, un grandioso plátano, plantado por Julio César en el patio de una casa de Córdoba, sin duda la casa de unos amigos, y cuidado por los descendientes

<sup>8</sup> Véase CAGNAT-CHAPOT, *op. cit.*, 295 ss.; especialmente, A. GRENIER, *Manuel d'Archéologie gallo-romaine*, II (París, Picard, 1934), 827 ss.

de éstos con espíritu religioso.<sup>9</sup> El plátano debió de ser un árbol de cuño aristocrático. Plinio (N. H. XII 7) al referirse, en un pasaje de dudosa lectura, a los plátanos italianos y españoles, recuerda un famoso plátano que tuvo Dionisio el Viejo en Siracusa. ¿Habría pensado Julio César, tan fácilmente impresionable por las antiguas leyendas, en la anécdota del tirano siciliano del siglo IV a. de J. C.? Es probable. El árbol sería plantado por el dictador durante su pretura o su cuestura en la Hispania Citerior; nada nos dicen de él los otros escritores antiguos. La viva pintura, la incisiva espontaneidad de algunos versos, parecen descartar la posibilidad de una impresión de segunda mano, mucho más la sospecha de un encargo (IX 61):

*In Tartesiadis domus est notissima terris,  
 qua diues placidum Corduba Baetim amat,  
 uellera natiuo pallent ubi flaua metallo  
 et linit Hesperium brattea uiua pecus.  
 Aedibus in mediis totos amplexa penates  
 stat platanus densis Caesariana comis,  
 hospitis inuicti posuit quam dextera felix,  
 coepit et ex illa crescere uirga manu.  
 Auctorem dominumque nemus sentire uidetur:  
 sic uiret et ramis sidera celsa petit.  
 Saepe sub hac madidi luserunt arbore Fauni,  
 terruit et tacitam fistula sera domum;  
 dumque fugit solos nocturnum Pana per agros,  
 saepe sub hac latuit rustica fronde Dryas.  
 Atque oluere lares comissatore Lyaeo,  
 creuit et effuso laetior umbra mero;  
 hesternisque rubens deiecta est herba coronis,  
 atque suas potuit dicere nemo rosas.  
 O dilecta deis, o magna Caesaris arbor,  
 ne metuas ferrum sacrilegosque focos.  
 Perpetuos sperare licet tibi frondis honores:  
 non Pompeianae te posuere manus.*

Véase cómo las expresiones de Virgilio *aedibus in mediis* (Aen. II 512) y *complexa penatis* (ib. 514), referidas al árbol del peristilo, se han convertido, a través de Estacio y de Marcial, en τόποι o lugares comunes. En la composición del epigramista celtibero es fácil rastrear diversas alusiones a las modas romanas trasladadas a la Bética: las *cenae* suntuosas que se daban en la señorial residencia; la alegre *comissatio*, con música y danza;<sup>10</sup> la costumbre de regar los plátanos con vino, para favorecer su crecimiento,<sup>11</sup> durante las orgías, mientras los invitados

<sup>9</sup> Véase M. DOLÇ, *Hispania y Marcial* (Barcelona 1953), 47-48.

<sup>10</sup> Véase RICH-CHÉRUÉL, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques* (París 1861), s. u. *comissator*.

<sup>11</sup> Cf. MACROBIO, *Saturn.* III 13.



acaban en su embriaguez por arrojar las coronas del convite sobre el césped del patio enrojecido por el vino.

Todavía tres siglos más tarde, uno de los últimos escritores puramente paganos, Rutilio Claudio Namaciano, consagra en su encendido himno a la Urbe —dirigido a la propia diosa Roma—, que nos introduce luminosamente en el itinerario de su poema *De reditu suo*, un sincero recuerdo a estos bosques o árboles encerrados en el interior de los palacios romanos donde gorjean miles de pájaros (I 111-114):

*Quid loquar inclusas inter laquearia siluas,  
uermula qua uario carmine ludit auis?  
Vere tuo numquam mulceri desinit annus,  
deliciasque tuas uicta tuetur hiems.*

Esta eterna primavera que tempera el año romano y, especialmente, estas *siluae* aprisionadas por los artonados de las viviendas señoriales parecen a primera vista un préstamo literario; su semejanza con los citados textos de Horacio es evidente. Con todo, no deben considerarse como una simple réplica o un calco literario. Alumbrado por un postrer fulgor de la poesía nacional romana, el paisaje de Rutilio responde sin duda, por su gracia y su relieve, a la realidad que le ha circundado durante su estancia en Roma. La Urbe ha sido saqueada e incendiada en parte, pocos años antes, por Alarico. Pero la magnífica influencia que aquella *genetrix hominum genetrixque deorum* (I 49) ejerce sobre el poeta galo es fruto todavía de su real esplendor: los templos, las termas, las fuentes, los palacios y los jardines que pueblan esta *laus* de Roma son sensiblemente los mismos de la época de Virgilio y Horacio. Aun entonces el sentimiento de la naturaleza de los antiguos se complacía más en las escenas de jardinería artificialmente modelados que en las grandes imágenes paisajísticas. El motivo literario del árbol, basado en la realidad de la experiencia cotidiana, ha persistido así por lo menos durante cuatro siglos.

