

Myrtia, nº 25, 2010, pp. 131-148

A VUELTAS CON LOS *CARMINA FIGURATA*: OPTACIANO PORFIRIO, EUGENIO VULGARIO Y FORTUNIO LICETI

CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ
Universidad de Extremadura*

Resumen: Este artículo analiza uno de los motivos más frecuentes en los *carmina figurata*, la siringa o flauta pastoril, constituyendo el núcleo del mismo el estudio del poema XXVII de Optaciano Porfirio, cuyo antecedente es una composición de Teócrito de Siracusa. Igualmente se analizan dos interesantes imitaciones o desarrollos posteriores del poema porfiriano, los realizados por el medieval Eugenio Vulgario y el humanista Fortunio Liceti.

Summary: This article analyses one of the recurring motifs in the *Carmina figurata*, the syrinx or shepherd's flute. The study of poem XXVII of Optatianus Porfyrius, based on the earlier composition of Theocritus of Syracuse, constitutes the core of this analysis. Two interesting imitations or later developments of the porfyrian poem, written by the medieval Eugenius Vulgarius and the humanist Fortunius Licetus, are also analysed.

Palabras clave: *Carmina figurata*, Optaciano Porfirio, Eugenio Vulgario, Fortunio Liceti.

Keywords: *Carmina figurata*, Optaciano Porfirio, Eugenio Vulgario, Fortunio Liceti.

Fecha de recepción: 6 - VI - 2010.

INTRODUCCIÓN

Hace unos años me acerqué con curiosidad al mundo de estas extrañas composiciones, en general poéticas, en las que de alguna manera intervenían los factores visual y espacial, y que en griego recibían la denominación de *technopaegnia* y en latín eran llamadas *carmina figurata*¹. En las páginas introduc-

*Dirección para correspondencia: Universidad de Extremadura, Departamento de Ciencias de la Antigüedad. E - 1008 - Cáceres. Email: chaparro@unex.es.

¹ Pueden verse algunos trabajos en la Bibliografía al final del artículo. Recientemente, hemos analizado -de manera muy sucinta- las relaciones entre los *carmina figurata* y la emblemática.

torias de aquellas pequeñas contribuciones abordaba los problemas “clásicos” que se plantean a la hora de hablar de este tipo de poesía: su origen, la división en grupos dentro de tan amplio marasmo de composiciones², su carácter religioso y mágico o las épocas en las que florecía esta *uis* poética. En nuestro reciente interés por los estudios de Emblemática, nos hemos vuelto a topar, en sus cercanías o límites, con este tipo de composiciones -para algunos mezcla de artificiosidad, virtuosismo y ganas de agradar, de ahí su carácter adulador-, que de la mano de Apollinaire y en medio del fervor vanguardista de los años 20 del siglo pasado, fueron consideradas impropriadamente “novedades absolutas”³.

A la hora de volver tras aquellos pasos y retomar un interés nunca perdido, he podido comprobar lo mucho y variado que se ha escrito sobre este conjunto de composiciones. Se han concretado las afirmaciones y se han afinado los juicios. Aunque los estudios hechos se han dirigido preferentemente al examen de la práctica poética actual, no han faltado visiones retrospectivas, que han constatado en la literatura clásica grecolatina unos precedentes, por otra parte siempre admitidos. Así, autores como Teócrito de Siracusa, Simias de Rodas, Publilio Optaciano Porfirio o Rabano Mauro -por citar griegos y latinos, de diferentes épocas- han vuelto a ser léídos e interpretados desde las modernas teorías literarias, modificándose en gran medida el juicio que de ellos se tenía. Ése es el caso, por ejemplo, de Optaciano Porfirio, cuyas composiciones eran consideradas hasta hace poco tiempo productos de “questi falsi poeti che, incapaci di produrre poesia secondo i principi naturali, faticano...per attirare i lettori con artificio che poi dànno a credere essere giochetti di facile esecuzione”, según decía E. Castorina (1968, p. 262) y ahora es reivindicado por J. A. González Iglesias (2000, p. 337) como “un

² Este es, quizás, el tema que más tinta ha hecho correr. Así, la hasta hoy usual distinción entre los *Bildgedichte* (poemas de imagen) y los *Figurengedichte* (poemas de figuras) se ha convertido en otra más compleja: por ejemplo, según, E. Berry (1993), estos poemas pueden presentarse en forma figurativa o no figurativa. A su vez, los poemas figurativos pueden ser miméticos o abstractos; los no figurativos, isométricos o heterométricos. Los poemas figurativos son, naturalmente, aquellos que representan “figuras”, bien de los objetos a que se refiere el poema -*technopaegnia*, *carmina figurata* o *pattern poetry*, en terminología de Higgins- o bien formas geométricas (poemas figurativos abstractos). Por su parte, los poemas no figurativos disponen las líneas de verso sin el recurso a formas de figuras (si la medida de los versos es siempre la misma, serán poemas isométricos; si es distinta, heterométricos).

³ No para todos, es cierto. Por ejemplo, Jorge Luis Borges en su poema *Invocación a Joyce*, del libro *Elogio de la sombra* (1969), habla, en medio de un ambiente de tantos -ismos de vanguardia, de “las estrofas en forma de paloma / de los bibliotecarios de Alejandría”, en clara alusión a este tipo de composiciones poéticas, que recorren -por lo que a nosotros afecta- toda la literatura occidental. Véase a este respecto la obra, general y asequible, de Rafael de Cózar, 1991.

poeta grande en el ámbito de la poesía difícil (Cózar) o hiperconstruida (Schiavetta) y dentro de ella, sin duda, el más grande de las letras latinas: por lo extenso de su *corpus*, por la variedad de sus técnicas, por la excelente factura de sus poemas y por su condición de primero en algunos campos”; o en la valoración más exacta de W. Levitan (1985, p. 246): “Optatian is not a good poet; he is not even a bad poet; his poems are prodigies, monsters in the literal sense”.

El objetivo de estas líneas es el análisis del poema XXVII del *corpus* porfiriano, haciendo una ligera mención a Teócrito de Siracusa, antecedente de la composición de Optaciano, y deteniéndonos algo más en los que constituyen imitaciones o desarrollos posteriores del poema en cuestión, las composiciones del medieval Eugenio Vulgario y del humanista Fortunio Liceti. Como es obvio, con estas líneas se mostrará que este tipo de actividad poética ha seguido una tradición ininterrumpida a través de la historia, a pesar de los momentos en que ha sido marginal su ejercicio y cómo, en concreto, ha habido motivos (como el de la flauta o siringa) que se han repetido y adaptado a los más diversos intereses en las diferentes épocas en las que se han desarrollado.

OPTACIANO PORFIRIO Y EL POEMA XXVII⁴

La actividad poética porfiriana se desarrolla en torno al año 325 d. C., fecha probable de la *dedicatio* de un volumen de poemas panegíricos en honor del emperador Constantino⁵. En la carta introductoria al emperador, Optaciano Porfirio expone los elementos que configuran su quehacer poético; en este se reúnen la mayoría de los aspectos exteriores de la *nouitas* neotérica (en especial, los *carmina figurata*) que de la literatura alejandrina pasó a la romana a través de uno de los primeros *neoterici*, Levio. Por otra parte, hay quienes ven en la dedicatoria a Constantino los trazos de un verdadero manifiesto literario, semejante en algunos aspectos al que hace Catulo en varios de sus poemas.

⁴ En las últimas décadas la obra y personalidad de Optaciano Porfirio han sido reivindicadas por el filólogo italiano Giovanni Polara. Su nombre acompaña frecuentemente al del poeta porque a él se debe una bibliografía esencial que incluye la mejor y más reciente edición contemporánea de la obra completa de Optaciano (1973).

⁵ La actividad poética de Optaciano Porfirio no se desarrolla dentro de un movimiento bien definido y ello, aunque Ausonio, entre otros, se exprese de forma parecida en algunas de sus composiciones, no deja de ser una tendencia literaria. Igualmente, hay quienes, por elementos diferentes de los literarios, han querido ver en estas manifestaciones poéticas artificiosas el reflejo de una auténtica “poesía de corte”.

En medio de una atmósfera de adulación a Constantino -se compara a este con Augusto y a Optaciano, con Virgilio-, el poeta reconoce en la *dedicatio* algunas claves interpretativas de su obra: la intrincación o enmarañamiento (*carmen quod artioribus Musarum ligaueram uinculis*)⁶, que desembocan en una artificiosidad y virtuosismo, no exentos de alambicamiento; el deseo expreso del autor por agradar (*credulus universo me orbi placuisse contemdam*) y la confesión de que sus poemas suponen una ruptura audaz con la forma clásica de versificación (*audaciae meae fomitem aeternitatis tuae clementia suscitauit*). La *epistula Constantini*, que se aduce como probable respuesta del emperador al manifiesto porfiriano, supone el reconocimiento oficial de la *nouitas* encarnada por Optaciano Porfirio, así como de los medios empleados en ella; igualmente reconoce el virtuosismo y la dificultad de su quehacer poético, así como la intervención de la función visual y el auxilio de los colores. No es el momento de indicar lo que todo esto supone en el plano de la realización concreta de su poesía, en el ámbito del léxico -elección de vocablos, utilización de adjetivos, abundancia de monosílabos, etc.-, de la métrica y de la misma sintaxis.

El poema XXVII de la producción poética porfiriana (FIGURA 1), junto con el XX y el XXVI, forma el grupo de poemas “diseñados”, es decir, aquellos cuyos versos, de longitudes desiguales, dibujan en su contorno la forma de un objeto, glosado en el contenido del poema. El poema XX reproduce un órgano hidráulico, el XXVI un altar y el XXVII una zampoña o siringa. En Optaciano Porfirio hay además poemas denominados “geométricos”, en los que se forman figuras geométricas (cuadrados, rombos, hexágonos, etc.), a veces señalizadas con llamativos colores, y otros llamados “escritos” o “impresos”, que presentan una especie de “escritura subterránea”, por la que aparecen recalcadas ciertas letras, que a su vez forman sílabas y palabras, alusivas a las ideas matrices del poema⁷.

El poema XXVII del *corpus* porfiriano representa una siringa o zampoña. En esta composición, como en la XXVI, que representa un altar, es la propia figura la que habla en primera persona: desde lo alto de una encina, como si se tratase de una de sus hojas, una siringa, compuesta de distintas cañas y, por tanto, tonos, asiste como testigo a las ceremonias solemnes de los templos, deleitando con sus melodías a Faunos, Náyades y Dríades y a los Sátiros que ululan en los sagrados bosques y valles y recordando a aquellos a quienes alegra su música: a Pan, que le enseñó las modulaciones de su canto; a Atis, el castigado amante de Cibele; a Paris, el árbitro

⁶ Es la *scrupea difficultas* de la que habla Ausonio en su Carta a Paulino (Cfr. E. Sánchez Salor, 1976, “Hacia una poética de Ausonio”, *Habis* 7, pp. 159-186).

⁷ Esta división la hace E. Castorina, 1968, pp. 280-292.

de la hermosura y al pastor que la hace vibrar para enamorar a su amiga. El poema está compuesto de dos partes: la primera abarca los seis primeros versos, en los que de manera general y en un ambiente bucólico la siringa se presenta, define su composición y describe las circunstancias en las que normalmente actúa (nótese el uso de plurales como *templae*, *siluas*, *choros*, etc.); en la segunda parte (los nueve versos restantes), se mencionan, de forma concreta, los personajes -dioses y hombres- a quienes deleitó la melodía que salía de sus cañas: Pan (vv. 7-8), Atis (vv. 9-11), Paris (vv. 12-13) y el pastor y su amada (vv. 14-15).

Un análisis somero de la estructura del poema nos pone de manifiesto la falta de simetría en el mismo. La primera parte, como hemos dicho, consta de seis versos, mientras que la segunda cuenta con nueve; en la segunda parte se hace referencia a cuatro escenas diferentes, que son descritas en dos versos cada una salvo la que se refiere a Atis y Cibeles que abarca tres (vv. 9-11). Igualmente, en esos cuatro pasajes los personajes son dioses o héroes, a excepción del último, en el que hacen su aparición un pastor y su amada. Incluso en la forma de presentación de esas cuatro circunstancias, tres de ellas son introducidas por el pronombre de primera persona (*me...in me...me*), mientras que la referida, de nuevo, a Atis y Cibeles cambia de persona (*tua...tuos*). Da la impresión de que la trabazón que une esos pasajes es, de una parte, meramente cronológica (se empieza con la indicación del origen de la siringa debido al dios Pan y se termina con su utilización por los pastores) y, de otra, valorativa o jerárquica: después de la indicación de su génesis, se hace mención, en primer lugar, de los amores entre dioses; en segundo lugar, del uso de la siringa por un héroe, Paris, para concluir con la mención de los amores entre un pastor y su amada a los que asiste también la flauta.

Un dato importante, en nuestra opinión, lo constituye el material utilizado por Optaciano Porfirio para construir su poema. Un rastreo, sin pretensión de ser exhaustivo, nos lleva a la conclusión de que, efectivamente, es Virgilio el poeta que es utilizado mayormente por Optaciano Porfirio, seguido de Ovidio y Tibulo, con algunos ecos textuales de Columela y de los poetas épicos posclásicos como Estacio y Silio Itálico⁸. La temática del poema porfiriano, entre bucólica y mitológica, explica,

⁸ Curiosamente, cuando J. A. González Iglesias (2000, p. 355) analiza el poema XXV de P. Optaciano Porfirio, al reseñar sus fuentes compositivas y ecos textuales, hace mención de “Catulo y Ovidio (poesía amorosa), Columela (didáctica), Estacio (política en las *Silvae*, con un desmesurado elogio al emperador Domiciano; y épica en la *Tebaida*), Nemesiano (las *Bucólicas* -poesía pastoril- y la *Cynegetica* -otra vez didáctica- y nuevamente proyectándose sobre Virgilio, e incluso sobre Homero)”.

además de otras razones, el manejo que nuestro autor hace de los poetas considerados clásicos, sobre todo de Virgilio.

Así, como ejemplos de lo que decimos, el primer verso de Optaciano Porfirio recuerda el virgiliano *hic arguta sacra pendebit fistula pinu* (Verg. *Ecl.* 7,24); el verso 3 es casi un calco del verso de Virgilio *est mihi disparibus septem compacta cicutis* (Verg. *Ecl.* 2,36) y en menor medida del ovidiano *est mihi disparibus calamis conpagine cerae* (Ov. *Met.* 1,711). Los versos 5 y 6 de la composición poética de Optaciano son un mosaico de pequeñas citas virgilianas y ovidianas: *at chorus aequalis Dryadum clamore supremos impleuit montis* (Verg. *Georg.* 4,460), *illa chorum simulans euhantis orgia circum ducebat Phrygias* (Verg. *Aen.* 6,517), *hic etiam uiridi ludentes Panes in herba et Satyri Dryadesque chorus egere puellae Naiadum in coetu* (*Culex*, 116 ss.), *Naides et Dryades passosque habuere capillos* (Ov. *Met.* 11,49). El verso séptimo de la siringa de Optaciano está compuesto claramente sobre el del poeta mantuano *Pan primum calamos cera coniungere pluris instituit* (Verg. *Ecl.* 2,32-33); la expresión *tua maxima cura* del verso 9, aunque es frecuente en la literatura latina, aparece en Verg. *Georg.* 4,354: *Cirene soror, ipse tibi, tua maxima cura*; el verso 10 reproduce el virgiliano *nec te paeniteat calamo triuisse labellum* (Verg. *Ecl.* 2,34); la referencia a Paris como árbitro de la belleza en el verso 13 es tomada de Ov. *Fast.* 6,44 (*forma quoque Idaeo iudice uicta mea est*); el verso 14 está a medio camino entre el ovidiano *nondum tantus eras, cum te contenta marito* (Ov. *Her.* 5,9) y el de Juvenal *uiuit tamquam uicina mariti*, (Iuv. VI 509), mientras que el último verso porfiriano es un eco de *qua Titan ortu terras aspergit Eoo* de Silio Itálico (15,223).

Este enunciado, desde luego no exhaustivo, de fuentes y ecos textuales del poema porfiriano nos lleva a ciertas conclusiones. En primer lugar, queda clara la utilización de Virgilio como eje vertebrador del poema, queriendo de esa manera dejar patente el magisterio del poeta mantuano. Una vez más se produce la comparación entre Virgilio y Optaciano, de una parte, y Augusto y Constantino, de otra, según lo que manifiesta Optaciano en la *epistula* mencionada: *Romanae Musae antistes nobilis Mantuanus, serena lux uatum et fons puri nectaris fecundus... ac saepius Maecenatis testimonio gloriatur*. En segundo lugar, se ven refrendadas en este poema las afirmaciones de quienes consideran a P. Optaciano Porfirio un paradigma de intertextualidad y sus poemas -entre los que se encuentran los *carmina figurata*- como ejemplos del carácter derivado de la literatura latina. En su producción literaria “se evocan -como afirma González Iglesias (2000, p. 351)- múltiples autores, épocas, temas, géneros y textos. [...] Optaciano está todavía en ese incierto *no man’s land* que ilumina la tradición clásica y la llegada aún no asfixiante de los cristianos. Virgilio es su maestro y Constantino su destinatario. Entre tanto,

el poeta es autónomo [...] En Optaciano el juego se realiza sobre toda la poesía anterior, evocada con gran habilidad y eficacia mediante los ecos textuales estudiados [...] Busca una evocación de toda la poesía anterior, en su gran multiplicidad - siempre con centro en Virgilio- para mostrar que la poesía no es significado, sino ante todo, *numerus*: ritmo, cálculo, *ratio*, *alea*. Número en la métrica en la disposición de las palabras, en las sílabas, en el número de versos”. Entre todos esos temas y autores, géneros y textos, el poeta tiene que hacer frente a la paradoja fundamental de toda poesía: tiene que elegir, tiene que sufrir una serie de restricciones, fundamentalmente de índole formal, con la selección léxica y temática⁹.

En otro orden de cosas, y para concluir este análisis a grandes trazos del poema XXVII de Optaciano Porfirio, hay que afirmar, en primer lugar, que entre la figura y el contenido del poema apenas hay relación; cada uno discurre de manera independiente: por ejemplo, la estructura o contorno de la siringa (de siete o de más cañas, según los casos) no se presenta pareja al contenido del poema y al número de versos de que está compuesto (como sucederá con otros autores de siringas) y que además, como veremos más adelante, el poema porfiriano tiene su inmediato precedente en un poema similar de Teócrito de Siracusa y recreaciones posteriores que llegan hasta nuestros días, lo que hace de la flauta o siringa uno de los ejemplos más nítidos de la pervivencia de los poemas visuales o figurados a través de la historia de la poesía occidental.

LA SIRINGA DE TEÓCRITO DE SIRACUSA

Adjudicada a Teócrito de Siracusa (308-240 a. C.) se ha presentado una siringa o zampoña, entre otros poemas figurados (FIGURA 2). Tachado por N. M. Mosher (1990, p. 31) como “le poème fantaisiste de Théocrite”, el poema en cuestión, hecho a base de retruécanos, conduce al lector a través de un lenguaje oscuro, de numerosas adivinanzas que exigen la necesidad de un conocimiento

⁹ Según N. M. Mosher (1990, pp. 56-57), Optaciano pretende probar al emperador Constantino que es capaz de escribir un poema pastoril, como lo hizo anteriormente Teócrito, ya que dicha poesía –en palabras de A. Ettin- “is a way of expressing private concerns and emotional relations to personal circumstances, especially love, within the disciplines of art. If the writer wants to do more, the pastoral style provides a useful disguise”. Así, la personificación de la siringa ofrece una dicotomía música / poeta. Bajo la apariencia del género bucólico del poema es posible descubrir la presencia del poeta que se identifica con la siringa, como el poema se confunde con la música, acentuando de esa manera la relación música / poesía / imagen.

profundo de la mitología. Sin entrar en otros aspectos -como la propia atribución del poema a Teócrito, cosa que algunos ponen en duda-, su texto original, distribuido métricamente, ofrece una forma triangular que parece responder al contorno de la típica flauta de Pan o siringa. Las cañas en este caso serían diez, un número ciertamente infrecuente, y cada una estaría representada por un par de versos (en total, veinte). Los sucesivos pares de versos van gradualmente acortándose. El tema es simple: la ofrenda de la flauta por Teócrito -es llamado Paris Simíquidas- al dios Pan. Pero este argumento tan simple sólo puede descubrirse después de descifrar su oscuro lenguaje, que aunque sintácticamente limpio, es de un contenido complejo y heterogéneo. Como afirma Armando Zárate (1984), la siringa de Teócrito es “un texto difícil, huidizo, envuelto en bruma”, de ahí que sea necesario su desciframiento. Es por eso que han sido muy diferentes las interpretaciones que se han hecho de este tipo de poemas: desde su pertenencia al mundo de los exvotos religiosos -el poema iría escrito en el objeto que se ofrenda- hasta su vinculación con los enigmas o charadas, pasando por su inclusión entre las parodias del lenguaje logogrífico del trágico Licofrón.

En cualquier caso, lo que más nos interesa en la siringa de Teócrito es la referencia al dios Pan, como personaje al que el poeta consagra el texto, y el amor del dios pastoril, hijo o no de Hermes, hacia la ninfa Eco. Aparte del claro trasfondo mitológico del poema y la forma que los versos de diferente longitud, de mayor a menor, observan para construir la flauta, interesa resaltar la presencia de Hermes, mago de la palabra y de la elocuencia y vinculado al mundo de la adivinación, de la magia y de la interpretación como heraldo de los dioses. Optaciano Porfirio, por su parte, tomó algunas de las alusiones que aparecen en la siringa teocritea: la que se hace del dios Pan, a quien se le atribuye la ensambladura de las cañas de la flauta (objeto en el que se convirtió la ninfa Siringa), la inserción de la siringa en el mundo de los pastores o los amores entre dioses y hombres.

EL POEMA EN FORMA DE SIRINGA DE EUGENIO VULGARIO

Eugenio Vulgario es una figura no secundaria de la vida política, religiosa y cultural italiana en los años comprendidos entre finales del siglo IX y principios del X. Fue presbítero y maestro en la escuela episcopal de Nápoles y debe su fortuna principalmente a dos libros en prosa, *De causa Formosiana* y *De Formosiana calamitate*, producto del compromiso personal del autor en la cuestión de la validez de su ordenación sacerdotal impartida por el papa Formoso, compromiso que suscitó la cólera de papa Sergio III que lo hizo encarcelar, quizás en la abadía de

Montecassino. Eugenio Vulgario contestó componiendo unos *versus intexti* en alabanza del Papa Sergio y del emperador León, consiguiendo así la libertad y la vuelta a Campania. Oprimido por la miseria, suplicó ayuda –además de al papa y al emperador– al obispo napolitano Atanasio. Menos conocido es su *corpus* poético (treinta y una composiciones de escasa extensión y de contenido y forma variados), editado en Berlín en el año 1899 por Paul von Winterfeld¹⁰. Las investigaciones que se han hecho de dicho *corpus* poético se han dirigido, por lo general, a refrendar o no su valor histórico-documental y a remarcar el interés que presenta desde un punto de vista literario, en cuanto al uso que dicho autor hace de una gran variedad de metros y al conocimiento, nada superficial, que demuestra de las obras de ciertos *auctores*. Tecnicismos, neologismos, y hápax no son infrecuentes en los versos de Vulgario, así como la presencia de un fuerte componente griego.

Entre tales composiciones, casi todas versos aduladores a papas, emperadores y obispos, está, por ejemplo, el poema “*Pyramida*” *ad Leonem Imperatorem* compuesto de seis versos *intexti*; sin embargo, el poema que aquí nos interesa (*Sylloge XXXVII*) es un *paegnion* en forma de siringa, en honor del papa Sergio y que el propio autor refiere al poema XXVII de Optaciano Porfirio (FIGURA 3).

La composición que contiene un acróstico (*Salve Sergi*), un teléstico (*Summe rerum*) y un mesóstico (limitado a los versos 4 y 5: *Papa*) es un *carmen figuratum*, que reproduce la forma de una siringa - salterio con diez cuerdas. Una cuidada búsqueda del orden, proporción y exacta correspondencia entre las partes preside todo el andamiaje, en atención a normas bien precisas, que vienen minuciosamente especificadas en la prosa exegética, que lo acompaña y en la que son múltiples las deudas y comparaciones con Marciano Capella y sobre todo con el *De institutione arithmetica* y el *De institutione musica* de Boecio. Inspirado en el número diez, el *carmen* consta de diez versos, que logran representar la imagen deseada, con el incremento de una letra por cada verso, de manera que el primero contiene veintisiete y el último treinta y seis. Por lo demás, el número de las letras y de las sílabas es 315 y 135 respectivamente y la relación entre ellos es tal que el primero resulta *superparticularis* (es decir, que contiene un número más una fracción de este número) respecto al segundo, que contiene dos veces el número y en más su submúltiplo 45¹¹. A estos artificios se unen en los versos 8-10 el anagrama y la descomposición del nombre *Sergius* en *ge risus*, en función de la *interpretatio nominis* del pontífice, según un esquema ya ensayado por Eugenio Vulgario en otros

¹⁰ Igualmente, Eugenio Vulgario fue autor de un *Calendarium metricum* en 203 hexámetros; se trata de un calendario litúrgico, que se atiene rigurosamente al ciclo anual, empezando y terminando en el natalicio de Jesús.

¹¹ 135 por 2: 270. 270+45: 315.

poemas. El objetivo primero del poeta es evidentemente suscitar estupor y admiración por su habilidad y a ello concurren no poco las elecciones léxicas y sobre todo el uso exagerado de términos de derivación griega: en apenas diez versos se cuentan diez, algunos de los cuales son más o menos ampliamente documentados en la época del autor y otros son de nuevo cuño.

Un grupo bastante homogéneo es el constituido por los numerales *dias*, *trias*, *tetras*, *pentas* y *exas* (provenientes del griego), que en los versos 8-9 tienen una función adjetival, mientras que los escasos testimonios existentes los son a partir de la tardía latinidad como sustantivos. El empeño constante del poeta por elegir el mayor número posible de vocablos que por su pátina de griego vuelven más altisonante la composición, contrasta con otros versos similares de Eugenio Vulgario en los que usa estos adjetivos numerales pero en latín. A la búsqueda del efecto que está en la base de esta composición contribuye también la presencia en el v. 9 de *ge*, fruto de un alambicado y exagerado registro, introducido para proveer de una interpretación al nombre *Sergius*, en cuanto continuación de las tres formas tomadas del griego que se siguen en el v. 3. La primera, *eous*, es una transliteración de la lengua poética, mientras las otras dos (*pyr*) y el adjetivo *necros*, empleados por Eugenio con gran naturalidad y desenvoltura, no son documentados en la época precedente.

La postura de Eugenio se inserta perfectamente en un interés más general por la lengua griega, documentado entre la segunda mitad del siglo IX y el final del siglo X en la Italia meridional especialmente, en Nápoles, ciudad que tenía una muy eficiente escuela episcopal, una rica biblioteca con un no menos ferviente *scriptorium*, y una actividad traductora viva y floreciente, sobresaliendo figuras como las de Juan Dácono, Atanasio II, el subdiácono Pedro o el arcipreste León. En ese ambiente, abierto tanto a la cultura occidental como a los aires de la oriental, es en el que se movió Eugenio Vulgario, cuya producción poética –en lo que a nuestro interés se refiere– es un conglomerado de orden, proporción y número, que nos recuerdan lejanamente las palabras del libro de la *Sabiduría* (11,21): *numerus*, *pondus*, *mensura*, como síntesis de las artes de la Naturaleza (aritmética, geometría, astronomía y música). Y todo ello expresado con fino rebuscamiento, léxico y formal, con una clara intención de sorprender y agradar, y con evidente intención adulatoria, en este caso al papa Sergio III.

LA SIRINGA DE FORTUNIO LICETI

En los siglos XVI y XVII, a consecuencia del florecimiento de los estudios humanísticos, la poesía figurativa de los griegos y latinos tendrá importantes

cultivadores (Francesco Colonna, Pierio Valeriano, Antonio Telesio, Lanciano Curzio, Giovanni Battista Pigna)¹². Es fácil llegar a comprender cómo el proyecto de Optaciano Porfirio -y de los alejandrinos que le precedieron- enmarcaba a la vez corrientes muy en boga en esa época: neoplatonismo, magia, numerología¹³, alquimia y un articulado ocultismo que producía entre otras cosas una nueva y vívida tradición de poesía pictórica que tuvo su mayor vehículo en el emblema-poema, cuyo cultivo en la Europa renacentista y barroca va a estar tan extendido en todos los ámbitos de la vida.

Fue, no obstante, en el siglo XVII, tiempo del “maravilloso” literario, cuando se hicieron los más bellos caligramas de toda la producción italiana, en Nápoles y Bolonia, principalmente. De entonces son, como muestras, la mística *Passione di Christo* de Guido Casoni, poema en doce partes que representan caligramáticamente varios de los atributos de la pasión (la columna de la flagelación, los látigos, la cruz, etc.), la erudita *Urania* de Baldassarre Bonifacio y la rigurosa producción de Fortunio Liceti.

Fortunio Liceti (*Fortunius Licetus*, 1577-1657)¹⁴ nació en Rapallo (cerca de Génova) y estudió en la Universidad de Bolonia, adquiriendo el grado de Doctor en Filosofía y Medicina. Fue catedrático en la Universidad de Pisa; volvió después a Bolonia y a Padua; fue un gran experto en la obra aristotélica. En 1616 publicó *De monstrorum natura*, que marcó los inicios de los estudios sobre malformaciones del embrión. Describió varios monstruos, reales e imaginarios, y buscó las razones para explicar su apariencia; pensaba en contra de lo opinado en Europa que los monstruos no eran un castigo divino sino rarezas fantásticas. Publicó a partir del año 1618 varios libros: *De spontaneo viventium ortu*, *De feriis altricis animae*, *Allegoria peripatetica de generatione*, *Litheosphorus*, etc. Investigó sobre las más diversas materias: astronomía, gemología, fosforescencia, misticismo, etc. Murió en Padua. Como curiosidad, hay un cráter en la luna con el nombre de *Licetus*.

Fortunio Liceti fue, como hemos apuntado, un importante estudioso de los *technopaegnia* griegos. En una de sus obras, la denominada *Ad syryngam publlianam encyclopaedia* presenta dos veces la flauta latina de Optaciano Porfirio

¹² M. D’Ors (1977, pp. 30 ss.) proporciona una amplia nómina de los cultivadores e imitadores de este tipo de composiciones poéticas.

¹³ La importancia de la numerología se observa tanto en el poema de Eugenio Vulgario como en la composición de Fortunio Liceti. Muchos tratados se escribieron al respecto; uno de los más famosos fue el compuesto por E. Cornelio Agripa (*Numerología oculta*, prólogo de Raimon Arola, Barcelona, 1996).

¹⁴ Al parecer, se le puso *Fortunius* por ser muy afortunado, ya que nació antes de los siete meses y se salvó milagrosamente de la muerte.

y en la *Ad syringam a Theocrito Syracusio compactam et inflatam encyclopaedia* introduce, en sus preliminares, un caligrama en latín con forma de flauta. Además Fortunio Liceti reproduce la siringa griega de Teócrito y traducciones latinas de la misma.

El poema que nos ocupa (FIGURA 4), con ecos evidentes de Tibulo, Virgilio, Ovidio y Silio Itálico, está estructurado en siete líneas -no me atrevo a denominarlas versos- que decrecen de la primera a la séptima en una palabra. Está dedicado al Papa Alejandro VII, amante de la artes y a quien se le denomina *Pastor ouium Christi eruditissimus* (“sapiéntísimo pastor del rebaño de Cristo”), en una expresión claramente conectada con la índole de la flauta, objeto denotativo de la actividad pastoril. En esta ocasión la siringa está compuesta de siete cañas: *septicannem* (¡qué extraño adjetivo!) *fistulam*, en clara alusión a las siete líneas que conforman la figura; la flauta pertenece a Teócrito de Siracusa, “boyero siracusano, discípulo de las Musas” (*bubulci Syracusii Musarum alumni*) y sus cualidades están referidas en las líneas 3 y 4: de una parte, su carácter enigmático y de otra, su inspiración divina (en este caso, como es lógico, por el soplo del Espíritu Santo). Finalmente, en las tres últimas líneas, se define la utilidad del instrumento, que va a constituir un *dulce leuamen* (“dulce alivio”) para tantas y tan grandes preocupaciones y desvelos que provoca el gobierno de la Iglesia de Roma (definida como *septicollium*, “de siete colinas”). Otra vez el número siete. No hace falta explicar el juego que se opera en este poema en torno a este simbólico número: siete son las cañas que componen la flauta, siete las líneas que la enmarcan figuradamente, mayoría de palabras con siete letras, siete las colinas de la ciudad de Roma y... está dedicado a Alejandro VII; creemos que la dedicación del libro al citado pontífice es lo que motiva este juego poético¹⁵.

Se trata por tanto de un “poema dibujo” o *carmen figuratum*, en el que se aúnan la *pictura*, que representa físicamente el objeto determinado, y la interpretación o significación de lo expresado en la composición. Dicho de manera más simple, el poema no agota su razón de ser en el dibujo o diseño del objeto, sino que trasciende la forma y alcanza su comprensión más cabal en la interpretación simbólica de cada uno de sus elementos. De ese modo (y esto es solo un acercamiento tangencial al tema) a lo dicho anteriormente, hemos de añadir que el destinatario del poema, el papa Alejandro VII (Fabio Chigi) fue elegido unánimemente para la sede de Pedro un día 7, el 7 de Abril de 1655. Que esa

¹⁵ Tampoco es necesario abundar aquí en el valor simbólico del número siete en la vida y creencias de un buen cristiano, además de estar relacionado con la cábala judía y con otros simbolismos de diferentes culturas.

elección fue considerada providencial, por el nepotismo existente en el Vaticano, pero que al año Alejandro VII cayó en las mismas prácticas censuradas y llevó a Roma a sus parientes, en cuyas manos dejó el gobierno de la Iglesia (“su carga se aligeró”), dedicándose él a la literatura y a las reuniones eruditas. Que fue mecenas de la ciencia y que modernizó la Universidad romana, conocida como *Sapienza*, y la enriqueció con una magnífica biblioteca; de hecho, él fue quien restauró un palacio (Palazzo di Corso) para colocar allí la universidad y que en dicho palacio a la entrada se podía leer: *Initium sapientiae, timor Domini*, de donde al parecer cogería el nombre de *Sapienza* (alusión en la línea 4 del poema de Fortunio Liceti: *sapientiae spiritu*). Que las profecías de San Malaquías se refieren a este papa como *Montium custos* (“el guardián de los montes”), cita que al parecer hace referencia a que en su escudo de armas figuraba una estrella sobre unos montes (nótese la alusión a Roma en el poema como la ciudad “de las siete colinas”, *septicollium*). Son muchas coincidencias como para ser frutos de la casualidad.

Podríamos seguir jalonando la historia literaria occidental con más ejemplos de *carmina figurata*, que tengan como motivo la siringa o zampoña. En diferentes épocas y ambientes vuelven a surgir estas composiciones artificiosas, no exentas desde luego de ingenio, que conjugan los factores visual, espacial y verbal y que tuvieron su primer acomodo entre los poetas alejandrinos, continuando hasta nuestros días. En concreto, en un clima de vanguardismo y ruptura, a principios del siglo XX, el poeta catalán Joaquim Folguera compuso un poema, en forma de flauta, dedicado a Guillaume Apollinaire. Los versos son once, que decrecen...hasta formar la figura de una siringa. El último verso lo constituye el nombre PUCCINI, músico de moda en aquella época. Sólo hubo un cambio sobre el guión grecolatino: en vez de un pastor, la flauta era tocada por un mendigo ciego (Chaparro Gómez, 2002, p. 32).

BIBLIOGRAFÍA

- Berry, E., 1993, “Visual Poetry”, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, A. Preminger y T. V. Brogan (eds.), Princeton.
- Castorina, E., 1968, *Questioni neoteriche*, Firenze.
- Chaparro Gómez, C., 1981, “Acercamiento a los *Carmina figurata*: P. Optaciano Porfirio (C. XXVI)”, *Anuario de Estudios Filológicos* IV, pp. 55-69.

- Chaparro Gómez, C., 2002, “La siringa, paradigma de la pervivencia de los *Carmina figurata*”, *Quimera* 220, pp. 27-32.
- Chaparro Gómez, C., “Emblemática y *Carmina figurata*: Algunos testimonios entre las dos orillas”, *Homenaje a Ana María Aldama Roy* (en prensa).
- Cózar de, R., 1991, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla.
- Denker, K. P., 1972, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike zur Gegenwart*, Köln.
- D’Ors, M., 1977, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Pamplona.
- González Iglesias, J. C., 2000, “El intertexto absoluto: Optaciano Porfirio, entre Virgilio y Mallarmé”, en *Intertextualidad en las Literaturas griega y latina*, V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés, J. C. Fernández (eds.), Madrid-Salamanca, pp. 337-366.
- Kluge, E., 1924, “Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius”, *Münchener Museum* IV, pp. 323-348.
- Levitan, W., 1985, “Dancing at the end of the rope. Optatian Porfyry and the field of Roman verse”, *TAPhA* 125, pp. 246 ss.
- Mosher, N. M., 1990, *Le texte visualisé. Le calligramme de l’époque alexandrine à l’époque cubiste*, New York.
- Polara, G., 1974, “Cinquant’anni di studi su Optaziano”, *Vichiana* 3, pp. 110-124.
- *Publ. Opt. Porf. Carmina*, 1973, G. Polara (ed.), Turin: Paravia, 2 t.
- Roccaro, C., 1996, “Grecismi lessicali nei *Carmina* di Eugenio Vulgario”, *Pan* 14, pp. 179-202.
- Zárate, A., 1984, “Los textos visuales de la época alejandrina (estudio y versión)”, *Dispositio* 9, pp. 355 ss.
- Zumthor, P., 1975, *Langue, texte, énigme*, Paris.

XXVII

PRAECELSAEQVERCVSFRONENTIINVERTICEPENDENS
 TESTORTEPLALOCIFAVNOSCELEBRAREFREQVENTES
 DISPARIBVSCOMPACTAMODISTOTIDEMQVECICVTIS
 DVLCSISONOPANVMOBLECTANSMODVLAMINESILVAS
 5 NAIADVMDRYADVMQVECHOROSARCANAQVEBACCHI
 ORGIAETHEVVANTISSATYROS PERMVUSICATEMPE
 MEPANADTHIASOSDOCVITMODVLAMINACANTVS
 ETVARIATASONISVINXITCONSORTIAPRIMVS
 ATTISALMVSAMANSTVAMAXIMACVRAICYBELE
 10 EROSEOTERITOREDEVSMOLLIQVELABELLO
 ACCENDITQVETVOSIDAEOSMATERAMORES
 INMEFELICESANIMAVITCARMINEMVSAS
 MEIVDEXFORMAEALTAGESTAVITINIDA
 MELAETISOCIAMVOTIVICINAMARITO
 15 EOOLVCISCANITINVITATASVBORTV
 5 10 15 20 25 30 35 40

XXVII

Praecelsae quercus frondenti in vertice pendens
 testor templa loci Faunos celebrare frequentes,
 disparibus compacta modis totidemque cicutis,
 dulcisono Panum oblectans modulamine silvas,
 Naiadum Dryadumque choros arcanaque Bacchi 5
 orgia et heuuantis Satyros per musica tempe.
 Me Pan ad thiasos docuit modulamina cantus,
 et variata sonis vinxit consortia primus;
 Attis almus amans, tua maxima cura, Cybele,
 e roseo terit ore deus mollique labello, 10
 accenditque tuos Idaeos, mater, amores;
 in me felices animavit carmine Musas,
 me index formae alta gestavit in Ida;
 me laeti sociam voti vicina marito
 Eo lucis canit invitata sub ortu. 15

Fig. 1 Optaciano Porfirio

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
 μάϊας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν Ἰθυντῆρα,
 οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
 ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ
 οὔνομ' Ὀλον, δίζων, ὃς τᾶς Μέροπος πόθον
 κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
 ὃς Μοῖσα λιγὺ πᾶξεν Ἰοστεφάνω
 ἔλκος, ἀγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
 ὃς σβέσεν ἀνορέαν Ἰσαυδέα
 παπποφόνου Τυρίας τ' (ἐξήλασεν),
 ᾧ τότε τυφλοφόρων ἔρατὸν
 πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
 ψυχὰν ᾧ, βροτοβάμων,
 στήτας οἴστρε Σαέττας,
 κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
 λαρνακόγυιε, χαρεῖς
 ἄδὺ μελίσδοις
 ἔλλοπι κούρα
 Καλλιόπα
 νηλεύστῳ.

Fig. 2 Teócrito de Siracusa

SOLO TVNVTVNATISEDICERISVNVS
AVERODIVOFACTUSMIRABILISACTV
LVXEOIPYRNEERONILLABERISORBEM
VNVSNEPRIMVSVT**P**ASSVSIVREDIAD**M**
ELVCESMVNDOLAMP**A**SFVLGORENITENTE
SERGIVSEFATONOMENCVISORTEFATETVR
EMIXTISSENSV/ELEMENTISGAVDIATERRE
RESTATNAMTETRASSOCIATADIAD**E**SONETVR
GEPENTASQVETRIASPRIMASEXASQVECONEXV
INTERRISRISVMPERTESPLENDESCERESACRVM

- Solo tu nutu natis e diceris unus
 A vero divo factus mirabilis acta;
 Lux eoi pyr neoron illaberis orbem
 Unus ne primus tu passus iure diadem
 5 Eluces mundo lampas fulgore nitente,
 'Sergius' e fato nomen cui sorte fatetur
 E mixtis sensus elementis 'gaudia terre'.
 Restat nam, tetras sociata diade sonetur
 'Ge', pentasque trias primas exasque conexu
 10 In terris risum per te splendescere sacrum.

Fig. 3 Eugenio Vulgario

Pastor Oviū Christi Alex. VII. eruditissimus tractabit
Septicānē Fistulā būbulci Syracusij Musarū alūni,
Aenigmaticam ob metalepses, fabulasq. trīcas,
Inflatam mystico sapientiae Spiritu;
Dulce quandoque Ieuamen
Grauium curarum,
Septicollium.

Fig. 4 Fortunio Liceti