

LOS MARCOS PREDICATIVOS DE SALTO *

ZOA ALONSO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID¹

Resumen: *El presente trabajo forma parte de un estudio más amplio cuyo propósito es describir las estructuras de complementación (sintácticas y semánticas) de los verbos que expresan la idea de bailar en latín y abordar, desde un enfoque puramente lingüístico, toda la información acerca de la danza que ofrecen los textos latinos.*

Según las premisas de la Gramática Funcional intentaremos determinar, con una perspectiva diacrónica, cuántos marcos predicativos corresponden al verbo salto en un amplio corpus que abarca desde el latín arcaico (ss. II-III) hasta el latín tardío (ss. IV- V).

Palabras Clave: *Gramática Funcional. Sintaxis. Semántica. Latín.*

Abstract: *This work is part of a broader study whose purpose is to describe the syntactical and semantic structures of the verbs of dancing in Latin and to deal, from a linguistic approach, with all the information about dance in the roman world offered by Latin texts.*

According to the Functional Grammar we will try to determine, on a diachronical perspective, how many predicate frames there are to account for the verb salto in a large corpus (from the archaic period to the Late Latin).

Keywords: *Functional Grammar. Syntax. Semantics. Latin.*

1. Introducción. Los verbos de bailar en Latín

A diferencia del griego, el conjunto de verbos que expresan movimiento rítmico en latín no es muy variado, como tampoco es elevada la frecuencia de uso de estos verbos en todas sus variantes, debido probablemente a las connotaciones negativas que el tema de la danza presenta la literatura latina.

En efecto, la danza, tal y como era concebida en el mundo griego (considerada como una práctica refinada y digna) va dejando paso paulatinamente a una versión más torpe y vulgar que llega a Roma de la mano de la comedia. Este hecho se refleja, como es natural, en los textos oficiales y literarios. Por ejemplo, no tenemos un léxico específico que defina las variantes de las distintas danzas (tan sólo el verbo *tripudio*, mínimamente utilizado, o algunas menciones a bailes puntuales como el *cordax*, la *pyrrica* o el *staticulus*) por lo que, la mayoría de las veces, los textos recurren a un verbo genérico (*salto*) que simplemente define el movimiento acompasado del cuerpo, sin hacer referencia alguna a sus características o particularidades.

Junto a este verbo y sus compuestos más utilizados (*insulto* y *exsulto*), aparece muy a menudo otro verbo más común que podría designar un significado afín al de bailar pero cuyo estudio acometeremos en otro momento. Se trata del verbo *ludo*, el cual, según los diccionarios, posee una acepción (“bailar”) que coincide en no pocas ocasiones con el significado de *salto*².

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación HUM 2005-06622-C04-04 y a través de la participación de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y del Fondo Social Europeo mediante la concesión de una beca de F.P.I (orden 4155/2005 de 8 de agosto de 2005).

¹ Departamento de Filología Latina. Facultad de Filología. Ciudad Universitaria s/n. 28040. Madrid. zoa81@hotmail.com

² A este respecto hemos de decir que nos han servido de gran ayuda los comentarios y las glosas de los gramáticos latinos que muy a menudo aclaran el significado de *ludo* empleando el verbo *salto*.

Por último, es importante tener en cuenta un mecanismo lingüístico que aparece a menudo vinculado a estas expresiones. Se trata de los grupos lexemáticos del tipo *do*, *duco* o *ago* asociados a términos que pertenecen a este campo semántico y que habría que considerar por entero como una predicación verbal como en los ejemplos (1) y (2):

(1) *Credite mihi: cordacem nemo melius ducit.* («Creedme: nadie lleva mejor el córdax», Petron. 52, 8).

(2) *...et ducunt posito duras crateres choreas* («...y tras servir el vino llevan un baile grosero», Ov. *fast.* 3, 535)

Por tanto, dada la importancia de uso del verbo *salto* como representante prototípico de este grupo de verbos, vamos a analizar y describir sus estructuras sintácticas y semánticas para determinar sus significados y usos correctos.

2. Estructuras de complementación de *salto*

La estructura sintáctica del verbo *salto* (< *salio* + *-*to*) puede parecer muy básica si pensamos “bailar” como verbo monovalente y, por tanto, intransitivo, con la posibilidad, a lo sumo, de tener un complemento interno (ya sea etimológico o no). Sin embargo, el análisis detenido de sus estructuras de complementación es más complejo de lo que a simple vista pudiera parecer.

En efecto, desde el punto de vista de la información que proporciona, el verbo *salto* se puede aplicar a dos acciones bien diferenciadas: la primera se refiere a la mera acción de mover el cuerpo al son de una música. La segunda, en cambio, indica la acción de representar, mediante el baile, ya sea una obra en general, ya sea un personaje en particular.

Formalizadas como marcos predicativos, tendríamos dos estructuras de complementación que se corresponden con las dos acciones que acabamos de mencionar, una de naturaleza intransitiva (con algunas variantes), más frecuente, y otra con acusativo objeto que se vincula a la entidad representada:

(i) *salto*_v: [/+animado/]_{Agente} (“bailar”).

(3) *Ego saltabo? Sanus hercle non es.* («¿Que yo baile? Por Hércules, tú no estás bien», Plaut. *Men.* 198).

(ii) *salto*_v: [/+humano/]_{Agente} [/+abstracto/]_{Meta} (“representar bailando”).

(4) *Illic adsidue ficti saltantur amantes* («Aquí y allá se representan a menudo falsos amantes», Ov. *rem.* 755).

A continuación pasaré a comentar las características de cada uno de estos marcos y exponer los problemas de diferenciación que existen entre uno y otro. Finalmente propondré una serie de soluciones teóricas que puedan servir como criterio de distinción.

2. 1. Frecuencia de aparición y análisis diacrónico

A partir del corpus que hemos seleccionado³ se puede constatar la presencia de dos marcos predicativos distintos para este verbo. En un principio, se documentan sólo muestras del primero, es decir, del que no lleva complementación alguna. Sin embargo, durante el siglo I a. C.⁴, el término adquiere un nuevo sentido y amplía su complementación hasta convertirse en un verbo transitivo. Hasta ese momento, el verbo *salto* había significado solamente “bailar”, pero con la llegada a Roma de la nueva pantomima⁵, género teatral renovado en el que un solo actor se ocupaba de representar una obra mediante movimientos del cuerpo y al son de la música, el

³ Es decir, el corpus recogido en los CD Roms de la Bibliotheca Teubneriana Latina y de la Catedoc Library of Christian Latin Texts que comprende textos desde el siglo II a. C hasta los siglos IV y V, incluyendo los de la Biblia Vulgata.

⁴ Horacio (*Sátiras*) y Ovidio (*Ars amatoria*, *Remedia Amoris*...) son los primeros en adaptar este verbo a las nuevas necesidades.

⁵ A pesar de que ya existían en Etruria ludiones y pantomimos desde el s. IV a. C, este género teatral se reanudó con mayor fuerza en tiempos de Augusto.

término adquiere un nuevo sentido dado que los movimientos ejecutados por el actor tienen el fin de representar algo.

Así pues, la inclusión de una nueva actividad en la vida romana tiene su reflejo inmediato en la lengua, en la medida en que es preciso denominar de alguna manera esta novedosa forma de hacer teatro. En consecuencia, un verbo que designaba en un principio cualquier variante de movimiento acompañado de música, pasa a designar también una actividad que se podría considerar en cierto modo como una forma de comunicación y que, por tanto, necesita de una estructura sintáctica y semántica propia.

Por otro lado, hay que tener en cuenta el empleo del verbo según el género literario al que se vincula, que es, por lo general, poesía satírica y epigramática, novelas, comedia y, en el caso de los autores cristianos, las obras exegéticas. En términos generales, la única diferencia notable radica en que el uso de la estructura transitiva se produce sobre todo dentro del género satírico y sus variantes, mientras que la intransitiva puede aparecer en todo tipo de obras, dado su amplio significado.

Por razones que acabamos de explicar (es muy significativo que la segunda estructura no aparezca hasta finales de s. I a. C), no es de extrañar que de los 398 ejemplos⁶ que hemos analizado en el corpus escogido, la gran mayoría correspondan al primer uso del término (364). Además, los datos numéricos absolutos deben ser matizados, ya que muchos de los ejemplos tomados de los autores cristianos pertenecen a obras exegéticas que citan una y otra vez los mismos pasajes de la Biblia Vulgata y por tanto no aportan ninguna novedad con respecto al total (ocurre lo mismo, según el gráfico (1), con los pasajes citados por los comentaristas y gramáticos de los siglos posteriores).

A pesar de que el porcentaje de términos que se asocian a la estructura transitiva sea tan reducido (tal y como muestra el gráfico (2) en el que sólo el 9% de los ejemplos son transitivos), consideramos que es de valiosa importancia por cuestiones que abordaremos más adelante.

GRÁFICO (1):

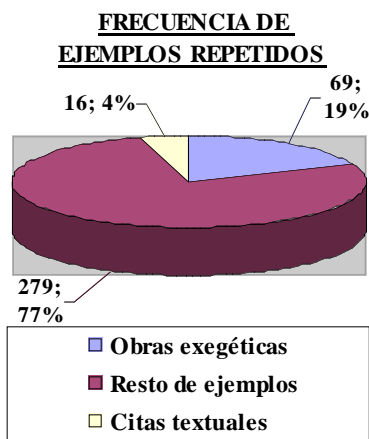
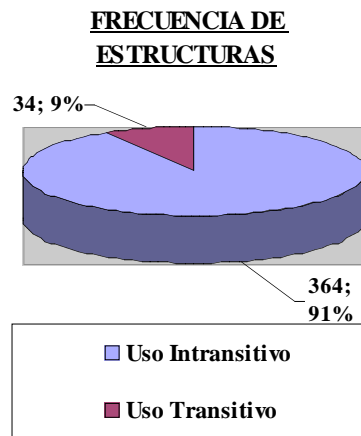


GRÁFICO 2:



2. 2 Uso intransitivo

Este primer uso del verbo es el que tiene un sólo argumento en nominativo con función de Agente (*salto*_v: [/+animado/]_{Agente}). Se trata del término cuyo significado se corresponde (de acuerdo con todos los diccionarios consultados) con “bailar”, y suele ser utilizado de manera genérica por los autores latinos para designar cualquier tipo de movimiento rítmico.

⁶ De entre todos hemos deseñado únicamente aquellos ejemplos puntuales de obras gramáticas en las que el término aparece fuera de contexto, como ejemplo de su morfología, de tal manera que es imposible determinar su estructura sintáctica.

(5) ...*quantum quod posito formose saltat Iaccho*. («...que, servido el vino, baila con gracia», Prop. 2, 3, 17).

(6) *Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit*. («pues casi nadie baila sobrio, a no ser que esté loco», Cic. *Mur.* 13).

(7) *Sicut enim qui saltat, membra movet ad canum*. («pues como el que baila, mueve su cuerpo al ritmo», Aug. *in psalm.* 128, 1).

Se trata, pues, de una estructura monovalente, aunque suele ir acompañada de un elemento cuya función semántica se corresponde con la Manera, según veremos a continuación.

Por otro lado, según la terminología de Dik (1989:98), el estado de cosas al que hace referencia es el de *acción*, pero más concretamente el de *actividad* (puesto que están presentes los rasgos de control y dinamismo pero no lo está el de *telicidad*⁷). Este hecho es importante desde un punto de vista conceptual porque nos permitirá determinar algunas de las diferencias entre este uso del verbo y el uso transitivo.

2. 2. 1 El complemento «manera»

Como acabo de apuntar, el término *salto* como estructura monovalente se acompaña en numerosas ocasiones de un elemento que designa la manera o el modo según el cual se desarrolla la acción de la danza. Dicho elemento se puede recoger en forma de sintagma preposicional (que suele hacer referencia al ritmo o a los instrumentos que acompañan la acción), de adjetivo predicativo del sujeto o de adverbio de modo:

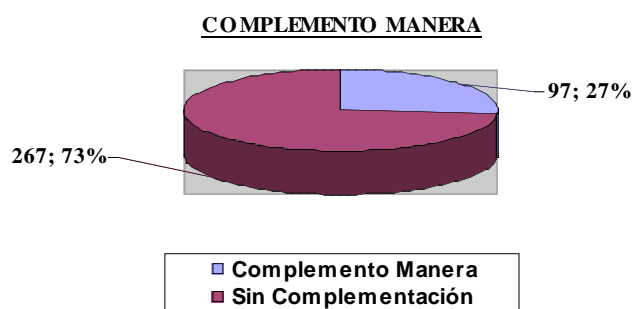
(8) *Aut si ego canto, tu autem ad aliam vocem saltas, nec si quidem me paenitet*. («Pero si yo canto y tú mientras tanto bailas al son de otra voz, no me ha de pesar», Aug. *epist.* 26, 2).

(9) *Quod nudi in conviviis saltare didicerunt*. («Porque habían aprendido a bailar desnudos en los banquetes», Cic. *Catil.* 2, 23).

(10) ...*Stulte saltatum te inter venisse cinaedos*. («...que tú venías a bailar locamente entre afeminados», Lucil. 32).

Según muestra el gráfico (3), dada la gran cantidad de ejemplos que hemos encontrado de este complemento con función de Manera, se podría llegar a pensar que se trata de un argumento, es decir, de un complemento necesario dependiente directamente del predicado. De hecho, la mayor parte de los casos en los que no se manifiesta corresponde a los ejemplos las obras exegéticas cristianas (ya hemos mencionado el incremento que suponen para el total).

GRÁFICO 3:



⁷ Según la presencia o no del rasgo de la telicidad, la *acción* puede ser considerada como una *actividad* ([-tel.]) o como una *realización* ([+tel.]). Esta cualidad permite diferenciar entre una acción completada, cuyo producto tiene que acabar con la realización de la misma, y otra que no lo sea.

Por otro lado, un análisis que tuviera demasiado en cuenta la frecuencia de usos absolutos⁸ podría también inducir a error y hacernos creer que se tratase de un complemento necesario que estuviera elidido o que pudiera ser deducido del contexto.

Lo cierto es que, pese a la dificultad de diferenciar entre los argumentos y los satélites más cercanos al núcleo⁹, en este caso no cabe duda de que no sólo tenemos elementos que especifican uno de los constituyentes de la predicación (predicativos), sino que también están presentes los que especifican la predicación nuclear (satélites 2) y aquellos que lo hacen en todo el conjunto (satélites 3). Por tanto, queda claro que el complemento Manera de los ejemplos (8) y (9) es un adjunto y el del ejemplo (10) un disjunto de actitud, puesto que expresa el punto de vista subjetivo del hablante.

Como ya hemos adelantado en los primeros apartados, los latinos empleaban este verbo de manera genérica, sin aclarar en ningún momento qué clase de baile era el que se estaba llevando a cabo o qué contexto envolvía la acción. Según este hecho, puede ser que considerasen oportuno remarcar el baile en cuestión a través de juicios de valor o de pequeñas descripciones para delimitar en cierto modo sus características y connotaciones¹⁰.

Por esta razón, debido a que las especificaciones de este tipo son informativamente muy relevantes, se puede justificar la reiterada aparición de este elemento en los textos. Si aquello que es más relevante en términos informativos no suele pertenecer al núcleo de la predicación, es lógico que la Manera sea considerada como un adjunto o un disjunto y no como un argumento necesario.

Lo mismo ocurre algunas veces con otros verbos similares, pero la aparición en estos casos se podría explicar por analogía con el verbo *salto*:

(11) *Errumpunt igitur agmine e castris, tripudiantes more suo.* («Salen, pues, del campamento en columna, bailando un tripudium a su manera», Liv. 23, 26, 9).

(12) *Sed ut antiqui illi viri solebant inter lusum ac festa tempora virilem in modum tripudiare.* («Son que aquellos hombres de antes solían bailar el tripudio en juegos y fiestas de manera masculina», Sen. *dial.* 9, 17, 4).

Precisamente el hecho de que entre los complementos con función semántica de Manera se encuentren tantos sintagmas que hacen referencia al ritmo musical o a los instrumentos y cantos que se emplean para acompañar a la danza, demuestra que el término ha de ser entendido en todo momento como una acción bailada. Gracias a esta observación, se puede llegar a la conclusión de que, en latín, el empleo intransitivo de *salto* no adquiere nunca el significado de “saltar”, sino siempre el de “bailar”.

2. 2. 2 Los complementos internos en acusativo

Estas estructuras del verbo *salto* presentan en ocasiones un complemento interno en acusativo que podría tener, según veremos, la misma función que el segundo argumento de los usos transitivos. Sin embargo, no podemos incluir estas construcciones dentro de ese grupo por una serie de razones que expondremos más adelante.

El acusativo interno de algunos de los ejemplos puede tener una raíz diferente a la del verbo:

(13) *Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum olim quem Hegea faciebat.* («No puedo menos, rufián, que bailar para ti el *estaticulo* que bailaba Hegeas en su día» » Plaut. *Pers.* 824).

⁸ Para comprender estas cuestiones, cf. J. DE LA VILLA (2003: 24 ss.) que realiza un estudio detallado de los usos absolutos y las elipsis dentro del capítulo dedicado a la valencia cuantitativa, donde se ocupa de la diferenciación entre Argumentos y Satélites.

⁹ Cf. DIK (1989: 72 ss.).

¹⁰ A este respecto, San Agustín, en *De Musica* (1, 2, 2), ofrece una curiosa explicación de lo que él mismo considera que es la música (incluyendo la poesía y la danza), es decir, la *scientia bene modulandi*. A raíz de su definición, San Agustín expone la necesidad de incluir ese *bene* y reflexiona acerca de las diferencias de significado que la presencia del adverbio conlleva, comparándolo con ejemplos de disciplinas similares.

(14) *Pyrricham saltaverunt Asiae Bithyniaeque principum liberi.* («Los hijos de los príncipes de Asia y Bitinia habían bailado la pírrica», Suet. *Iul.* 39).

(15) *Nam puelli puellaeque virenti florentes aetacula, forma conspicui, veste nitidi, incessu gestuosi, Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant...* («Pues chicos y chicas en la flor de su dad, de belleza notable, radiantes vestidos, gesticulando al andar, marchaban, dispuestos en filas, en corro para bailar la pírrica griega», Apul. *Met.* 10, 29).

Pero también puede ser de identidad etimológica (es decir, se construye sobre la misma raíz del verbo), como *saltus* o *saltationem*:

(16) *...sed saltationem eam mandavit quam saltavit David ante arcam domini.* («...pero Jesús ordenó aquella danza que David había bailado ante el arca del Señor», Ambr. *paenit.* 2, 6).

(17) *Quam falsorum deorum adulteram fecerat multitudo, lascivos ac turpes incompositis motibus saltus saltans nemorum et lucorum inculta lustrabat, dedita luxuriae, pompae gentilium mancipata.* («A quien la multitud había considerado adúltera de falsos dioses, y bailando pasos lascivos y torpes con movimientos desordenados purificaba lo desaliñado de bosques y sotos, dada a la vida lujosa, vendida a la pompa de los paganos», Greg. Illib. *De Salom.* 10, 6).

(18) *...petitoris filium, non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare quam saltationem impudicus servulus honeste saltare non posset.* («...al hijo de uno candidato de unos doce años, bailando con las castañuelas una danza que no habría podido bailar ni un esclavo indecoroso», Macr. *Sat.* 3, 14, 7).

Tanto unos como los otros describen el mismo proceso que el verbo del que dependen, son entidades de segundo orden¹¹ y tienen función semántica de Meta. Por tanto, la única diferencia relevante que ofrecen, es el hecho de que aquellos de identidad etimológica hacen referencia al resultado de la acción del verbo (*obiecta effecta*), mientras que los otros, podrían estar designando entidades previas a la acción verbal (*obiecta affecta*), dado que se trata de bailes preexistentes cuya coreografía ya está establecida. De todos modos, es importante destacar el momento en el que se producen unas y otras, pues mientras que las primeras construcciones tienen ya un empleo en Plauto y desaparecen después del siglo II d. C., todas las construcciones con acusativo etimológico se producen en época tardía.

Estos complementos se comportan igual que otros elementos externos con la misma marca, pero no deben ser confundidos con los acusativos del uso transitivo. Aunque en ocasiones no sea fácil delimitar la frontera entre lo que es y lo que no es complemento interno, en el caso del verbo *salto* resulta fácil establecer dicho corte por razones conceptuales y de significado. En cualquier caso, su aparición se puede justificar por razones pragmáticas, de tal manera que su valor informativo es similar al del complemento Manera y, puesto que consideramos que queda fuera del núcleo, es lógico que no incluyamos este acusativo en la plantilla teórica del marco.

2. 2. 3 Los complementos internos en ablativo

Se trata de un ejemplo muy concreto encontrado en un texto del latín tardío cuyo uso prueba que estos complementos responden a las mismas necesidades comunicativas de los acusativos internos.

(19) *Haec et alia illudentes, et quodam amentia tripudio saltantes loquebantur.* («Estas y otras cosas decían riéndose de él y bailando con demencia una especie de tripudio», Hier. *in Zach.* 3, 12).

Es curioso el paralelo que se nos presenta en (20), en el que ocurre lo contrario, es decir, el verbo es *tripudio* y el objeto *saltatu* (un sustantivo derivado del participio de perfecto):

(20) *..., illos dico qui vel inhonesto saltatu tripudiant vel qui nudi uncti coronati aut personati aut luto obliti currunt.* («..., aquellos, digo, que bailan con una danza obscena o que corren desnudos, embadurnados, coronados, enmascarados o cubiertos de barro», Lact. *inst.* 1, 21, 45).

¹¹ Para la jerarquía de entidades ver LYONS (1980: 384 ss).

Estos ejemplos podrían compararse con expresiones españolas como “bailar por bulerías”, entendiendo el complemento como una Manera de bailar, y no como un Instrumento o una Causa, que son las funciones más típicas de los ablativos internos.

Lo más curioso de estos casos es que no es muy común que un verbo pueda tener un ablativo interno cuya raíz sea diferente a la suya. Sin embargo, en el caso de *salto* no hay ningún ejemplo de lo contrario.

2. 3. Uso transitivo

A pesar de que sólo el 9% de los ejemplos seleccionados se corresponde con este marco predicativo, los usos transitivos de *salto* son muy significativos. Se trata de una estructura de dos valencias cuyo primer argumento en nominativo aparece con la marca de Agente y el segundo, en acusativo, con la de Meta:

salto: [+humano/]Agente [+abstracto/]Meta.

El OLD resalta una diferencia conceptual dentro de lo que puede ser el segundo argumento al definir esta acepción de *salto* como «to portray (a character) by dancing, to represent (songs, stories, etc.) by dancing»¹²:

(21) *Et plaudas, aliquam mimo saltante puellam.* («Y aplaude cuando el mimo represente bailando a alguna doncella», *Ov. ars.* 1, 499).

(22) *Campanum in morbum, in faciem per multa iocatus, / pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat.* («Después de mucha burla de la deformidad campana, le rogaba que bailase el Cíclope Pastor», *Hor. sat.* 1, 5, 62).

(23) *Tunc eum populus coegit idem saltare canticum.* («Entonces el pueblo le obligó a bailar el mismo cántico», *Macr. Sat.* 2, 7, 14).

Los primeros casos en los que se documenta este empleo de *salto* pertenecen a obras de la época de Augusto: Horacio, en las *Sátiras* y Ovidio, en el *Ars Amatoria*, lo utilizan cuando se refieren a un mimo que representa un personaje en el teatro. Más adelante, en *Trisita*, Ovidio vuelve emplear la construcción transitiva, esta vez con respecto a una de sus obras. Dado que los primeros testimonios coinciden con la eclosión en Roma de la pantomima, es muy probable que el nuevo significado del verbo esté asociado a este hecho¹³. Lo cierto es que, sea como fuere, no debe ser considerado como una expresión extraña o inusitada, pues incluso en nuestra lengua se pueden encontrar construcciones parecidas¹⁴.

Este hecho viene a demostrar la utilidad de analizar los marcos predicativos de los verbos desde una perspectiva diacrónica, pues, como hemos dicho más arriba, las nuevas necesidades de cada momento repercuten en el uso de la lengua y esto se ve reflejado en la adopción de nuevas construcciones o en el desarrollo de las ya existentes¹⁵.

2. 3. 1 El primer argumento

La primera diferencia que encontramos entre los dos usos del término es que en esta segunda estructura, el Agente ha de ser una entidad que presente el rasgo [+humano/ (normalmente un actor, histrión o un bailarín profesional), mientras que para el primer uso, el primer argumento es una entidad animada, pero no necesariamente humana, pues hay numerosos ejemplos en los que el Agente puede ser un animal:

¹² Sin embargo, el Gaffiot lo define como «exprimer (traduire, représenter) par la danse, par la pantomime», sin apuntar diferencias léxicas dentro del complemento.

¹³ G. BOISSIER (1861:336) opina que se trata de un mecanismo para diferenciar la actuación en una tragedia real (con lo que se utilizaría el verbo *ago*) de las representaciones danzadas de temática trágica, es decir, de las pantomimas.

¹⁴ En expresiones como «Sara Baras ha bailado los poemas de Lorca» o «La prima ballerina bailó una Coppellia estupenda».

¹⁵ Cf. M.J. ROCA ALAMÁ (2003).

(24) *Saltantis saturos imitabitur Alphisiboeus.* («Alfesibeo imitará a los sátiros danzantes», Verg. *Ecl.* 5, 72).

(25) *Hic est, qui sodalem convivamque possidet asinum luctantem, asinum saltantem, asinum voces humanas intellegentem, sensum nutibus exprimentem.* («Este es el que posee como camarada comensal un asno que sabe luchar, un asno que sabe bailar, un asno que entiende las palabras humanas y que manifiesta su sentir con gestos», Apul. *Met.* 10, 17).

(26) *Pilosi saltabunt ibi, vel incubones, vel satyros, vel silvestres, quosdam homines...* («Y allí bailarán los peludos, o los incubotes, o los sátiros o algunos hombres salvajes...», Hier. *In. Is.* 5, 13, 21).

Quizá podamos explicar estos ejemplos basándonos en la metonimia¹⁶, en las personificaciones y otras figuras que dotan a los animales de propiedades exclusivas del hombre. En cualquier caso, y a pesar de que cualquiera de estos seres bailantes que nos ofrecen los textos tienen en mayor o menor medida un componente humano, hemos preferido mantener el rasgo [+animado] en el primer marco predicativo porque, desde una perspectiva conceptual, la danza en sí misma puede llegar a ser un movimiento puramente instintivo mientras que la recreación bailada requiere de ciertos mecanismos intelectuales.

2. 3. 2 El segundo argumento

Antes he aludido a la definición del OLD porque resulta interesante la diferencia teórica que propone dentro de aquello que puede ser representado, es decir, un personaje en particular, como en (27), o una obra en general, como en el ejemplo (28):

(27) *Et caudam trahens, genibus innixus Glaucum saltasset in convivio.* («Y arrastrando una cola, había bailado el Glauco de rodillas en una fiesta», Vell. 2, 83, 2).

(28) *Baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per grados et in summa parte odaria saltare.* («Un payaso sin gracia ninguna se plantó con una escalera y obligó a un muchacho a ejecutar figuras bailando de peldaño en peldaño y en lo alto», Petron. 53, 11).

Sin embargo, dado que ambas son entidades de segundo orden¹⁷ y que tienen la misma función semántica, este hecho no debe ser relevante puesto que unas y otras pertenecen a un mismo conjunto que abarca todo aquello que puede ser representado, sea más o menos abstracto. Además, tampoco se nos presentan otros inconvenientes que afectan a la entidad del segundo argumento puesto que no se indica jamás mediante oraciones subordinadas o sintagmas, sino siempre mediante sustantivos concretos, lo cual facilita la agrupación de ambas entidades bajo una misma función semántica.

Por último, observamos en este caso que el estado de cosas de la predicación se corresponde con la *realización* de Dik (ya que presenta el rasgo [+télico] y lo diferencia de la *actividad* de la que hemos hablado en los usos intransitivos). Este hecho interno, sumado a los contextos externos en los que proliferan estas estructuras, pone de manifiesto que en definitiva, el objetivo principal de esta práctica no es el baile en sí mismo sino la representación, lo que conlleva de por sí un elemento de comunicación, como los verbos del tipo *dico*¹⁸.

2. 4 Acusativos internos vs acusativos externos

En el caso de *salto*, no es difícil establecer las diferencias que existen entre un acusativo objeto del segundo marco predicativo (el elemento representado) y los acusativos internos de los usos intransitivos:

A pesar de que en ambos casos se trata de entidades de segundo orden y de que unas y otras tienen la misma función semántica, lo cierto es que, desde un punto de vista conceptual,

¹⁶ Cf. J. M BAÑOS (2006).

¹⁷ Podría pensarse que los personajes son, como todos los seres humanos, entidades de primer orden, pero no hay que olvidar que se trata de entidades imaginarias que se representan con el propio desarrollo de la acción. Por ello ejemplos como el de (27) son claramente entidades de segundo orden.

¹⁸ Cf. A. RAMOS GUERREIRA (2006).

estos objetos no responden a los mismos esquemas (y dado que las entidades de segundo orden son constructos conceptuales es justo que nos basemos en estos principios).

En primer lugar hemos comentado que cada una de las construcciones de *salto* pertenece a un subgrupo distinto dentro de los estados de cosas descritos por Dik (1989: 95). Ambos son *Acciones*, pero se diferencian entre sí por el rasgo [\pm télico]. En el caso de *salto* con acusativo interno el estado de cosas continúa siendo una *actividad* y, por tanto, puede no estar nunca totalmente acabada, ya que “bailar un baile” o “bailar una pírrica” son, en este sentido equivalentes a “pintar cuadros” y no, como podría pensarse, a “pintar un cuadro”. Sin embargo, cuando se trata de “representar bailando una obra o personaje” la acción es una *realización*.

En efecto, queda claro que la acción de bailar no necesita ser acabada, ni tener un desarrollo cerrado, ni siquiera cuando se baila un baile en concreto, pues puede ser que ese baile se produzca de manera específica a través de unos pocos pasos. Por el contrario, cuando se representa cualquier cosa, la acción debe ser completada, pues el producto de esa acción (lo representado) tiene que acabar con la realización de la misma.

Además, en el caso de los acusativos internos, existe una afinidad semántica entre el verbo regente y el complemento, tenga o no identidad etimológica con el verbo. A diferencia de los complementos externos de los usos transitivos, estos acusativos describen el mismo proceso que el verbo del que dependen.

Por último, el uso de los complementos internos está asociado a fenómenos de focalización pragmática: en cuanto a los complementos que no tienen identidad etimológica, no es necesario explicar que se trata de una forma de focalización léxica, es decir, comparten una parte de significación con el verbo regente pero además aportan una especificación (al principio de este artículo hemos mencionado el carácter genérico de *salto*). Con respecto a los de identidad etimológica, su presencia está justificada por razones pragmáticas que se pueden explicar fácilmente ya que suelen ir acompañados de determinación relativa. Se trata, pues, de una focalización basada en la repetición del término.

3. Conclusión

A modo de recapitulación, el verbo *salto* es el representante prototípico de los verbos que expresan la noción del baile en latín, dada su frecuencia de empleo. Se trata de un verbo que tiene dos estructuras de complementación según el uso transitivo o intransitivo de cada caso:

(i) *salto*_v: [+animado/] Agente (“bailar”).

(ii) *salto*_v: [+humano/] Agente [+abstracto/] Meta (“representar bailando”).

En el primer tipo, el carácter genérico de su significado (cualquier movimiento al son de la música) necesita en no pocas ocasiones de un complemento interno o un complemento que designe la manera según la cual se desarrolla la actividad para que la información quede algo más especificada.

Por otro lado, a partir del siglo I. a. C, el uso del verbo se extiende a otros contextos y pasa a designar la representación danzada de pantomimas, género teatral que se pone de moda en Roma en época de Augusto. A partir de ese momento, *salto* pasa a documentar también usos transitivos.

Cada estructura responde a un estado de cosas (ambas son *acciones* pero se diferencian por el rasgo [\pm télico]) que representa dos acciones conceptualmente diversas: el *salto* de naturaleza intransitiva es una *actividad* mientras que como verbo transitivo es una *realización*.

Por lo tanto, cada una de ellas se puede asociar a otros predicados de estructuras similares: la primera acción se podrá asociar a otros verbos específicos del baile, como *tripudio*, mientras que la segunda a verbos que se incluyen en el campo semántico del teatro, del tipo

cano o *ago*, similares a los verbos de comunicación o creación (verbos que suelen llevar complementación en acusativo¹⁹).

Bibliografía

- BAÑOS BAÑOS, JOSÉ MIGUEL, «Estructuras predicativas de los verbos de sentimiento en latín: *gaudeo* y *laetor*» (En prensa), 2006.
- BOISSIER, GASTON, «De la signification des mots *Saltare* et *Cantare* *Tragoediam*», *Revue Archéologique*, Deuxième Série 4, 1861, pp.333-343.
- BTL- 3 (BIBLIOTHECA TEUBNERIANA LATINA), Lovaina, Brepols 2004.
- CAMPOS, HÉCTOR, «Transitividad e intransitividad», en BOSQUE, I. Y DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, pp.1520-1574.
- CLCLT- 5 (CATEDOC LIBRARY OF CHRISTIAN LATIN TEXTS), Lovaina, Brepols, 2002
- COROMINAS, JOAN Y PASCUAL, JOSÉ A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.
- DIK, SIMON, *The theory of Functional Grammar*, Dordrecht, Foris Publications Holland, 1989.
- GARCÍA VELASCO, DANIEL, *Funcionalismo y Lingüística: La Gramática Funcional de S. C. Dik*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2003.
- GARELLI FRANÇOIS, MARIE-HÉLÈNE, «La Pantomime entre danse et drame: le geste et l'écriture», *CGITA*, 14, 2001, pp.229-247.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, CARMEN, *Diccionario del Teatro Latino*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.
- LE GRAND GAFFIOT, París, Hachette, 2000.
- LYONS, JOHN, *Semántica*, Barcelona, Teide, 1980.
- MARTÍN ARISTA, JAVIER, «La gramática de Dik y las teorías funcionales del lenguaje», en Butler, C. et alii, *Nuevas perspectivas en Gramática Funcional*, Barcelona, Ariel, 1999.
- OXFORD LATIN DICTIONARY, Oxford, 1968.
- PINKSTER, HARM, *Sintaxis y Semántica del Latín*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- RAMOS GUERREIRA, AGUSTÍN, «La complementación de *dicere*. Sobre causatividad, asunción de instrumento y metalenguaje». (En prensa), 2006.
- ROCA ALAMÁ, MARÍA JOSÉ, «El marco predicativo de *accuso* en latín tardío», en BAÑOS BAÑOS, J. M et alii, *Praedicativa. Complementación en griego y latín*, Santiago de Compostela, Verba Anexo 53, 2003, pp.167-183.
- VILLA POLO, JESÚS DE LA, «Límites alternancias en los marcos predicativos», en BAÑOS BAÑOS, J. M. et alii, *Praedicativa. Complementación en griego y latín*, Santiago de Compostela, Verba Anexo 53, 2003, pp.19-49.

¹⁹ En efecto, GARELLI-FRANÇOIS (2001: 247) refuerza la idea de que la pantomima es concebida como una “danza” pero representada por actores, es decir, una categoría intermedia entre la danza y el drama en la que la escritura es sustituida por el gesto.