

ACERCAMIENTO A LOS *CARMINA FIGURATA*:
P. OPTACIANO PORFIRIO (C. XXVI)

ΤΕΧΝΟΠΑΙΓΝΙΟΝ , *CARMINA FIGURATA*, CALIGRAMA

En marzo de 1918 se publicaba en París el libro de Guillaume Apollinaire titulado *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*¹. El libro, de resonante éxito, supuso la «mise en jeu» de unas composiciones líricas, que Apollinaire llamó *calligrammes (idéogrammes lyriques* en sus primeras producciones)² y que, en medio del fervor vanguardista de los años 20, fueron consideradas novedades absolutas³. Así, se pusieron de moda en el mundo occidental y, como otros tantos *ismos* de vanguardia, fueron asimiladas en Oriente, terreno abonado para esta práctica poética; en la actualidad han traspasado la estricta esfera literaria y han invadido el ámbito de la publicidad y del «comic»⁴.

A cualquier estudioso de la literatura clásica (griega, latina y hasta renacentista) la invención —relativa, desde luego— del poeta y crítico francés le parecerá únicamente la revitalización de unas composiciones antiguas, en general poéticas, en las que de alguna manera intervenían los factores visual y espacial y que recibían los nombres de ΤΕΧΝΟΠΑΙΓΝΙΟΝ o *carmina figurata*.

El término ΤΕΧΝΟΠΑΙΓΝΙΟΝ formado a partir de ΤΕΧΝΗ y ΠΑΙΓΝΙΟΝ, fue propuesto por Ausonio como título de una parte de su producción poética⁵. En la carta introductoria, dirigida al procónsul Drepa-

¹ No son caligramas todas las piezas que integran el volumen, aunque en él aparecen auténticos *carmina figurata*, dibujados y tipográficos, que representan en su casi totalidad figuras inexistentes en la tradición anterior.

² Estas aparecieron por vez primera en la revista *Les Soirées de Paris* en el verano de 1914.

³ Algunos autores, como es obvio, se percataron de la antigüedad de estas composiciones. Valga el ejemplo de Jorge Luis Borges en su poema *Invocación a Joyce*, del libro *Elogio de la sombra* (1969): (el subrayado es nuestro)

Fuimos el imagismo, el cubismo,
.....
Inventamos la falta de puntuación,
la omisión de mayúsculas,
las estrofas en forma de paloma
de los bibliotecarios de Alejandría...

⁴ Véanse las últimas páginas del magnífico trabajo recopilador de Klaus P. Dencker, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln, 1972.

⁵ Un acercamiento serio a la producción y técnica poéticas de Ausonio supone el trabajo de E. Sánchez Salor, «Hacia una poética de Ausonio», en *Habis* 7 (1976) pp. 159-186.

nio Pacato, afirma: «*Libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defuisse ludenti*»⁶. La artificiosidad y el virtuosismo, junto al deseo expreso del poeta de agradar al público (*ludicrum opusculum*, como lo denomina el propio Ausonio)⁷ son los elementos esenciales de este tipo de poesía. Por otra parte, el vocablo ΤΕΧ-ΥΠΟΠΟΙΣΙΣ no puede limitarse en su extensión a las composiciones en las que intervienen el factor visual, aunque éstas suponen una parte importante de las mismas, ya a partir de Ausonio y Optaciano Porfirio.

El *carmen figuratum* (presentado a veces como equivalente al término griego comentado más arriba)⁸ supone en su sentido estricto la realización de una *pictura*, en líneas y diseño, mejor o peor definidos. Aunque dentro de los *carmina figurata* se consideraban dos categorías sustancialmente diversas, según se formasen figuras «externas» o «internas» con los versos, en la actualidad la mayoría de los autores admiten que se trata de un único fenómeno, ya que en ambos casos la conformación del poema obedece a una función «espacial», como sucede en el diseño y la pintura.

El vocablo *caligrama* (calco del francés «calligramme») se utiliza habitualmente para designar el texto literario, en general poético, cuya disposición gráfica reproduce un objeto en él aludido⁹. Mediante la invención de los caligramas o poemas dibujados, Apollinaire pretendía obtener la fusión, e incluso identificación, de la poesía y la pintura.

En la actualidad, es admitida la distinción entre los *Bildgedichte* (poemas de imagen) y los *Figurengedichte* (poemas de figuras). Entre los primeros deben incluirse los jeroglíficos, emblemas, laberintos, ciertas formas de acróstico, mesóstico y teléstico cultivadas por Ausonio y Optaciano Porfirio. El concepto de *Figurengedicht* coincide básicamente con el expresado anteriormente de «caligrama»¹⁰.

Como se puede comprobar en las obras de K. P. Dencker y Miguel D'ors, estas piezas pictórico-literarias jalonan intermitentemente las distintas épocas, desde la Antigüedad a nuestros días. Como es obvio, hay etapas en las que son empleadas con profusión, repitiéndose en ellas

⁶ AVSON. *Techn.* praef. (ed. A. Pastorino, Torino, 1971).

⁷ Tal es la denominación que da Ausonio a esta parte de su producción poética en la citada carta-prefacio a Drepanio Pacato. En la edición de A. Pastorino, sin embargo, se aduce una segunda carta, de Ausonio a Paulino; en ella Ausonio califica a estas piezas como «*inertis otii mei inutile opusculum*».

⁸ Evidentemente el vocablo griego tiene una extensión mayor. En él se incluye todo tipo de anagrama, jeroglífico, homonimia, anfibología, contraposición de letras, paronomasia, acróstico, etc. En general, todo lo que supone un «gioco di abilità» literaria (cfr. F. Goyet, «La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre démonstratif», en *Poétique* 46 (1981) pp. 229-246).

⁹ En este mismo sentido emplea la expresión «poèmes figurés» W. Deonna: «des poèmes dont les vers, de longueurs inégales, dessinent tant bien que mal la forme d'un objet» (cfr. W. Deonna, «Les poèmes figurés», en *Revue de Philologie*, L (1926) pp. 187-193).

¹⁰ Cfr. Miguel D'ors, *El caligrama, de Simmas a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Pamplona, 1977, donde se puede hallar extensa bibliografía al respecto.

idénticos motivos y objetos¹¹. En este sentido, afirman E. Flores y G. Polara: «Ci sarebbe da chiedersi quali condizioni storiche e sociali favoriscano una produzione poetica come questa che si estende per un ampio arco di tempo ed in aree geografiche e culturali differenti : in linea di massima si può dire che lo sviluppo di tali tecniche sia omogeneo a società con struttura chiusa, quali quella romana tardoimperial, quella cinese dei Chin orientales, quella carolingia. Scopo della nostra ricerca, in effetti, è di isolare, lungo un filone di técnicas compositives así particulares, una constante di strutture...»¹².

En alguno de estos «poemas de figuras» y según ciertos autores, se pueden entrever componentes de índole religiosa o mágica¹³. Ese es el caso, por poner un ejemplo, de la evocación hecha por el cristianismo de Cristo crucificado, mediante la figura de una cruz, formada por las letras de las palabras $\phi\omega\varsigma$ y $\zeta\omega\eta$, que simbolizan de alguna manera la persona y la actividad de Jesús¹⁴. El carácter religioso y a veces «talismánico», atestiguado en algún poema figurativo, ha llevado erróneamente a la conclusión de que la religión y la magia están en el origen de los *carmina figurata*. Hay que afirmar que en los poemas de las épocas alejandrina y tardoimperial el elemento religioso-mitológico forma parte de ellos exclusivamente en su función literaria y no en la función mística del mismo. Por tanto, se puede sostener que existen ejemplos de escritura figurada, en los que es arriesgado negar el sentido mágico de su contenido (tal es el caso de los «papiros mágicos» y del «huevo cosmogónico») sin embargo, es inadmisibile la aseveración de que la simbología religiosa esté en la génesis de esta clase de composiciones poéticas.

Se ha creído igualmente por diferentes eruditos que el arranque de los poemas figurativos había que buscarlo en el hecho de que éstos deberían ser escritos en el objeto, materia del poema. Tal afirmación es cierta en algunos ejemplos de la poesía figurativa, sin embargo no puede ser aceptada para la totalidad de ellos¹⁵. Ahí están, por lo que a este tra-

¹¹ Se puede hablar de «siglos de oro» en la producción de este tipo de piezas. A nuestro entender, son cuatro los momentos estelares: período alejandrino, época constantiniana, renacimiento carolingio y principios del siglo XX. A dicha conclusión se llega con la lectura de las obras de Dencker y M. D'ors, citadas con anterioridad.

¹² E. Flores - G. Polara, «Specimina di analisi applicate a strutture di «Versspiederei» latina», en *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, XLIV (1969) p. 116.

¹³ El autor que más ha insistido en la unión religión-poema figurativo es sin duda W. Deonna: «On constate de plus que certains de ces arrangements ont un sens religieux ou magique» (*art. cit.*, p. 192).

¹⁴ Es muy interesante el análisis del emblema de la cruz, que hace P. Zumthor al comentar el libro de Rabano Mauro, *De laudibus Sanctae Crucis* (cfr. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, pp. 28-32).

¹⁵ U. von Wilamowitz defiende que los tres poemas figurativos atribuidos a Simmias el Rodio (un hacha, unas alas de Eros y un huevo) no fueron producciones librescas, sino que estaban destinados a ocupar la superficie de los objetos reales (cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Die griechischen Technopägnia», en *Jahrbuch des archaologischen Instituts*, XIV, 1899, pp. 51-59).

bajo atañe, los poemas, claramente librescos, del altar de Besantinos («'Ες γὰρ βωμόν ὄρη με μήτε γλούρου πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις...σὺν Οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς...») ¹⁶ y de Optaciano Porfirio («*Vides ut ara stem dicata Pythio, fabre polita uatis arte musica, ...non caute dura me poliuit artifex...Me metra pangunt de Camenarum modis...*») ¹⁷; como se puede observar, los altares mencionados son inmateriales e imaginarios, formados únicamente por los versos que hablan de ellos.

Lo que incuestionablemente está en el origen de los «poemas de figuras» es la interrelación entre la palabra y la imagen visual, entre la expresión escrita y la proyectada mediante líneas, formas y colores ¹⁸. Precisamente es en las literaturas orientales, según los estudios de W. Deonna, donde esta relación se hace más patente y por tanto donde estas piezas han arraigado más. El carácter ornamental que tiene la escritura en Oriente hace que la asimilación entre la letra y la imagen se produzca con mayor facilidad. Afirma Castorina, en una paráfrasis del pensamiento de Deonna: «Infatti in Cina e Giappone, per citare i due maggiori paesi estremo-orientali, la pittura ha un valore grafico, anzi può dirsi che disegno e pittura sono forme di scrittura. Così si può persino asserire che esiste una «belleza calligrafica di linee dall'andatura decorativa dei grandi caratteri di scrittura sulle insegne» ¹⁹.

Esta relación, tan sólo esbozada, entre la palabra y la imagen es la que ha de llevar a la conclusión de que los *carmina figurata* no son en su totalidad meros pasatiempos o, en expresión de G. I. Herdan, un «gioco della lingua» ²⁰, cercanos al capricho literario. En la esencia del poema figurativo se enhebran, en disposición unitaria, la letra y la imagen, como la expresión más clara de que «el poema no significa, es» ²¹. Sin duda a ello hacía referencia hace siglos Leonardo da Vinci, cuando afirmaba: «La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la poesía es una pintura que se oye y no se ve» ²².

¹⁶ *Bucoliques grecs*, II (ed. E. Legrand), Paris, 1953, pp. 234-235.

¹⁷ Se trata, como veremos más adelante, del poema XXVI de los *Carmina* de P. Optaciano Porfirio (ed. I. Polara, Torino, 1973).

¹⁸ Herbert Read (*Imagen e idea*, México, 1955) defiende la prioridad de la imagen sobre la idea en el desarrollo de la conciencia humana. En cuanto al contenido espacial-visual de los poemas figurativos, P. Zumthor (*op. cit.*, p. 27) afirma: «L'effet visuel accuse la spatialité spécifique de l'écriture; interdit de glisser le long de la linéarité indifférente des graphismes (le long de la durée du langage); recoupe de ses verticales, de ses transversales, l'horizontalité de la ligne; peuple de symétrie cette perspective».

¹⁹ E. Castorina, *Questioni neoteriche*, Firenze, 1968, p. 268.

²⁰ Cfr. G. I. Herdan, «Una struttura a fuga della poesia cinese classica», en *Strumenti critici*, 6 (1968) p. 233 sg. (tomado de E. Flores - G. Polara en *art. cit.*).

²¹ Cfr. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, p. 895.

²² Se ha soslayado voluntariamente la interpretación del *carmen figuratum* como un ideograma (cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 33). En este aspecto resulta interesante el artículo de Jean-Claude Coquet, «La lettre et les idéogrammes occidentaux», en *Poétique*, 11 (1972) pp. 395-404, en el plano de la teoría, y en el terreno práctico, es atractivo el comentario de Z. Gertel, «Signo poético e ideograma en «CUSTODIA» de Octavio Paz», en *Dispositio*, 2 (1976), pp. 148-162).

OPTACIANO PORFIRIO: LA TARDÍA «NOUITAS» NEOTÉRICA

Aunque sin excesiva dedicación al tema por parte de los actuales latinistas, bien es verdad que la personalidad y obra de Publilio Optaciano Porfirio no sufren ya el trato discriminado —evidentemente, de ignorancia y olvido— al que se vieron sometidas hasta finales del siglo pasado²³. También es cierto que los estudios hechos sobre este autor no han despertado un interés especial y que, aunque conocido ya, sus composiciones poéticas son consideradas productos de «questi falsi poeti che, incapaci di produrre poesia secondo i principi naturali, faticano... per attirare i lettori con artifici che poi danno a credere essere giochetti di facile esecuzione»²⁴.

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 de Constantino. En la carta introductoria al emperador, Optaciano Porfirio expone los elementos que configuran su quehacer poético²⁵; en éste 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 (v. g. poemas 1 y 50).

En medio de una atmósfera de adulación a Constantino (v. g., la comparación de éste con Augusto y de Optaciano con Virgilio), el poeta reconoce en la «dedicatio» estos aspectos esenciales en su obra: la intrincación o enmarañamiento de sus poemas («*quippe cui satis abundeque suffecerat carmen quod artioribus Musarum ligaueram uinculis...*») ²⁶, que desembocan en una artificiosidad y virtuosismo, no exentos de alambicamiento; el deseo expreso del autor por agradar («*atque in mea blandimenta plus credulus uniuerso me orbi placuisse contendam, qui placere potui toti orbis imperatori*») y la confesión de que sus poemas suponen la ruptura audaz con la forma clásica de versificación («*audaciae meae fomitem aeternitatis tuae clementia suscitauit*»).

La *epistula Constantini*²⁷, que se aduce como probable respuesta del

²³ Como muestra, bien vale el párrafo con el que Gustav Chmiel inicia su libro *Untersuchungen zu Publilius Optatianus Porphyrius* (München, 1930): «Lucian Müller berichtet in einem Aufsatz der deutschen Monatsschrift «Nord und Süd», Jahrgang 1878, Heft 10, ein bedeutender französischer Latinist, dem er ein Exemplar seiner Ausgabe dieses Dichters gesandt hatte, habe ihm geschrieben: «je n'avais aucune idée du Porphyrius» (p. 5).

²⁴ E. Castorina, *op. cit.*, p. 262. En el polo opuesto a la opinión de Castorina está L. Müller, para quien Optaciano Porfirio «excels all such writers of every age and race» (cfr. N. W. Helm, «The *Carmen Figuratum* as shown in the works of Publilius Optatianus Porphyrius», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XXXIII (1902), pp. XLII-XLIX).

²⁵ Se trata de la *EPISTVLA PORFYRII*, que Polara inserta en el inicio de su edición (pp. 1-3).

²⁶ Es la *scrupea difficultas* de la que habla Ausonio en su Carta a Paulino (cfr. E. Sánchez Salor, *art. cit.*, pp. 172-174).

²⁷ Polara en su edición de los *Carmina* porfirianos aduce tal epístola tras la de Optaciano Porfirio al emperador, como si de una respuesta se tratase.

emperador al manifiesto porfiriano, supone el reconocimiento oficial de la «nouitas» encarnada en Optaciano Porfirio, así como de los medios empleados en ella. Afirma Constantino: «*Gratum mihi est studiorum tuorum facilitatem in illud exisse, ut in pangendis uersibus dum antiqua seruaret etiam noua iura sibi conderet*»; reconoce igualmente el virtuosismo y la dificultad de su quehacer poético («*Vix hoc custoditum pluribus fuit, ut nodis quibusdam artis innexi citra interuentum uitii inculpatum carmen effunderet; tibi nominum difficultate proposita, numero litterarum distinctionibus uersuum*») y la intervención de la función visual y el auxilio de los colores («*qui ita medium corpus propositi operis intermeant, ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent*»).

Como es evidente, la artificiosidad lleva al constreñimiento de la lengua y de la métrica. Castorina, en una imagen sumamente plástica, afirma: «In realtà il poeta tracciava prima lo schema del disegno che voleva ottenere, e su di esso ricamava i suoi versi, come le donne usano ricamare col filo di cotone a vari colori sulla tela già disegnata»²⁸. La lengua de Optaciano, pues, resulta retorcida y forzada a veces por los ataderos que suponen la elección de palabras, dispuestas en un orden establecido de antemano y que en la mayoría de los casos trastorna y viola las reglas de la sintaxis clásica. Del mismo modo, se va formando un muestrario de vocablos, manejables y dúctiles (es verificable la repetición de palabras en la misma flexión y en las mismas partes del verso) cuyo uso obedece más a las coincidencias formales del diseño que a las exigencias del contenido propio de los vocablos. Según G. Chmiel, el artificio influye en la lengua de Optaciano Porfirio hasta el punto de que es violada la *consecutio temporum*, un buen número de reglas morfológicas y hasta la propia ortografía en la sustitución de *m* y *n*²⁹.

Los versos de Optaciano Porfirio están llenos de palabras inusuales, pero necesarias para llenar espacios concretos. Por otro lado, es el adjetivo la parte de la oración usada con más profusión, debido sin duda a la obligación de completar de cualquier modo unos versos que deben alcanzar una extensión determinada. De la misma manera, es muy abundante el número de monosílabos en la producción poética porfiriana (*nunc, laus, per, etc.*), superfluos pero justificables en este tipo de poesía.

Los *carmina figurata* de Optaciano Porfirio pueden dividirse en tres grupos, con especiales características³⁰. Al primero de ellos pertenecen los poemas denominados «geométricos»; en general, todos tienen igual número de letras por verso y en casi todos el número de versos corresponde al número de letras en cada uno de los versos. De esa manera, se forman figuras de cuadrados en el contorno, a veces señalado mediante llamativos colores, y otras figuras geométricas en el interior del poema (rombos, exágonos, octógonos, entre otros).

Al segundo grupo pertenecen los poemas llamados «escritos» o «impresos». Como los anteriores, la mayoría de ellos está compuesta por un

²⁸ E. Castorina, *op. cit.*, p. 295.

²⁹ G. Chmiel, *op. cit.*, pp. 31 y 50 sgs.

³⁰ Es, en líneas generales, la división que hace E. Castorina en *op. cit.*, pp. 280-292.

número de versos igual al número de letras de cada verso; la diferencia estriba en que en este segundo grupo de poemas se da, en vez de figuras geométricas, una especie de «escritura subterránea», por la que aparecen recalçadas ciertas letras, que a su vez forman sílabas y palabras, alusivas a las ideas matrices del poema. En otras ocasiones, la conjunción de los elementos del poema da como resultado la creación de anagramas y rúbricas y hasta, como es el caso del poema 19, la delimitación interna de una nave, cuyo mástil está compuesto por símbolos referidos a la persona de Cristo. De cualquier forma, la figura queda definida en el interior de la pieza poética³¹.

El tercero de los grupos de poemas porfirianos está compuesto por tres composiciones (los números 20, 26 y 27), cuyos versos, de longitudes desiguales, dibujan en su contorno la forma de un objeto, glosado en el contenido del poema. Este tercer grupo recibe el nombre de poemas «diseñados». En el sentido estricto de los términos, serían los auténticos *carmina figurata*. El poema n.º 20 reproduce un órgano hidráulico, el n.º 26 un ara y el 27 una siringa o zampoña.

La producción poética de Publilio Optaciano Porfirio no se desarrolla dentro de un movimiento bien definido y ello, aunque Ausonio se exprese de forma parecida en algunas de sus composiciones, no deja de ser una tendencia literaria. Igualmente, hay quienes, por elementos externos a los literarios, han querido ver en estas manifestaciones poéticas artificiosas el reflejo de una auténtica «poesía de corte». Es verdad que Optaciano Porfirio compuso muchos versos para obtener la condonación del exilio³²; es cierto que Ausonio poetiza a veces en la corte de Valentiniano y Graciano y que su extravagancia versificatoria no parece del todo desunida de su brillante «*cursus honorum*»; sin embargo, es igualmente cierto que Optaciano Porfirio se ejercitó en este tipo de poesía, antes de recurrir al emperador y recabar con sus versos la gracia de Constantino: en el caso de Optaciano, su poesía nace, al menos, en función de una atracción por el ejercicio sistemático en un tipo de versificación extravagante y en gran medida ajena al «verdadero» arte³³.

³¹ Sobre los dos primeros grupos de poemas apostilla P. Zumthor: «Sous leur calame, le *carmen figuratum* manifeste l'unité conceptuelle et symbolique de la page: les vers, lettriquement égaux, sont composés de façon à contenir, à des places déterminées, des lettres telles qu'elles forment une phrase révélant le sens caché du poème. Lorsque l'oeil, ayant décelé cette possibilité de lecture au deuxième degré, suit ces phrases, il constate que la ligne dessinée par la succession des lettres constitue, soit un signe géométrique (de valeur plus ou moins ésotérique) soit une image emblématique. L'emploi d'une encre diversement colorée facilite le déchiffrement» (*op. cit.*, p. 27).

³² Se ha especulado mucho con la expresión *frater carissime*, dirigida a Optaciano Porfirio por el emperador Constantino. No se puede sacar la consecuencia de una amistad personal entre el escritor y el emperador; más bien hay que pensar en una actitud de Constantino de ayuda a los poetas coetáneos.

³³ Algunos autores afirman que, antes del exilio, Porfirio se dedicó a un tipo de poesía «tradicional» y que los *carmina figurata* serían producciones destinadas a la «captatio» del emperador. Esta hipótesis carece de apoyo en la obra porfiriana: al parecer, la musa de Porfirio siempre se mantuvo *ostro tota nitens, scripta argento auroque coruscis notis, notans dicta picto limite*, etc.

EL ALTAR DE OPTACIANO PORFIRIO (POEMA N.º 26)

VIDESVTARASTEMDICATAPYTHIO
 FABREPOLITAVATISARTEMVSICA
 ICPVLCHRASACRISSIMAGENSPhoebodecens
 HISAPTATEMPLISQVISLITANTVATVMCHORI
 TOTCOMPTASERTISETCAMENAEFLORIBVS
 HELICONIISLOCANDALVCISCARMINVM
 NONCAVTEDEVRAHEPOLIVITARTIFEX
 EXCISANONSVMRVPEMONTISALBIDI
 LVNAENITENTENECPARIDEVERTICE
 NONCAESADVRONECCOACTASPICVLO
 ARTAREPRIMOSEMINENTESANGVLOS
 ETMOXSECVNDOSPROPAGARELATIVS
 EOSQVECAVTESINGVLOSSVBDVCERE
 GRADVMINVTOPEBBECVRVASLINEAS
 NORMATAVBIQVESICDEINDEREGVLA
 VTORAQVADRAESITRIGENTELIMITE
 VELINDEADIMVMFVSABVRSVMLINEA
 TENDATVRARTELATIORPERORDINEM
 MEMETRAPANGVNTDECAMENARVMMODIS
 SVTATONVMQVAMNVMERODVMTAXATPEDVM
 QVAEDOCTASERVAIDVMPRAECEPTISREGVLA
 ELEMENTACRESCVNTETDECRESVNTCARMINVM
 HASPHOEBESVPPLEXDANSMETRORVMIMAGINES
 TEMPLISCHORISQVELAETVSINTERSITSACRIS

Fig. 1. P. Optaciano Porfirio (s. IV)

El poema n.º 26 del corpus porfiriano representa un ara, compuesta con versos de extensión variable mediante el mismo artificio: la no alteración del metro en el poema. Así lo expresa el escoliasta en un párrafo explicativo en prosa, que acompaña al poema: «*Haec pagina iambico bimetro catalectico scripta servat ubique legem metri, arae imaginem fecit*»³⁴. Se trata, no obstante, de 24 trímetros yámbicos acatalécticos, de los cuales los dos primeros tienen 26 letras, constituyendo estos últimos la «cabeza» del altar. Los cuatro versos siguientes, que componen la base de dicha «cabeza» son bastante más largos, decreciendo el número de letras de 36 a 30 y formando de esa manera los peculiares «cuernos» sobresalientes del altar antiguo. La «cabeza» y la base de la misma son la parte superior del altar. El «tronco» o fuste del ara está compuesto por 12 trímetros, de 28 letras cada uno. La parte inferior, que comienza inme-

³⁴ Tanto I. Polara como Müller «corrigen» al autor del escolio, ya que no se trata de dímetros yámbicos catalécticos, sino de trímetros acatalécticos. Pero, mientras Müller corrige materialmente al escoliasta, Polara prefiere dejar el error y advertirlo en su comentario.

diatamente después, está formada por 3 trímetros que crecen de 30 a 34 letras y que forman el declive que precede a la base propiamente dicha; ésta se compone de otros tres versos de igual extensión (36 letras), iguales a la máxima largura del «cuerno» superior.

Una somera mirada a la historia de los *carmina figurata* nos deja ver que la figura del altar ha sido motivo constante para los poetas en este tipo de composiciones³⁵. De época helenística son los altares de Dosiadas y Besantinos, que por su relación con el de Optaciano Porfirio analizaremos más adelante.

Un altar, compuesto de forma semejante a los anteriores, aparece entre las piezas de Julius Hyginus (siglo X). En época renacentista, concretamente en el año 1572, aparece el libro *Silvae, quas vario carminum*

Εἰμάρσενός με στήτας
 πόσις, μέροψ δίσαβος,
 τεῦξ', οὐ σποδεύνας Ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 Χρύσας δ' αἴτας, ἄμος ἐψάνδρα
 τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
 ὄν ἀπάτωρ δίσευνος
 μόγησε ματρόριπτος·
 ἔμον δὲ τεῦγμ' ἀθήσας
 Θεοκρίτιο κτάντας
 τριεσπέροιο καύστας
 θώυξεν αἶν' ἰύξας·
 χάλεψε γάρ νιν ἰῶ
 σύργαστρος ἐκδυγήρας·
 τὸν δ' αἰλίνεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
 Πανός τε ματρὸς εὐνέτας, φῶρ
 δίζωος, Ἴνις τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστᾶν
 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἀγαγον τριπόρθητον.

Fig. 2. Dosiadas (época helenística).

³⁵ El repaso, escogido y sintético, que se hace a la historia del altar-poema se basa en las obras ya citadas de M. D'ors y K. Dencker.

genere primani scholastici Collegii Dolani societatis Iesu, in publica totius Civitatis gratulatione, laetitiaque ex tempore obtulerunt. Se recogen en este curioso opúsculo varios caligramas, compuestos por los alumnos de los jesuitas de Dole; entre ellos, un altar griego de *Antonius Tabetus Dolanus*, un altar latino de *Philippus Merceretus Dolanus*, por lo que a nuestro interés atañe: A. Becker sostiene que algunos cantos alemanes, de corte religioso, son también caligramas; así aduce ejemplos en forma de altar de los autores Johann Franck (1618-1677), Nikolaus Decius (?-1541), Johann Mentzer (1658-1734) y K. J. Philipp Spitta (1801-1859). De igual manera, en 1573, *Ricardus Willeius* (Richard Willis) publica en su *Poematum Liber* un altar en latín.

En el siglo XVII merece destacarse la figura de Fortunio Liceto (1577-1657), importante estudioso de los *carmina figurata* antiguos. En su *Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii Optatiani Porphyrii* reproduce el altar de P. Optaciano Porfirio y lo glosa extensamente. Recoge asimismo un epitafio caligramático en forma de altar tomado de la *Miscella elogiorum* de Lorenzo Pignoria; añade igualmente ocho poemas-altar de su propia pluma, uno de los cuales es traducción italiana del que lo precede, en latín, acróstico y teléstico, de Baldasarre Bonifacio, el griego de Besantinos, su traducción latina, el griego de Dosíadas y dos versiones latinas de éste. En Inglaterra se compusieron caligramas a lo largo de los siglos XVII y XVIII; así George Herbert (1593-1633) incluyó en su libro *The Temple* (1633) un poema en forma de altar. K. P. Dencker da

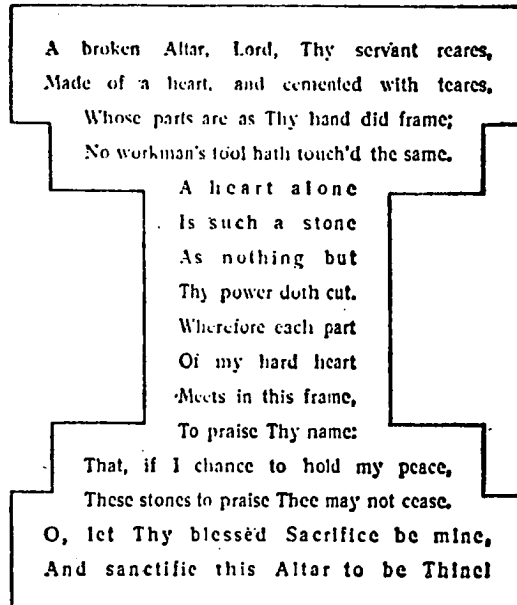


Fig. 3. George Herbert (1593-1633).

noticia de un caligrama en forma de altar en el que arde un corazón, procedente del libro *Johann Leonhard Frischs Schulspiel*, publicado en Berlín en el año 1890³⁶.

Refiriéndonos ya al altar de Optaciano Porfirio, objeto esencial de nuestro estudio, hay que decir en primer lugar que la fecha de su composición es discutida entre los estudiosos del poeta. Mientras E. Kluge afirma que no se puede conocer la fecha de composición del poema, P. Monceaux sostiene que es uno de los poemas más antiguos y I. Polara, sin duda el autor que con más rigor ha abordado el problema, dice que el poema debió componerse por un Optaciano desterrado (entre los años 324-326), por la alusión que hace el poeta en el v. 24, en el que pide al dios que le conceda estar presente en los templos y coros («*Has, Phoebe, supplex dans metrorum imagines templis chorisque laetus intersit sacris*»)³⁷.

Es evidente, por parte de Optaciano Porfirio, el deseo de imitar en su altar la *Technopaegnia* griega. Pero, en la imitación anida una intención clara de superación. Dosiadas confecciona su poema figurativo usando un número variado de pies; de igual forma, Besantinos, en favor de una adecuación de la figura, no duda en cambiar el metro. Sin embargo, P. Optaciano Porfirio elabora el poema manteniendo en todos los versos el trímetro yámbico.

En el aspecto exclusivamente figurativo, el altar de Dosiadas es más semejante al altar de Optaciano; sin embargo, en el contenido se muestran distantes. El ara de Dosiadas es de comprensión difícil; está llena de alusiones mitológicas y da la sensación de obscuridad y secreto, como si fuese parte importante de ceremonias religiosas o mágicas. Por el contrario, el altar de Besantinos no se asemeja en su contorno al de Optaciano Porfirio, aunque en el contenido hay una cierta recurrencia temática y, lo que es más importante, ambos se presentan como composiciones poéticas³⁸: en el caso de Optaciano Porfirio, el altar, dirigiéndose al lector, se proclama «ara de Apolo» y afirma «que no es obra de cantero alguno, sino de la musa poética de un autor»; en el ara de Besantinos, el mismo altar corrobora que «no es un altar construido con ladrillos de oro... sino que ha sido obra de las nueve hijas de Gea». A pesar de las semejanzas del ara de Optaciano con las de Dosiadas y Besantinos, el altar porfiriano supone una clara progresión en la confección de los *carmina figurata*, que se hace patente sobre todo en el rechazo de la *uariatio metrorum*, adoptada por los poetas helenísticos.

A la hora de hacer un análisis del poema, se hace necesaria una evidente descomposición de la figura, que, en la edición de I. Polara, queda así:

³⁶ K. P. Dencker, *op. cit.*, p. 48.

³⁷ E. Kluge, «Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius», en *Münchener Museum*, IV (1924) pp. 323-348; P. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, III, Paris, 1905, pp. 511-518 (ambos citados por I. Polara, *op. cit.*, tomo II, p. 159).

³⁸ Véase nota 16.

Vides ut ara stem dicata Pythio,
 fabre polita vatis arte musica;
 sic pulchra sacris sim agens, Phoebos decens,
 his apta templis, quis litant vatium chori,
 tot compta sertis et Camenae floribus, 5
 Heliconiis locanda lucis carminum.
 Non caute dura me polivit artifex,
 excisa non sum rupe montis albidi
 Lunae nitente nec Pari de vertice,
 non caesa duro nec coacta spiculo 10
 artare primos eminentes angulos
 et mox secundos propagare latius
 eosque caute singulos subducere
 gradu minuto per recurvas lineas,
 normata ubique sic deinde regula, 15
 ut ora quadrae sit rigente limite,
 vel inde ad imum fusa rursus linea
 tendatur arte latior per ordinem.
 Me metra pangunt de Camenarum modis,
 mutato numquam numero dumtaxat pedum; 20
 quae docta servat dum praeceptis regula,
 elementa crescunt et decrescunt carminum.
 Has, Phoebe, supplex dans metrorum imagines
 templis chorisque laetus intersit sacris.

Los dos primeros versos, de 26 letras cada uno, constituyen la «ca-beza» del altar. Son una presentación por parte del mismo altar (*Vides ut ara stem*) con la afirmación de que es un ara poética y de que ha sido compuesto ingeniosamente por la musa del poeta, para ser consagrado a Apolo. Los pasajes que actúan como fuente son HOR. *Carm.* 1, 9, 1 (*uides ut alta stet niue candidum*) y APVL. *Met.* 4, 32 (*sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes*), teniendo concomitancias con el texto porfiriano las frases de VERG. *Aen.* 3, 63 y 4, 509, así como la de APVL. *Met.* 2, 4.

El v. 2 desempeña un papel importante dentro de la totalidad de la pieza poética. Así como el v. 1 supone la dedicatoria del propio altar a un dios (Apolo), el v. 2 es la manifestación del carácter poético del propio altar, eliminando de esa manera la posibilidad de ser interpretado como dedicación de un ara material. Y si el v. 2 supone una declaración expresa de la identidad del altar, dentro del mismo es el vocablo *vatis* el que ocupa la parte central de dos hipotéticos hemistiquios configurados de forma paralela (*fibre polita — arte musica*), incluso en su fonismo vocálico: ae/oia/ai/ae/uia.

Los vv. 3-6, que componen la base del «caput» del altar, son más largos que los anteriores y posteriores; decrecen de manera uniforme de 36 a 30 letras, formando en su contorno los salientes propios del altar antiguo. El v. 3 —conjeturable según el aparato crítico— es el introito del desarrollo de lo expresado en el v. 2, como lo demuestra la palabra *sic* inicial: el altar desea poder desempeñar el oficio sagrado y ser de

esa manera digno de Apolo (*sacris...agens...Phoebo*)³⁹. Los versos 4-6 son la consecuencia lógica de la afirmación de la esencia versificadora del altar. En el v. 4 el ara, al estar compuesta por versos, afirma acomodarse a los templos, en los que los poetas hacen sus sacrificios; se puede entrever la fuente de este pasaje en el texto horaciano de *Carm.* 4, 3, 15 (*uatam ponere me choros*). En el v. 5 el altar, que no es altar sino poema, y que está colocado en los templos, que no son templos, para recibir las súplicas, que no son tales súplicas, está adornado de coronas y flores, que no son tales coronas y flores, sino ornamentos poéticos. En el v. 6 Optaciano Porfirio continúa la transposición iniciada en el v. 2: el ara ha de colocarse en los bosques, que no son los bosques reales, sino los bosques de las Musas.

Aparte de detalles menos significativos (tales como el uso de la forma *quis* por *quibus* en el v. 4⁴⁰ o el fonismo consonántico aliterante de los versos 5 y 6) lo que resulta expresivo es la adecuación entre el contenido de los vv. 3-6 y el lugar que ocupan en la figura. Mientras el v. 2 pertenece a la «cabeza» del altar y su contenido es básico en la estructura del poema, los versos siguientes son un desarrollo temático del v. 2 y en el aspecto figurativo representan el paso obligado de la cabeza del altar al tronco o fuste del mismo, por lo que su importancia estriba en ser transición de una a otra parte (esenciales en la estructura externa) del altar⁴¹.

Los vv. 7-18 suponen la configuración del «cuerpo» o fuste del ara. Todos los versos tienen igual número de letras, 28 cada uno. El v. 7 es la reasunción del contenido del v. 2, tras el paréntesis de los vv. 3-6, que —como afirmamos más arriba— son el desarrollo explicativo de los dos primeros versos del poema. Como se puede ver, *poliuit* del v. 7 rememora el *polita* del v. 2; sin embargo, el tema es abordado en esta ocasión de forma negativa: el altar, que sigue hablando, en una clara alusión a la fabricación de las aras materiales, niega que haya sido hecho y pulido por el cantero, que maneja cautamente la roca (*Non caute dura me poliuit artifex*). Los vv. 8-9 son continuación del v. 7, pero mientras en este último se hacía referencia de manera negativa al autor del altar (no ha sido el cantero), en los vv. 8-9 se menciona, igualmente de forma negativa, el material a partir del que «no» está confeccionada el ara (*excisa non sum rupe montis albidu Luna nitente nec Pari de vertice*).

Los vv. 10-11 constituyen el final de la conformación negativa del ara y el principio de su configuración positiva. Así, el v. 10, en evidente paralelismo con los versos anteriores (el v. 7 habla del *autor* y los vv. 8-9 del *material* del altar) expresa de forma negativa los *instrumentos* «no» usados por el autor (*non caesa duro nec coacta spiculo...*)⁴²: el ara niega

³⁹ *Decens*, que aparece en el v. 3, rige dativo en época preclásica, frente al clásico acusativo.

⁴⁰ La forma *quis* es usada frecuentemente por Optaciano; otros ejemplos en el poema 22, 35 y en el 24, 2.

⁴¹ Se trata de una muestra clara de cómo se aúnan en el poema el contenido, la forma literaria y la figura externa.

⁴² En este verso usa Optaciano Porfirio pares aliterativos: «non caesa duro nec coacta spiculo».

haber sido esculpida por el cincel. El v. 11 es, sin embargo, la transición a una descripción positiva de la técnica empleada por el autor del poemal-
altar: el *primos eminentes angulos* hace expresa referencia a los dos primeros versos de la «cabeza» del ara.

Los vv. 11-18 constituyen dentro del «cuerpo» o fuste del altar una unidad aparte, perfectamente divisible. Ellos suponen la descripción de arriba a abajo de la figura que envuelve al poema y del artificio poético esgrimido por el autor en su configuración. Así, el v. 11 hace alusión a los dos primeros versos de la pieza; los vv. 12-14 abarcan en la figura los versos 3-6; los vv. 15-16 son la descripción de la parte central del poema, es decir, los versos 7-18, y los vv. 17-18 se refieren a la parte baja del altar, formada por la base del ara. A la vez que son descritas las cuatro partes de la figura (cabeza, base de la cabeza, tronco o fuste y base real del altar), se pormenoriza la técnica usada. De esta manera, los vv. 12-14, que en realidad son la base de la cabeza, afirman que se inicia esa parte con un verso más ancho (*et mox secundos propagare latius*), para ir disminuyendo (*subducere*) con deducciones de letra por letra (*gradu minuto*), de forma artificiosa (*caute*), por uno y otro lado (*singulos*), de manera que se originen las líneas oblicuas del contorno (*per curvas lineas*).

Los vv. 15-16, que realmente son el tronco del altar en la figura, afirman que los lados de esa parte central son lisos y perpendiculares (*normata ubique sic deinde regula*), de manera que en la totalidad de su perímetro la figura imite un rectángulo (*ut ora quadrae sit rigente limite*). Los vv. 17-18, que se refieren a la parte baja de la figura, constatan que en la parte inferior se abre entre los ángulos un mayor intervalo (*ad imum fusa...linea tendatur arte*); de esa forma, al añadirse una letra a cada lado (*per ordinem*) se hace el ara mayor, adquiriendo los versos la longitud del v. 3, que era el más largo (*rursum...latior*).

La declaración expresa, hecha por el ara en el v. 2 de su identidad, es repetida en el v. 19, que con el mencionado v. 2 constituyen el núcleo de la pieza poética, vertebrando su contenido. El altar declara ser un poema, hecho de versos y siguiendo las reglas de las Musas: *Me metra pangunt de Camenarum modis*⁴³.

El v. 20 es la confirmación por parte del autor de que su poema supone una progresión en este tipo de poesía; se hace referencia implícita al poema de Dosíadas, puesto que los versos de la pieza porfiriana constan de igual número de pies: *mutato numquam numero dumtaxat pedum*. Los vv. 21-22 son un desarrollo del verso anterior: la estructura del poema (*docta regula*), aunque consta de versos de variada longitud (*elementa crescunt et decrescunt carminum*)⁴⁴, está conformada según las leyes (*praeceptis*) de la identidad del metro (*quae docta servat...regula*).

Los vv. 23-24, final del poema, refieren la dedicación del ara al dios

⁴³ En el v. 19 hay una clara aliteración de la *m*: «*Me metra pangunt de Camenarum modis*».

⁴⁴ Al comentar el v. 22, G. Chmiel habla de que existe en él (más en concreto en *crescunt et decrescunt*) la figura literaria denominada «paregmenon», que en terminología retórica latina sería «deriuatio» (G. Chmiel, *op. cit.*, p. 49).

Apolo (con ella se inicia el poema) y la petición por parte del poeta de «encontrarse alegre en los templos y coros». El v. 23 es la constatación del carácter figurativo del poema (*Has...metrorum imagines*), mientras que el v. 24, que hace recordar el pasaje horaciano de *Carm.* 1, 2, 46 (*laetus intersis populo Quirini*) es de difícil y variada interpretación. Para unos supone la petición de Optaciano Porfirio de entrar en el ámbito de los poetas, sobre los que Constantino ejercía un probado mecenazgo. Para otros, entre los que se encuentra Polara, el v. 24 es una petición del poeta de volver a Roma, muy semejante a la que aparece en los vv. 20-24 del poema XXa del corpus porfiriano: «*votaque iam theatris redduntur et choreis. Me sors iniqua laetis sollemnibus remotum vix haec sonare sivit, tot vota fonte Phoebi versuque compta solo*».

En resumen, el poema-altar de P. Optaciano Porfirio es una muestra importante del quehacer poético-figurativo del autor. Se inscribe dentro de una tradición de poemas figurados, pero a la vez supone una progresión en la técnica configuradora de los mismos, al mantener el costoso artificio de la no alteración del metro a lo largo del poema. A su vez, P. Optaciano Porfirio es el exponente más característico del tardío neoterismo de la época constantiniana.