

«MUREX SIDONIUS»:  
PODER Y POESÍA EN EL CARMEN 13  
DE SIDONIO APOLINAR \*

*All the world's a stage,  
and all the men and women merely players:  
they have their exits and their entrances;  
and one man in his time plays many parts [...].*

W. Shakespeare, *As You Like It*, Act II, Sc. 7

1. *Introducción. Precisiones metodológicas*

El poeta lionés Sidonio Apolinar <sup>1</sup> (430/431-489 d.C.) se nos presenta hoy como una de las figuras esenciales para la intelección de los complejos cambios socio-históricos que hicieron tambalear el edificio político del mundo latino y la cosmovisión multiseccular a él asociada, que acabó por precipitarse en el abismo con la silenciosa pero efectiva caída del Imperio Romano de Occidente (476). Nacido en el seno de una familia de la aristocracia galorromana, marcada por una fortísima conciencia de clase y por un profundo sentimiento patriótico hacia un Imperio ya tocado de muerte, hizo de su barroquísimo estilo literario un arma identitaria ideológicamente

\*) La presente investigación se ha llevado a cabo bajo los proyectos HUM2006-05744/FILO (DGICYT) y SA103A05 (JCYL). Deseo dejar constancia de mi sincero agradecimiento a las profesoras Carmen Codoñer (Universidad de Salamanca) e Isabella Gualandri (Università degli Studi di Milano), cuyos atinados consejos y sugerencias han contribuido sobremanera a la elaboración de este artículo.

<sup>1</sup>) Tomaré la edición de Loyen 1960 como texto base para todas las citas de los poemas de Sidonio. Las referencias a su corpus epistolar se extraerán siempre de esa misma fuente (Loyen 1970).

cargada en defensa de una tradición literaria y cultural que se veía amenazada por el olvido y la suplantación: así al menos lo vaticinaba la entrada masiva del elemento bárbarico en el Imperio, con el consiguiente choque cultural de ella derivado, a lo que se sumaban los lógicos desajustes identitarios producidos por la adopción colectiva de la nueva fe cristiana.

Tal vez por todo ello, ese carácter abiertamente esteticista de la obra de Sidonio ha llevado muy a menudo a amplios sectores de la crítica a negarle toda posibilidad de diálogo con los problemas e inquietudes de su época, cortando la posibilidad misma de un acercamiento socio-literario al mundo de sus poemas. Es más, se ha llegado incluso a postular un modelo de explicación global de su producción literaria – bastante simplificador pero frecuentemente citado – basado en un supuesto “escapismo” del autor respecto a su tiempo y contexto, de tal manera que el recurso a la literatura se le presentaría como la vía más efectiva para huir de la realidad presente y refugiarse en sueños imposibles de una Romanidad perdida <sup>2</sup>.

Pero lo que resulta – a nuestro parecer – más preocupante en las formulaciones extremas de esta hipótesis es la negación sistemática de la conciencia del poeta respecto a esa supuesta actitud vital y literaria suya, con lo que se nos proporciona una visión un tanto ingenua y minusvaloradora de la capacidad de Sidonio para enjuiciar su propia época y tomar decisiones en torno a su postura poética y el posible papel político derivado de ella. En definitiva, esa visión, sumamente contradictoria con el propio testimonio de los textos conservados, menosprecia al autor galo hasta el punto de despojarlo de todo poder de elección sobre su propia producción artística, llegando a convertir la adopción coherente de una posición estética en el producto no de una decisión libre y consciente del creador sino en una mera consecuencia de su ineptitud y estrechez de miras. Ya Gualandri <sup>3</sup> censura duramente tales reduccionismos radicales de un sector crítico sin duda reacio a admitir una actitud político-literaria compleja en autores tardoantiguos, reservando celosamente tales laureles tan sólo para los poetas del clasicismo augusteo: «Questo continuo rivolgersi al passato è stato spesso inteso come fuga dai problema reali, come incapacità di comprendere il mondo presente, di vederlo coi propri occhi. Si tratta di

<sup>2</sup>) Así, por ejemplo, en Gualandri 1979, p. 83, encontramos una formulación genérica de estas interpretaciones “escapistas” de la obra de Sidonio: «una lingua estremamente artificiosa [...] che [...] contribuisce ad accentuare l'impressione di distacco dalla realtà ricorrente nell'epistolario. Anch'essa conferma, quindi, l'immagine di una letteratura che, quanto a contenuti, rifugge ostinatamente dal nuovo e cerca stimoli non attorno a sé, nelle drammatiche vicende del suo tempo, ma ripiegandosi su se stessa, alimentandosi della propria tradizione». La autora sintetiza esas opiniones para refutarlas explícitamente en las conclusiones de su estudio, como veremos a continuación.

<sup>3</sup>) Gualandri 1979, p. 183.

un giudizio riduttivo, in sostanza errato, che si può addirittura capovolgere: poiché se è vero che uno dei problemi più drammatici del momento è rappresentato dalla perdita sempre maggiore di legami col mondo romano, nulla meglio che il continuo richiamo ai modelli della grande tradizione sembra esprimere l'esigenza quanto mai reale di mantenere una continuità culturale che si va spezzando. Che nel "frivolo" Sidonio la *consapevolezza* di questo problema fosse *acuta* nessuno vorrà negarlo»<sup>4</sup>.

A los rasgos que definen esa tantas veces negada "conciencia de época" y sus implicaciones en la actitud poética de Sidonio dedicaremos las siguientes líneas, tratando de dilucidar – mediante el análisis del *carm.* 13 – cuál era su perspectiva personal ante las complejas relaciones entre poder y poesía y cómo ésta queda expresada en su producción literaria.

La interpretación en clave "escapista" de Sidonio como un autor totalmente ajeno a su tiempo y a las posibles implicaciones políticas de su obra – posición que habremos de continuar refutando más adelante – es tan sólo una de las simplificaciones a las que ha sido sometida la producción literaria del lionés, quizá ni siquiera la más peligrosa. En el polo opuesto, numerosos historiadores modernos, persuadidos del excepcional valor de la obra de Sidonio como documento privilegiado para conocer de primera mano los acontecimientos socio-políticos más destacados del Bajo Imperio y su repercusión en el estado de cosas que condujo a la desintegración completa de ese modelo político multisecular en Occidente, se aproximan a los textos sidonianos como si de una mera fuente de datos se trataran; así, la mayor parte de tales indagaciones históricas tiende por sistema a soslayar el carácter perseguidamente artístico de los maltratados textos del lionés y su continua autorreivindicación como piezas literarias, cuya lectura y modelo cognoscitivo no pueden por tanto desligarse de la experiencia estética que – como cualquier forma de arte – se proponen suscitar, ni del tipo de nexo pragmático que establecen con el lector implícito al que se dirigen y en función del cual se modelan<sup>5</sup>. A ello debemos sumarle la

<sup>4</sup>) La cursiva es mía.

<sup>5</sup>) Aunque tanto las epístolas como la inmensa mayoría de los poemas se dirijan a un destinatario concreto, histórico, perfecto correlato de la persona de Sidonio como autor real, resulta evidente que, desde el momento en que se conciben *ab ovo* como piezas publicables y por lo tanto legables a las generaciones venideras, *i.e.*, como literatura, la pragmática de la comunicación se complica y nos obliga a servirnos de categorías como el *lector implícito* genettiano (o lo que Eco denomina plásticamente *lector in fabula*), pares como *narrador / narratorio, intradiegético / extradiegético* etc., para dar cuenta de un proceso en que la producción de sentido es mucho más compleja y ambigua que en un escrito técnico que dé cuenta del devenir histórico de su tiempo. Y eso sólo vale para algunos de los textos narrativos de las epístolas: a los poemas (y a no pocas cartas cuasi-poéticas) se le añadirá además el complejo estatuto comunicativo de la lírica y un sinfín de problemas de polifonía enunciativa, que deberán prevenirnos de cualquier lectura simplificadora de éstos, condenada de antemano al fracaso, como pura *fuerza de datos históricos*.

cuestionabilidad del propio concepto ilustrado de “verdad histórica” como elemento tradicionalmente vinculado a los discursos de no-ficción: así, el crítico y filósofo contemporáneo Paul Ricœur, adalid del nuevo historicismo, ha sabido poner de manifiesto cómo el simple hecho de narrar supone ya una ficcionalización de lo narrado, al obligarnos a encajar el flujo fenomenológico de la realidad – que siempre se da en bruto – dentro de los artificiales moldes de categorías literarias (eminentemente ficcionales) que le son totalmente ajenas, tales como la causalidad, la progresión dramática y la articulación de la suma de datos concretos como relato coherente<sup>6</sup>. Y, si esta irrenunciable traición a lo real puede considerarse inherente a todo texto con pretensiones historiográficas, parece claro que el estatuto de veracidad de una pieza autoproclamadamente literaria quedará ya de entrada puesto en entredicho, lo que deberá precavernos de extraer excesivas conclusiones históricas de los hechos en él relatados, encerrados como están para siempre en el marco autónomo y autorreferencial de la ficción discursiva. Así, teniendo en cuenta la innegable literariedad de la producción sidoniana, la mayoría de esos tenaces historiadores han visto frustradas sus expectativas científicas, al tener que enfrentarse sin las armas adecuadas a la compleja realidad estética de tales textos. De ahí que con demasiada frecuencia hayan acabado por atribuir las “deficiencias” de dichos documentos como auténticas fuentes históricas no al hecho constatable de que no pretendieran ser tales, sino a una supuesta falta de penetración crítica de nuestro autor en los evidentes signos de su tiempo, a la que se sumarían una escasa conciencia de época y una visión distorsionada de la realidad social del Bajo Imperio, vicios de los que al parecer se resentirían todos sus textos, incapaces de dar cuenta de los relevantes acontecimientos contemporáneos y sus trascendentales consecuencias políticas.

Tal vez sea en su producción literaria y no en su vida donde debemos encontrar este pretendido alejamiento del “siglo”, dada la ininterrumpida presencia de intertextos, referencias y citas eruditas, que remiten al lector al pasado glorioso de las letras latinas; pero una simple mirada – siquiera superficial – a los textos nos revelará las ineludibles conexiones políticas de esta actitud estética, que reinterpreta continuamente el presente en el que vive y establece incesantemente un productivo diálogo entre éste y el pasado más o menos remoto del que emana, buscando hallar categorías adecuadas desde las que pensar el complejo “hoy” en el que vive y definir lo que espera de un mañana que se hace por momentos más incierto. Su defensa activa de la idea de Romanidad, que durante sus períodos de participación en la vida pública pudo llevar a cabo *de facto* como prefecto urbano o como obispo combativo cabeza de la resistencia contra los bárbaros, no fue en

<sup>6</sup>) Vd. *e.g.* Ricœur 1987.

sus momentos de retiro forzoso menos reivindicada mediante el arma de las letras y la conexión con grupos de poetas ideológicamente afines<sup>7</sup>. En este sentido, encontramos particularmente atinada la síntesis que nos ofrece G.B. Conte en su manual al respecto de la proyección política de su opción estético-poética: «This is not an antithesis between the happy past – of the great classics and the Bible, invoked as an ideal tranquil refuge – and dramatic present. Sidonius' engagement in the affairs of the world is genuine, and so his work as a writer also needs to be seen as a way of taking part in reality, an attempt to lay the basis for the return of tranquil times so that the inheritance from previous eras can flourish again, eliminating whatever is uncivil and unpleasant in the Germans and their conquest»<sup>8</sup>.

Por otro lado, la atención al momento presente se manifiesta explícitamente en el propio contenido de sus obras, particularmente de sus epístolas, transidas de referencias y alusiones al mundo que habita, donde podemos encontrar un sinfín de vívidas narraciones de acontecimientos contemporáneos, hasta el punto de haberse convertido – como ya hemos señalado – en una fuente capital para el conocimiento de los últimos avatares del Imperio, puesta al servicio de historiadores y teóricos de nuestros días. La poesía, compuesta en su mayoría con anterioridad a la producción epistolar, no está tampoco libre de implicaciones políticas y tomas de partido (explícitas o veladas) en los inextricables juegos de poder del cambiante panorama tardoantiguo. Esta participación en la vida pública del Imperio resulta especialmente evidente en el caso de los panegíricos, cuya función pragmática abiertamente propagandística dibuja interesantes perfiles de las fluctuantes relaciones entre arte y poder en la Antigüedad tardía, de los mecanismos estéticos más adecuados para la sugestión social y del margen de sesgo ideológico personal que puede permitirse un autor en el contexto de una literatura aúlica. Pero no la hemos de encontrar menos presente, aunque sí de un modo más sutil, en lo que se ha dado en llamar *poesía menor*, en esas *nugae* sidonianas, probablemente compuestas en períodos de retiro político de nuestro autor, etapas de su vida casi totalmente consagrada a la creación literaria y a la promoción de círculos culturales aristocráticos, en cuya abierta reivindicación de la cultura y los valores de la tambaleante Romanidad (frente a las costumbres impuestas por unos bárbaros cada vez más numerosos y por la quiebra de las instituciones formativas) no dejamos de ver una impronta conscientemente política.

<sup>7</sup>) Ya Loyen 1960, p. xvii, nos informa sobre las implicaciones políticas de esta actividad literaria colectiva: «Sidoine y déploie une grande activité littéraire, en particulier à l'intérieur de "confréries" (*collegia poetarum*), [...] stimulant le zèle de ses confrères, l'activité des jeunes, défendant la culture contre l'ignorance et la barbarie des *fédérés* envahissants».

<sup>8</sup>) Conte 1994, p. 708.

Es a esa *poesía menor* a la que dedicaremos las siguientes páginas, tratando de concretar mediante el análisis de uno de los poemas más significativos a este respecto (*carm.* 13) los términos en que se desarrolla esa autoconciencia histórica en la obra en verso de Sidonio Apolinar, y en qué medida ésta contribuye a delimitar y matizar su proyecto artístico y la poética que lo conforma, auténtico objeto de nuestro estudio. Analizaremos al hilo de los textos mencionados aspectos tan esenciales de esa *autoconciencia histórico-poética* como la imagen que de sí mismo proyecta el autor en su obra, la de su entorno físico e ideológico, la de su actividad literaria y la función social que se autoatribuye, cuestiones todas que atañen muy directamente a la caracterización de una poética tan compleja, así como a la indispensable intelección de la reglas y límites del juego, fijadas por el autor, que, nosotros, lectores, debemos conocer y aceptar para completar con nuestra recepción activa el ciclo de la comunicación artística y la producción de sentido poético. Siendo Sidonio un autor tan formado y autoconsciente, un auténtico «sujeto barroco ultraconstruido»<sup>9</sup>, un estudiado cortesano de personalidad siempre controvertida, llena de dobleces y de pliegues leibnizianos<sup>10</sup>, un literato con una actitud estética y existencial tan contradictoria y tan sujeta a continuas reinterpretaciones, el estudio detenido de esta parcela de su poética se nos antoja prácticamente indispensable para una verdadera intelección de su obra.

El poema elegido para ilustrar tales consideraciones es el *carm.* 13 (*Ad Imperatorem Maiorianum*), especialmente representativo de las tensiones poesía/poder (relaciones pragmáticas), poesía/realidad (conciencia histórica), poesía/género literario (diálogo con la tradición), poesía/poeta (autorrepresentación) y poesía/público (recepción), cuestiones todas ellas medulares en los estudios contemporáneos sobre sociología de la literatura; de ahí que, sin proponérselo programáticamente, contribuyan de modo notable a la caracterización general de la poética sidoniana y a la delimitación de lo que el autor consideraba la auténtica función de la poesía. Se da además en esta pieza un rasgo frecuentemente marginado en el contexto de los estudios sidonianos: el uso consciente del humor y el recurso a la agudeza. Creemos firmemente que su análisis, hasta ahora soslayado en los principales estudios de la obra del lionés, nos aportará una perspectiva innovadora y matizada respecto a las ideas de Sidonio sobre el papel de lo literario, sometidas a la sana deconstrucción y al distanciado autodesenmascaramiento que sólo el humor y la ironía parecen capaces de proporcionarles.

<sup>9</sup>) Tomo la expresión de Rodríguez de la Flor 2002.

<sup>10</sup>) Cfr. Deleuze 1989.

## 2. *El carmen 13 en su contexto histórico*

Antes de proceder a su análisis, resultará imprescindible referir con brevedad el contexto socio-político en que se inserta el citado poema, al ser éste un elemento esencial para la recta intelección de su contenido y de la motivación pragmática de su escritura; la pieza persigue, de hecho, denunciar con humor una situación tremendamente conflictiva y delicada, ante la cual ya sólo cabe o bien el distanciamiento irónico y la risa desencantada (cfr. *carm.* 12, conocido como la «sátira de los Burgundios») o bien el recurso a la imprecación directa – teñida de adulación – hacia el poder entonces vigente, el del emperador Mayoriano, en busca de una solución siquiera parcialmente satisfactoria (*carm.* 13). ¿Cuál era, pues, esa compleja situación de crisis?

Sabemos que la pujante aristocracia galorromana y muy en particular nuestro poeta se habían sentido íntimamente ligados al proyecto imperial de su compatriota (y suegro, en el caso de Sidonio) Avito, en quien habían depositado todas sus esperanzas y aspiraciones. De ahí que sintieran como una ofensa personal su violenta deposición, a tan sólo un año de su toma de poder, a manos de una coalición liderada por el *comes domesticorum* Mayoriano y el astuto Ricimero, quienes, unidos a la celosa aristocracia itálica y con el callado beneplácito del emperador de Oriente, quisieron arrebatarles a los senadores galorromanos su recién adquirida influencia dentro la esfera del poder y su creciente capacidad de decisión sobre los asuntos del Imperio. Así pues, la batalla de Plasencia (Plaisance) – 17 de octubre de 456 – no sólo supondría la derrota definitiva del propio Avito (relegado desde entonces a un intrascendente obispado), sino también el truncamiento del poder efectivo de la aristocracia gala en Occidente y la retirada completa del ámbito de la vida pública de nuestro Sidonio, parte destacada del bando de los vencidos, vinculado como estaba por parentesco y cargo cívico al emperador derrocado. Mayoriano, que accedió a las fasces imperiales tras unos largos meses de tenso vacío de poder <sup>11</sup>, habría de perdonarle la vida (cfr. *carm.* 4 <sup>12</sup>), en parte por congraciarse mediante este gesto con la humillada aristocracia galorromana (personificada en uno de sus más eximios y populares representantes), en parte para poder disponer en el futuro de los servicios literarios de nuestro poeta con evidentes fines propagandísticos, para los que Sidonio ya había demostrado estar sobradamente dotado. No es de extrañar que gran parte de la contestaria elite de Auvernia y Narbona se resistiera con encono a aceptar al nuevo monarca

<sup>11</sup>) Exactamente el 28 de diciembre de 457.

<sup>12</sup>) Los versos 11-14 resultan particularmente explícitos a este respecto: *Sic mihi diuerso nuper sub Marte cadenti / iussisti inuicto, uictor, ut essem animo. / Seruiat ego tibi seruati lingua poetae / atque meae uitae laus tua sit pretium.*

(investido como tal en diciembre de ese difícil 457) y tramara una conjura, con el apoyo inestimable de burgundios (concentrados por aquel entonces en torno a la ciudad de Lyon con el consentimiento de sus habitantes) y visigodos (tradicionales aliados de Avito), destinada a reemplazar en el trono romano a Mayoriano por un tal Marcelino, supuestamente afecto a los intereses galos: se trata, en efecto, de la llamada *coniuratio Marcelliniana*<sup>13</sup>, ante la cual Mayoriano hubo de intervenir con prontitud y contundencia, tras haber reunido un número considerable de tropas y haberse consolidado en el recién asumido cargo. Así, una de sus primeras acciones como emperador sería confiarle a Egidio, bajo la dignidad especial de *magister militum per Gallias*, la tarea de reducir a los conjurados, con ayuda de tropas francas y romanas. La carga sobre Lyon, ciudad natal de nuestro poeta y centro de la disidencia aristocrática, fue sin duda brutal: la toma de la villa entre el verano y el otoño de 458 dejó totalmente devastadas sus calle y plazas y supuso la expulsión de los conjurados burgundios, que se habían

<sup>13</sup>) Recientemente la profesora Fernández López 1994, p. 21, ha reabierto una vieja polémica respecto a la citada *coniuratio Marcelliniana*, alegando que sólo tenemos noticia de ella (al menos bajo ese nombre) por una frase de Sidonio (*epist.* 1.11.6), cuya lección ha sido además objeto de enmiendas y reinterpretaciones diversas. No es éste, desde luego, el lugar ni el momento de sopesar las razones que arguyen unos y otros historiadores para defender sus tesis al respecto. Me limito simplemente a reflejar aquí la *communis opinio* de los expertos en el estado actual de la cuestión, primando sobre todo los criterios de verosimilitud histórica de las hipótesis formuladas y su conformidad rigurosa con la información que nos proporcionan los textos, de acuerdo con el rigor filológico exigible a cualquier estudio de estas características. En todo caso, fuera o no *Marcelliniana* la oposición al emperador, es evidente que algo tuvo que motivar las represalias de Mayoriano sobre esa zona de la Galia tan íntimamente ligada al derrocado Avito: bajo el poder de Mayoriano, en efecto, Lyon se nos presenta reducida a ruinas (*carmin.* 13.23-24) y sometida a fuertes cargas fiscales (*carmin.* 13), de las que ni siquiera nuestro poeta se ve exento. Que Sidonio participara de tal conjuración de aristócratas como ya pretendía Anderson 1936, p. xxxii, e insinúa actualmente Harries 1994, p. 86 nos resulta, en cambio, mucho más inverosímil, y diversos factores nos invitan a refutarlo: el carácter lacónico y despectivo de la única mención que hace de ella (*epist.* 1.11.6: *cumque de capessendo diademate coniuratio Marcelliniana coqueretur*), puesta además en conexión con un personaje sobre el que acaba de satirizar vehementemente (el demagogo Peonio) y la ausencia significativa de mención a tal conjura en otros pasajes de las epístolas nos invitan a creen que no gozó en su momento de las simpatías del poeta (cfr. et. Loyen 1960, pp. xiii-xiv, y Sánchez Salor 1981-83, p. 115). Al parecer, Sidonio, agradecido tras obtener el perdón de Mayoriano por su más que probable implicación en los hechos de Plasencia (Plaisance), le rinde tributo propagandístico, regido siempre por el pragmatismo político que le caracteriza, en constante búsqueda de la mayor estabilidad del Estado. Según Sánchez Salor 1981-83, pp. 115-116: «esta postura de Sidonio a favor del emperador y en contra de sus compatriotas ha merecido distintas interpretaciones: para unos es una abierta traición a su partido y un claro servilismo al emperador; para otros, como Loyen, no es sino el pago de una deuda que Sidonio tenía con Mayoriano, ya que este le había amnistiado tras la caída de Avito [...]. En definitiva, pues, si Sidonio apoya a Mayoriano es porque ve en él la única fuerza capaz de mantener el imperio contra los bárbaros, y no por servilismo ni agradecimiento».



atrincherado en ella. Egidio prosigió su cruzada hacia Aquitania, dejando destacada en Lyon una tropa de ocupación, en un gesto que los lioneses debieron de considerar altamente humillante. Gracias a la labor diplomática del poeta y político Pedro, *magister epistolarum* y consejero personal del nuevo emperador, Mayoriano consintió la retirada de las fuerzas de represión que ocupaban la ciudad de Sidonio, así como la vuelta paulatina de los burgundios expulsados, reducidos ahora a la autoridad de Roma. Parece que Pedro mantenía un estrecho contacto con Sidonio (unidos como estaban por su profesión literaria), por lo que no nos debe extrañar que convenciera a nuestro poeta de escribir y pronunciar – en su propia ciudad natal, tan castigada en aquellos momentos – un panegírico al nuevo emperador (fechado en ese mismo año 458), con la compleja finalidad de conciliar los ánimos postbélicos de los malogrados lioneses mediante una abierta alabanza a la clemencia y magnanimidad del monarca. Por lo que podemos deducir, Sidonio saldaría con éxito tan difícil tarea, respaldado por la política integradora de Mayoriano, quien optaría en adelante por destacar a diversas personalidades galorromanas (entre ellas, por supuesto, nuestro poeta, pero también, por ejemplo, el propio senador Catulino, a quien Sidonio dirige su irónico poema 12) con importantes cargos en la administración del Imperio<sup>14</sup>, con lo que terminaría por aplacar las susceptibilidades restantes y sofocar las escasas voces aún disidentes.

En este desafortunado contexto, Sidonio debe reencontrarse con su ciudad natal, Lyon, resentida por los desastres de la guerra, reducida a poco más que una ruina y casi diríamos que “tomada” por los readmitidos burgundios (sobre los que satirizará, pocos años más tarde, en su célebre *carm.* 12), quienes imponen sus costumbres y sus “modos” en todos los órdenes de lo cotidiano. El impacto emocional de este choque de culturas debió de ser, sin duda, enorme para un defensor acérrimo de los valores de la Romanidad y los privilegios de la antigua aristocracia, como era Sidonio. Todo parece indicar que la composición del poema del que habremos de ocuparnos aquí (*carm.* 13) deba fecharse en ese mismo año 458, poco después de que Sidonio pronunciara el panegírico a Mayoriano en tan castigadas tierras. Ahora Sidonio, plenamente consciente del poder que le otorga la palabra poética (a cuyos servicios conciliadores se había visto obligado a recurrir el mismísimo emperador, para garantizarse la estabilidad en el cargo y el apoyo de las maltratadas Galias), se siente con la suficiente fuerza para pedir algo a cambio: la exención fiscal de los *tria capita*<sup>15</sup> que se veía obliga-

<sup>14</sup>) Para una enumeración detallada de los muchos galos que accedieron a altas dignidades imperiales durante el gobierno de Mayoriano, vd. Harries 1994, p. 90 ss. La finalidad estratégica y conciliadora de tales nombramientos resulta más que manifiesta.

<sup>15</sup>) Cada una de estas tres unidades fiscales conocidas como *capita* o *iuga* tenían un valor de 1000 *aurei*, según ha demostrado convincentemente Loyen 1960, p. xv nt. 2.

do a pagar como represalia por su militancia activa en el círculo de Avito. Parece que las cargas fiscales extraordinarias se habían hecho extensivas al conjunto de la ciudadanía lionesa, como parte de las esperables represalias por la ya mencionada *coniuratio Marcelliniana*, por lo que algunos autores <sup>16</sup> han querido ver en este poema un intento por parte de Sidonio de exonerar de tales gravámenes al conjunto de sus convecinos, aprovechándose de su singular situación de privilegio respecto al emperador Mayoriano. Loyen, sin embargo, ha hecho notar cómo tal cantidad de dinero (*tria capita*) remite más bien a un impuesto personal, «considérable pour un particulier» <sup>17</sup> pero ridículo para todo un colectivo; a partir de este dato objetivo nos sentimos autorizados a pensar que lo que Sidonio está solicitando en este poema no es sino una rebaja de sus gravámenes individuales, como recompensa implícita por sus servicios propagandísticos, lo que no obsta para que al mismo tiempo, aprovechando la tesitura, se permita interceder por su ciudad natal mediante la insistente referencia a su estado de ruina y a la posibilidad que Mayoriano tiene en su mano de paliarlo y aliviarlo mediante medidas políticas generosas y clementes (vv. 23-24: *ut reddas patriam simulque uitam / Lugdunum exonerans suis ruinis*).

Resulta imprescindible llamar la atención – en este punto de nuestro análisis – sobre el interesado silencio del poeta respecto a las causas reales del trágico declive de Lyon, que quedan sospechosamente soslayadas en todo el texto, así como los agentes efectivos de tales catástrofes; no parecería, en efecto, conveniente recordar al monarca la peligrosa deslealtad de esta contestataria región gala, o cargar demasiado las tintas en describir una devastación que ha sido promovida y orquestada por el propio Mayoriano, que quedaría indirectamente caracterizado como un tirano sin escrúpulos, al asumir el papel implícito del antagonista según la lógica interna de la ficción literaria y los más básicos principios de la empatía. Sidonio se nos vuelve a revelar como un hábil diplomático y un taimado seductor, más valioso por lo que calla que por lo que dice. No en vano serán la *recusatio* y la *reticentia* sus dos armas retóricas más características, las auténticas vertebradoras de su estilo y – en un plano más especulativo – de su propia concepción poética. Así, el silencio, lo sobreentendido, lo no proferido y – en un plano más profundo de codificación estética – la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad serán siempre temas esenciales en la sutilísima producción literaria del poeta lionés, que se ve obligado – según una felicísima expresión suya, acuñada justamente en el Panegírico a Mayoriano (*car. m.* 5.372) – a referir *fanda uel Apolline muto*. Pero no conviene anticipar los acontecimientos. Baste aquí señalar que las evidentes habilidades poéticas y diplomáticas que

<sup>16</sup>) Cfr. e.g. Anderson 1936, p. 214 nt. 1.

<sup>17</sup>) Loyen 1960, p. xv nt. 2.

Sidonio demuestra en el presente poema ponen en evidencia su conocimiento profundo sobre los acontecimientos de su tiempo, las luchas por el poder y los mecanismos de persuasión vigentes en el ámbito cortesano; de otro modo, difícilmente podría discernir qué aspectos de la realidad conviene soslayar en el discurso poético y cuáles deben ser potenciados mediante el filtro engrandecedor de la palabra escrita. En definitiva, Sidonio demuestra no sólo una enorme conciencia histórica y una singular penetración a la hora de manejarse con lucidez entre los enmarañados hilos del poder de su difícil época, sino también una patente habilidad para retejer con su palabra poética esas enrevesadas tramas palaciegas y alterar de este modo el curso ya marcado de los acontecimientos políticos, hasta convertirlos en favorables a sus propios intereses. Decir que Sidonio no es un poeta implicado con el momento histórico que le ha tocado vivir no es sólo una falacia, sino una traición evidente a lo que emana de su propias obras.

### 3. «*Murex Sidonius*»: análisis socio-literario del carmen 13

Como hemos visto, el poema 13 se nos presenta como un testimonio ideal para comprender en qué términos concebía Sidonio la inevitable tensión entre poder y poesía, y cómo entendía el papel de los agentes participantes (príncipe/poeta) en este difícil binomio, tan complicado como eterno. Resulta, desde luego, incuestionable la importancia de tales consideraciones socio-literarias – pese a no estar incluidas en una pieza de intención programática – a la hora de delimitar una poética individual, pues son justamente ellas la que pueden ofrecernos las pistas adecuadas para descubrir qué función le atribuía el autor a la comunicación literaria y qué imagen de sí mismo y de su labor deseaba proyectar sobre el lector implícito de sus textos, o lo que es lo mismo, cómo se autocaracterizaba en calidad de poeta y qué conciencia tenía sobre el poder real de sus versos. Antes de desarrollar ese imprescindible análisis resumiremos brevemente el contenido del poema y su articulación estructural, a fin de poder situar con precisión el emplazamiento de las metáforas de autorrepresentación y las apelaciones al destinatario-mecenas, con el que mantiene un curioso tira y afloja, que mucho tiene que decirnos sobre la capacidad de la poesía para dialogar con el mundo en el que nace.

El poema comienza desvelándonos paratextualmente su destinatario (*Ad Imperatorem Maiorianum*), lo que no sólo nos revela el estatuto comunicativo de la pieza y su insoslayable función originaria, sino que nos predispone – al mismo tiempo – a una decodificación basada en las convenciones de la literatura áulica y de circunstancias, generando un horizonte de expectativas en el lector implícito, que comienza su lectura sabiendo a qué atenerse. Es precisamente el hecho de que el receptor esté ya sobre aviso

respecto a qué tipo de convenciones interpretativas debe aplicar al texto propuesto lo que le posibilita a Sidonio iniciar su poema de un modo algo imprevisible para una pieza cuya finalidad última consiste en obtener de su destinatario favores materiales. Así, el lionés comienza directamente con un *exemplum* mitológico (recurso clásico tan caro a toda la literatura medieval venidera): el de Hércules, señalado explícitamente desde la primera palabra del texto: *Amphitrioniaden* (v. 1).

En este punto merece la pena distinguir, como en todos los poemas llamados “ocasionales” de Sidonio, dos planos pragmáticos diferentes derivados de la doble naturaleza de tales composiciones: por un lado, hubo un momento único e irrepetible, fechable a finales del año 458, en el que el *carmen* 13 debió de cumplir una función pragmática concretísima: la obtención del favor imperial; es el instante en que su enunciación en voz alta – personalizada en un autor-declamador y un receptor-auditor reales, específicos y no intercambiables y proferida en un contexto situacional adecuado – se volvió capaz de impregnar a esa sucesión de palabras de una fuerza ilocutiva verdadera (no imitativa, como sucede en el caso de la comunicación literaria<sup>18</sup>), capaz de alterar una pauta de actuación del destinatario, esto es, de influir en la realidad extraliteraria (elemento perlocutivo). Por otro lado, el “atestado” de esa enunciación irrepetible, el enunciado<sup>19</sup>, un puro documento de lo dicho despojado de su fuerza ilocutiva originaria y de su finalidad pragmática, descontextualizado y desreferencializado, ha pasado a quedar registrado entre las páginas de un libro de poesía, lo que exige a los futuros lectores una decodificación estético-literaria de la pieza, capaz de tranformarla en literatura, ficcionalizarla, irrealizarla<sup>20</sup>. En la enunciación originaria holgaba toda referencia

<sup>18</sup> Según la célebre definición de Ohmann 1987, p. 28: «una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética». Por “mimética” quiero decir intencionadamente imitativa». Se trataría, así pues, de un tipo especialísimo de comunicación en el que las fuerzas ilocutivas quedan en suspenso, como un mensaje sin compromiso con la realidad: no consiste en una mimesis de lo que “es”, de las acciones, como quería Aristóteles (μίμησις πράξεως) sino de lo que se hace diciendo, esto es, de la palabra en su poder ilocutivo, de los actos de habla, despojados de toda consecuencia en la esfera de lo real. El universo ficcional consistirá en la recreación mental por parte del receptor de una hipotética situación elocutiva en la que esos actos de habla “falsificados” recuperaran su capacidad de influencia originaria sobre un mundo que ya sólo puede ser de papel. La aplicación de tales teorías a los poemas de ocasión nos revela, sin duda, su doble estatuto, ya que en una sólo ocasión sus actos de habla no fueron miméticos.

<sup>19</sup> Lo que Dupont 2001, p. 40, denominará con elocuente ingenio «tiesto lingüístico».

<sup>20</sup> De acuerdo con la célebre consideración de Genette 1969, p. 150, la verdadera “estructura” de la lengua literaria «n’est pas d’être une forme particulière, définit par ses accidents spécifiques, mais plutôt un état, un degré de présence et d’intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n’importe quel énoncé, à la seule condition que s’établisse autour

paratextual, dado que el contexto situacional ya aportaba toda la información necesaria para saber que se trataba de una composición de corte aúlico (sería declamada en un ámbito palaciego, probablemente festivo) dirigida *ad imperatorem Maiorianum* (estaba presente) cuyo autor era Sidonio (él mismo la estaba pronunciando) y cuya finalidad resultaba cuando menos imaginable. Sin embargo, esa misma pieza literaturizada exige indicadores textuales y paratextuales que permitan al futuro lector decodificarla de un modo adecuado y recomponer una situación enunciativa imaginaria capaz de reactualizar su contenido y sus descontextualizados actos de habla a partir de las convenciones de decodificación de la poesía circunstancial. De ahí que las interesantes objeciones de F. Dupont<sup>21</sup> sobre la literariedad de muchos textos antiguos, tan ligados a su ejecución oral originaria, puedan ser superadas gracias al utilísimo enfoque pragmático de Ohmann y a la teoría literaria genettiana, ya mencionados en este mismo apartado: toda lectura literaria de un texto debe reconstruir un contexto enunciativo imaginario, ficcional, con independencia de que en algún momento éste fuese o no real; así pues, la literatura circunstancial sólo haría más explícito lo que de por sí es un hecho en toda decodificación estetizada y ficcional de una producción lingüística<sup>22</sup>. Esta constatación dará, según creo, una mayor libertad de movimiento a nuestros análisis venideros.

Así, la identificación del héroe mítico con la figura del emperador resulta mucho más evidente para los lectores del texto editado que para los auditores de su enunciación originaria, que inicialmente no sabrían a qué atenerse ante un comienzo tan rocambolesco, que bien pudiera prologar un epilio cortesano sobre Hércules o un sinfín de composiciones destinadas a la mera distracción del monarca allí presente; la materialidad escrita del título, sin embargo, posibilita que las palabras *Maiorianum* y *Amphitrioniaden* se lean seguidas y en el mismo caso, lo que introduce un primer indicio de identificación que no formaba parte de la composición en el momento en que fue proferida: tales situaciones de agudezas cortesanas propenden, en

de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien». Se trataría, en definitiva, de aislar un segmento lingüístico del *continuum* de la comunicación ordinaria, alterando de este modo los códigos decodificadores que sobre él aplican sus hipotéticos lectores, forzándolos a ejecutar una recepción literaria del texto.

<sup>21</sup>) Dupont 2001.

<sup>22</sup>) «La obra literaria», señala Ohmann 1987, p. 33, «crea un mundo. Lo hace, inicialmente y de modo muy directo, proporcionando al lector actos de habla insuficientes e incompletos que éste completa agregando las circunstancias adecuadas. Esas “circunstancias” incluyen, por supuesto, el mundo físico y social imaginado al que remiten las cuasi descripciones y en el interior del cual actúan los personajes imaginados. Al invitar al lector a construir actos de habla en consonancia con sus oraciones, la obra literaria le está pidiendo que participe en la construcción imaginaria de un mundo o, al menos, tanto como sea necesario para dar a los actos de habla una adecuada localización».

efecto, a estrategias ingeniosas y sorprendidas, jugando a generar y defraudar expectativas de lectura que crean una suspensión amplificadora en torno al giro final de la pieza, con un claro sabor epigramático. Sin duda la entonación y todos los recursos de la *actio* (sumamente formalizados y teatralizados en aquella época) contribuirían a realzar este juego de circunloquios y virajes inesperados. La versión escrita y editada no puede evitar ser más explícita en algunos aspectos (principalmente paratextuales, pero no sólo) a fin hacerse literariamente legible, pero, como debe conseguirlo mediante el ambiguo recurso de la sugerencia y la connotación, mantiene una tensión decodificadora en el lector implícito que sólo puede quedar aliviada con la argucia final del poema (la “punta” epigramática), que consigue conservar, de este modo, gran parte de su frescura originaria.

Concluido este necesario paréntesis teórico, prosigamos con el breve esbozo de la estructura del poema 13, que, más que un mero marco para ulteriores reflexiones sobre las metáforas de autorrepresentación del poeta, su conciencia de época y su visión del binomio poder/literatura, constituye en sí misma una compleja metáfora visual sobre tan espinosas y trascendentales cuestiones. La pieza se desvela, ya desde una primera aproximación, insospechadamente interesada en la experimentación formal: baste comprobar el hecho incontestable de su polimetría para atribuirle de entrada un carácter poco convencional. Distinguiremos, en efecto, una primera parte compuesta por una sucesión de dísticos elegíacos, seguida por un segundo bloque métrico de endecasílabos falecios. Como se puede suponer, tal división rítmica corresponde a una idéntica segmentación en el plano del contenido, cuyo alcance va muchísimo más lejos de lo que hasta ahora se ha podido sospechar. La estructura externa de los dos bloques métrico-temáticos de esta pieza se nos presenta, en efecto, inusitadamente transida de paralelismos numéricos y juegos aritméticos, tan característicos de la sensibilidad conceptista y cuasi-cabalística de este autor, precursor de la riquísima numerología simbólica del Medievo. Así, cada uno de los dos segmentos métricos de este poema bipartito está compuesto exactamente por veinte versos, con lo que la pieza queda articulada en dos mitades perfectas y equivalentes (Unidad métrico-temática 1: dísticos elegíacos [vv. 1-20] y Unidad métrico-temática 2: endecasílabos falecios [vv. 21-40]<sup>23</sup>), en un evidente juego de simetría poética. Si esto resulta ya difícilmente atribuible al azar o la casualidad, una mirada a la estructura temática interna de ambos bloques nos vuelve a revelar una buscada equivalencia numérica y arquitectónica, que no podemos más que considerar significativa: mientras que los catorce primeros versos de ambos bloques (UMT.1: vv. 1-14; UMT.2: vv. 21-34) se consagran a una temporalidad irreal, un eón aureo de pleno

<sup>23</sup>) En adelante UMT.1 y UMT.2.

triumfo de los valores de la Romanidad (UMT.1: el pasado mitológico de Heracles; UMT.2: el futuro restaurador de Mayoriano), los seis versos restantes de cada sección (UMT.1: vv. 15-20; UMT.2: vv. 35-40) vuelven sus ojos hacia el prosaísmo del momento presente, en un claro contraste con esas otras épocas de gloria, ya perdidas o aún por venir: es, de hecho, este contraste poético el que consigue dotar al poema de la aguda comicidad que lo preside, que sin embargo encubre – tal y como suele suceder con el humor y la ironía – una crítica brutal a la precariedad del presente del poeta y a la situación de irrefrenable desmoronamiento del Imperio, ante la que ya sólo cabe la distancia irónica y la risa descreída. Veamos más en concreto los rasgos textuales que fundamentan la estructuración de la pieza que aquí proponemos, indispensable para ulteriores análisis.

#### 1. UMT.1: DÍSTICOS ELEGÍACOS

- UMT.1a: [1-14] PASADO GLORIOSO: la referencia a una temporalidad mítica no sólo viene sugerida por el contundente *Amphitrioniaden* situado en el comienzo absoluto de la pieza<sup>24</sup>, que poseería ya por sí solo la facultad de retrotraernos hasta la época dorada de los héroes y los mitos, sino que está explícitamente señalada por el sintagma subsiguiente: *perhibet ueneranda uetustas* (v. 1), que consigue reunir en tres palabras los tres elementos fundamentales de esta apropiación sidoniana del mito: el peso de la Antigüedad (*uetustas*), su valoración altamente positiva (*ueneranda*) y el papel esencial de la literatura en la transmisión y pervivencia de su legado (*perhibet*, con un elocuentísimo preverbio *per* unido a un presente intemporal, que sugiere la eterna reactualización de los textos en cada nuevo acto de lectura, lo que garantiza la inmortalidad de lo narrado y su supervivencia futura<sup>25</sup>). La mayor parte de los tiempos verbales subsiguientes confirman esa temporalidad irreal del mito (subjuntivos) afincada en un pasado remoto (tiempos de *perfectum*): *promeruisse* (v. 2), *confregerit* (v. 3), *strauerit* (v. 5), *pararet* (v. 6), *riserit* (v. 8), *iusserit* (v. 10), *sint* (v. 12), *tulit* (v. 14)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. *supra* lo ya dicho a este respecto.

<sup>25</sup> Cfr. v. 2 (... *promeruisse polos*) y v. 12 (... *monimenta uiui*), que insisten en esa idea de la eternización y salvación última del héroe a través del canto poético de sus hazañas, idea que recorrerá toda la literatura antigua desde Píndaro hasta el *non omnis moriar* horaciano, y que la Edad Media heredará y reformulará filtrada por autores tardíos como Sidonio. El poema como *monumentum*, como memorial, es lo único que puede garantizar la perdurabilidad de la *gloria* de un individuo, condenado de otro modo al inexorable olvido de los siglos.

<sup>26</sup> Nótese el predominio evidente de los pretéritos perfectos de subjuntivo, que aúnan en una sólo forma verbal los rasgos de irrealidad y de tiempo pasado.

El segundo verso nos revela la intencionalidad temática del *exemplum* hercúleo: si un héroe desea merecer la inmortalidad de las letras debe comprometerse a aliviar la situación de sus semejantes, liberándolos de los pesos que los oprimen: *dum releuat terras, promeruisse polos*. No se trata tanto de realizar hazañas imposibles como de que tales hazañas contribuyan a hacer más llevadera la vida de las personas que sufren: obviamente Sidonio está preparando el terreno moral para introducir su petición privada de desgravamiento fiscal y su intercesión por la malograda ciudad de Lyon. La argumentación se desarrolla – como casi siempre en Sidonio – en negativo, mediante una concatenación de cinco proposiciones concesivas – de un dístico de duración cada una-coordinadas con *uariatio* de nexos (*sed licet ...* [v. 3], *et quamquam ...* [v. 5], *captiuumque ...* [v. 7], *collaque ...* [v. 9] y la yuxtaposición que da paso al v. 11), recogidas y conculcadas por el ponderativo *nulla tamen* (v. 13, también a comienzo de hexámetro), que anula los demás trabajos heracleos en beneficio de la obra que, según Sidonio, le mereció la fama eterna: abatir a Gerión, el gigante de tres cabezas, para adueñarse de sus bueyes. Frente a las otras hazañas, caracterizadas léxicamente por términos que subrayan su violencia (*confregerit* [v. 3], *ferae* [v. 4], *ardenti gladio uix strauerit* [v. 5], *uulnere mors* [v. 6], *captiuumque ferens ... monstrum* [v. 7], *feri ... suis* [v. 8], *disrumpens* [v. 9], *pugna* [v. 13]), el asesinato de Gerión se nos presenta como una liberación, como la sustracción de algo que estorba y oprime, mediante el casi aséptico *tulit* del verso 14. Con ello establece no sólo un claro contraste poético con la plástica violencia de los versos anteriores, sino todo un campo semántico paralelo en torno a la exoneración liberadora (ya anticipado desde el v. 2: *releuat terras*), que habrá de mantenerse durante todo el poema: ésas son justamente las hazañas que Sidonio pinta como dignas de gloria y susceptibles de ser immortalizadas poéticamente; así, tanto la exención de las cargas fiscales (v. 20: *ut uiuam ... tolle*) como la reparación de los daños materiales sufridos por Lyon (v. 24: *Lugdunum exonerans suis ruinis*) se nos presentarán – en sus respectivas posiciones dentro del poema – prefiguradas según este inconfundible léxico del alivio, la descarga, la liberación del lastre. Se trata, por lo tanto, de una revisión moralizadora y aprovechada del mito, en todo semejante a las que harán fortuna a lo largo de toda la literatura medieval. Más allá de la pura exhibición erudita (de la que desde luego no está exenta ninguna de las composiciones de Sidonio) la larga enumeración de los trabajos del héroe mítico cumple importantes funciones estructurales y contrastivas, que anticipan los temas transversales de la pieza (perduración a través de la poesía, supremacía de la clemencia sobre las demás virtudes del gobernante, recuperación de las glorias pasadas ...) y predisponen su clima moral, preparando el terreno para la aguda súplica final.



- UMT.1b: [15-20] PRESENTE: el salto hacia la prosaica realidad del presente viene explícitamente marcado por el verso 15, que recoge los hechos ya citados (*haec*), correspondientes a un tiempo pasado (*quondam*), oponiéndolos contrastivamente mediante la más fuerte de las conjunciones adversativas latinas (*at*) al *hic et nunc* de su interlocutor (*tu*), presentado como un continuador de tales eras de gloria, ya pretéritas (*Tiryntius alter*). Ese abrupto salto temporal se subraya incluso en el plano fónico del verso 15, que opone dos esquemas aliterativos claramente diferenciados, tomando la heptemímeros como eje: por un lado el referido al tiempo pasado, encerrado elocuentemente ante la cesura heptemímeros y basado en un sistema oclusivo [k] + [d]: *haec quondam Alcides*; por otro, el que introduce repentinamente el momento presente y la mismísima persona del emperador, envuelto en los épicos sones de tuba que nos sugiere el sonoro grupo [t] + [r]: *at tu Tiryntius alter*. Es precisamente la sonora irrupción de la 2ª persona, hasta entonces oculta y ahora insistentemente repetida<sup>27</sup>, lo que determina el cambio fundamental respecto al estatuto comunicativo anteriormente sospechado para la pieza, que pasa a manifestarse como un texto egótico-apelativo (par yo-tú explícitos) de primera y segunda persona propias, esto es, identificables con seres del mundo<sup>28</sup>.

La súbita aparición del emperador como segundo Hércules (v. 15: *Tiryntius alter*) motiva el parangón hiperbólico implícito de sus hazañas cinegéticas – de las que al parecer se sentía particularmente orgulloso<sup>29</sup> – con los famosos trabajos del Alcida, vinculados tam-

<sup>27</sup> *Tu* (v. 15), *quem ... sensere* (v. 17), *puta* (v. 19), *tu ... tolle* (v. 20). Nótese además cómo las aliteraciones del sonido [t] (asociado frecuentemente a [r]), unidas connotativamente a la aparición de la segunda persona ya desde el verso 15 (según acabamos de mostrar), se mantienen como un eco ocasional hasta el final de la UMT.1b, haciéndose más explícitas cuando más marcada es la presencia del destinatario interpelado: *histriones ... puta monstrumque tributum* (v. 19), *capita, ut uiuam, tu mihi tolle tria* (v. 20). Sobre nuestra recuperación de la lectura *histriones* para el v. 19 cfr. *infra*.

<sup>28</sup> Sigo aquí la terminología de Levin 1976, remitiendo a ese artículo para un desarrollo más extenso de tales nociones teóricas.

<sup>29</sup> Así nos lo sugiere, al menos, el hecho de que Sidonio incluyese esta misma anécdota de cacería – carente de toda trascendencia – en el propio panegírico del emperador (*carm.* 5.153). Esto parece excluir toda lectura satírica del pasaje, recurso por otra parte poco conveniente a la hora de pedir favores. Lo que sí puede tener aquí cabida es el humor, impregnado de sana ironía, suscitado por esa hipérbole comparativa tan evidente, que según creemos pudo servir para arrancarle una sonrisa al propio monarca, en una *captatio benevolentiae* basada no sólo en la adulación, sino también en una leve complicidad cómica. Esta lectura exigiría, evidentemente, un grado de confianza con el emperador bastante elevado, por lo que no resulta del todo segura; sin embargo, ya la *epist.* 1.11 nos presenta una familiaridad entre Sidonio el monarca Mayoriano que parece cuadrar muy bien con este tipo de juegos humorísticos.

bién al dominio de diversas criaturas salvajes: así, los versos 17 y 18 establecen lazos no expresos con aquellos que narraban las gestas heracleas (vv. 3-12), con lo que al mismo tiempo se cargan de la valoración que allí se hacía de éstas: son admirables e importantes pero no reportan gloria inmortal, pues ésta sólo proviene de los actos de clemencia y alivio de los males del prójimo. Esto prepara el clima moral para introducir la súplica final, fuertemente caracterizada por los dos sonoros imperativos (*puta* [v. 19], *tolle* [v. 20]), que presiden en calidad de núcleos verbales todas las oraciones principales de este sub-bloque temático. Así pues, estamos ante una sección argumental perfectamente diferenciada y delimitada por ese vuelco repentino hacia la segunda persona, que no sólo se sustancia en las formas deícticas ya señaladas sino, de un modo más global, en un predominio absoluto de la sintaxis impresiva, frente a la declarativa del bloque precedente, del que el *tú* estaba ausente por completo. La efectividad de la súplica no sólo viene garantizada por la *captatio benevolentiae* que se ha venido tejiendo hábilmente, sino muy en particular por la agudeza y el humor de la resolución final, que recuerda poderosamente los procedimientos poéticos del epigrama<sup>30</sup>. Sidonio quiere “escenificar” en el *hic et nunc* el episodio mítico de Gerión (v. 19)<sup>31</sup>, cómicamente trasvasado al terreno intrascendente de un desgravamiento fiscal, a partir del agudo juego de palabras motivado por la polisemia de las famosas *tria capita*: cabezas degolladas en sentido estricto, que traen la muerte a Gerión, o unidades fiscales condonadas, que devuelven la vida a Sidonio (como evidencia la cómica paradoja del agudo verso final del último dístico: *hinc capita, ut uiuam, tu mihi tolle tria*). El aspecto humorístico deriva de haber desplegado todo ese prestigioso aparato mitológico para recrear una escena tan doméstica, artificialmente parangonada con hazañas inmortales de los héroes clásicos: se trata del famoso recurso del contraste cómico, ubicuo en este poema (y en muchos otros de Sidonio). Cuando el lector reconoce cuál ha sido el motivo de todo ese despliegue retórico después de casi 20 versos

<sup>30</sup>) No en vano Sidonio confiesa con frecuencia el influjo que sobre él han ejercido los epigramas de Marcial, cuya presencia en la poesía menor del *liones* (a la que él de hecho se refiere como *epigrammata*) es constante. Sobre el peso de Marcial en la obra de Sidonio, cfr. el clásico Geisler 1885 y el más reciente Colton 1976 y Colton 1985. Nótese además la coherencia de la métrica con ese buscado aire epigramático de la pieza: nos hallamos, como era previsible, ante una serie de dísticos elegíacos. Para una investigación más detallada de los valores semánticos y connotativos del metro en este poema, cfr. *infra*.

<sup>31</sup>) Más adelante tendremos ocasión de desarrollar las implicaciones del polémico verso 19, a la luz de nuestra interpretación global de la pieza, y de argumentar por qué hemos preferido conservar la lección de los manuscritos frente a la conjeturas más comúnmente aceptadas, presentes en todas las ediciones modernas del texto.

de estrategias suspensoras y ve sus expectativas genéricas totalmente burladas, no puede sino reír ante la irreverente apropiación de un mito tantas veces tratado como intocable (recodemos que la *uetustas* debe ser siempre *ueneranda*, según declara abiertamente el v. 1). En el caso del emperador, esa risa final debe sustanciarse en el cumplimiento de la fuerza perlocutiva perseguida: lograr que le conceda la tan ansiada exención fiscal a nuestro poeta.

## 2. UMT.2: ENDECASÍLABOS FALECIOS

- UMT.2a: [21-34] FUTURO GLORIOSO: De nuevo la transición temática viene marcada por un deíctico en posición inicial de verso, que condensa y recoge todo lo expuesto con anterioridad (v. 21: *has ... preces*); ese mismo verso 21 reconoce ya abiertamente la naturaleza circunstancial de la pieza (*preces*), pasando a focalizar la atención en el otro elemento decisivo de la comunicación poética: el emisor (*supplex famulus*), quien de hecho aparecerá mencionado continuamente en esta sección del poema incluso por su nombre propio (v. 25: *Sidonius tuus*) o bien en calidad de poeta (v. 32: *tuo poetae*), sea mediante una típica tercera persona de modestia (v. 21: *famulus dicauit*; v. 25: *Sidonius precatur*) o sea mediante una previsible primera persona (v. 33: *mandem*). Ya desde los versos-eje 21 y 22, en los que, como ya hemos señalado, se explicita la finalidad pragmática que tuvo la pieza en el momento preciso de su enunciación (*has ... preces dicauit / responsum opperiens pium ac salubre*), se esboza – a través del elocuente participio *opperiens* – una mirada hacia el futuro, que de nuevo nos arrastra hacia una temporalidad irreal: la de lo por venir. Este nuevo salto temporal se desarrolla en tres pasos bien diferenciados (escalonados en *gradatio* ascendente, de más próximo a más alejado en el tiempo) y en tres tipos de prospección de naturaleza diversa (petición, deseo, promesa), que marcan la organización estructural de la información aportada en esta sub-unidad temática:

1. PETICIÓN (vv. 21-25): Sidonio nos sitúa en la temporalidad futura de los efectos inmediatos que se esperan del poema, que no son otros que la condonación privada del impuesto y la atención colectiva hacia la mala situación que atraviesa la urbe lionesa. Ese salto a la irrealidad de un futuro deseado queda perfectamente reflejada por el subjuntivo *reddas*, depositario inmediato de las esperanzas abiertas por el citado *opperiens* del v. 22. El verso 25 cierra – en una clara *Ringkomposition* respecto al 21<sup>32</sup> – ese primer grado de irrealidad futura, cuya consumación como

<sup>32</sup>) Ambos presentan una estructura totalmente paralela y un contenido prácticamente idéntico: un anafórico inicial que recoge los deseos ya formulados (v. 21: *has*; v. 25: *hoc*),

hecho presente está en manos de Mayoriano. La función de ese marco de indicativos declarativos (*dicauit* [v. 21], *precatur* [v. 25]) formado por los versos 21 y 25 alrededor de esa isla de irrealidad futura parece bastante clara: se trata de delimitar y aislar con la mayor claridad posible aquella parte del poema en que se explicita lo que desea conseguir, a fin de recordarle al emperador – en el momento de la enunciación – qué respuesta (*responsum* [v. 22]) se esperaba por su parte ante esos versos. De hecho, fue justamente en el preciso instante en que el poema estaba siendo proferido en su enunciación originaria ante el emperador cuando los verbos realizativos (*performative*) *dicauit* y *precatur* consiguieron cargarlo de una fuerza ilocutiva, de la que, una vez convertido en enunciado, esto es, en literatura, ya carece para siempre.

2. DESEOS (26-31): La segunda escala de este salto temporal hacia un futuro, que se nos dibuja ahora un poco más a largo plazo (v. 27: *multos ... per annos*), representa los deseos que Sidonio formula para el reinado de Mayoriano, centrados en sus hipotéticos éxitos venideros como emperador<sup>33</sup>: su perpetuación prolongada en el poder (vv. 26-27), el reconocimiento público de sus hazañas (vv. 28-29) y la doblegación y “civilización” de los bárbaros en conflicto con la autoridad romana (vv. 30-31). Sidonio, tan hábil estructurador como aficionado a los juegos numéricos, elige expresar sus esperanzas de futuro con una estructura paralelístico-anafórica trimembre, encabezada siempre por un enfático *sic* en comienzo absoluto de verso (v. 26, v. 28, v. 30). Cada módulo (siempre compuesto por dos versos) repite rítmicamente un esquema semejante: tras el consabido *sic* debemos encontrar en el primer verso una construcción participial, cuyo núcleo tiende a situarse hacia el final de verso y a crear entre sí ocasionales asonancias y ecos aliterativos, destinados a reforzar la unidad del esquema adoptado (v. 26: *... recocta fuco*; v. 28: *... acto*; v. 30: *... fracto*); en los segundos versos habremos de hallar sendos verbos en presente de subjuntivo (expresando de nuevo esa irrealidad de lo futuro), también situados en la segunda mitad del endecasílabo (v. 27: *... uestiat per annos*; v. 29: *... dicentur*; v. 31: *... bibat*). Que sean justamente tres los deseos formulados parece connotar un velado eco de las tres cabezas fiscales que han motivado el poema, sugiriendo una tácita correspondencia entre la exención de

una referencia al emisor – siempre vinculado semánticamente al destinatario, del que se declara dependiente – en función de sujeto (v. 21: *supplex famulus*; v. 25: *te Sidonius tuus*) y un verbo declarativo ocupando la enfática posición final (v. 21: *dicauit*; v. 25: *precatur*).

<sup>33</sup>) Recordemos que, de acuerdo con la datación que hemos propuesto para el poema, Mayoriano no llevaría aún un año completo al mando del Imperio, dato que resulta congruente con esa cadena de “buenos augurios” que tan vivamente le pinta aquí Sidonio, cuyo tono parece remitirnos al comienzo de un mandato.

las unas y el cumplimiento de los otros (cuando sabemos que es algo que, en realidad, sólo depende de los envites de la fortuna).

3. PROMESA (32-34): El tercer y último paso, el más futuro e irreal, supone ya un salto completo hacia la eternidad (v. 33: *perpetuis ... fastis*): el poeta le promete a su mecenas convertir sus triunfos venideros (v. 34: *quaecumque egregiis geris triumphis*) en una obra literaria perdurable (v. 33: *legenda*) legada a la posteridad (v. 33: *perpetuis ... fastis*), único medio capaz de rescatarlos del olvido y de la trágica desaparición a que se ve condenado lo que ya ha dejado de ser. Esta nueva perspectiva evidencia lo insuficiente de todos aquellos deseos recién expresados en el sub-bloque anterior: tal vez sus gestas como prócer del Imperio lleguen algún día a ser grandes y deslumbrantes, pero si no encuentran un poeta que las cante se verán reducidas al polvo con el correr de unos pocos años. El lionés pone como única condición para tan importante servicio el cumplimiento de la insignificante demanda formulada en el verso inicial de este tercer sub-bloque: *quod si contuleris tuo poetae* (v. 32); lo que el poeta tiene en su mano devolver a cambio es mucho más grande que las mayores aspiraciones políticas o militares de un monarca: es, en definitiva, la inmortalidad, algo que no pueden concederle ni sus fascas de emperador, ni sus éxitos bélicos ni la fortuna o el tiempo. Es fácil constatar cómo Sidonio ha logrado cosumar paso a paso una inteligente inversión de papeles: ahora es él quien tiene todo el poder sobre Mayoriano y la potestad de concederle favores, que el monarca ha de ganarse plegándose a los deseos del literato. Es significativo que sea justamente en este punto donde aparezca la única forma verbal abiertamente en primera persona de toda la UMT.2, ya liberada del filtro de la modestia: *mandem* (v. 33), con un verbo tradicionalmente vinculado a estrategias de autoridad y supeditación (es normalmente el dueño quien *confía* o *encomienda* algo valioso a un subordinado), que ahora se ven usurpadas por el otrora autodenominado *supplex famulus* (v. 21).

- UMT.2b: [35-40] PRESENTE: Después de haber puesto ante los ojos del emperador todas las glorias perpetuas que sólo Sidonio va a ser capaz de tributarle (cuya realización futura ha hecho depender astutamente del simple hecho de la condonación del impuesto, mediante una dudosa pero efectiva cadena de causalidad modulada en *amplificatio*), el poeta baja súbitamente los pies a la prosaica realidad del presente (reintroducida sin previo aviso por un contundente y aliterativo *nam nunc* en comienzo de verso)<sup>34</sup>, provocando un contraste radical que

<sup>34</sup>) Huelga señalar aquí el brusco regreso de las formas indicativas y los tiempos de presente, que rompen totalmente con la interminable cadena de subjuntivos prospectivos de

dispara de nuevo los efectos cómicos y, por qué no, los persuasivos. Ahora el poeta debe volver a camuflar modestamente su presencia dominante en el poema bajo una nueva metáfora de autorrepresentación: la de la *Musa loquax* (v. 35), más adelante reconvertida en un *Phoebi* (v. 39) para pasar finalmente a un genérico *uatibus* (v. 40). Gracias a ese hábil travestimiento literario puede permitirse el lujo de hacerle un auténtico chantaje implícito a su poderoso interlocutor, introduciendo la temática del silencio como algo condicionado al gravoso impuesto (v. 35: *tacet tributo*, nuevamente aliterativo<sup>35</sup>), que absorbe todo el tiempo que tendría que dedicar a la reflexión y la lectura (vv. 36-37) y crea una situación vital de temor e inseguridad (vv. 38-40), que a la larga ahoga e imposibilita el desarrollo de toda actividad creativa; así, tras haberle mostrado hasta dónde podría elevarlo con su palabra y haber puesto en su mano la llave de la inmortalidad, se declara súbitamente enmudecido ante el difícil presente que se abre ante él, con lo que deja súbitamente comprometido todo el glorioso futuro del atónito emperador, a quien segundos antes se lo había hecho sentir con tanta viveza.

Sidonio desarrolla aquí con humor y distancia irónica una idea que más adelante retomará en el *carm.* 12, y que denota una trágica lucidez respecto a los tiempos en los que le ha tocado vivir: es imposible hacer poesía en un mundo que se desmorona. El arrogante sileno Marsias, cuya ignorancia osó desafiar al más refinado de los dioses, representa, en este sentido, toda la barbarie e incultura circundante, que Sidonio intentaba en vano combatir<sup>36</sup>. La vía de Virgilio y de Terencio – a quienes, por cierto, mete indiscriminadamente en el mismo saco que a los dioses mitológicos, de acuerdo con una visión muy medieval de la áurea Antigüedad como un todo sin fisuras – ha dejado de ser transitable, dado que en el mundo de Sidonio se han cambiado las tornas: al contrario de lo que nos contaba el mito, es ahora el salvaje Marsias quien vence con sus mundanidades al exquisito dios de la poesía, que se dispone con resignación a ser colgado y desollado. De nuevo humor

la sección anterior: *tacet* (v. 35), *legit* (v. 37), *timet* (v. 38), *minatur* (v. 40). Nótese además el sombrío campo semántico al que dichas formas remiten.

<sup>35</sup> No es éste el lugar más adecuado para trazar una historia de la poética del silencio (o del motivo literario de la imposibilidad del decir/representar) en la Antigüedad tardía: baste recordar que este tema es constante en nuestro autor (cfr. e.g. *carm.* 5.372: *fanda uel Apolline muto*) y halla interesantísimos paralelos en otros textos tardoimperiales como por ejemplo el *Peruigilum Veneris* (v. 89: *illa cantat, nos tacemus*; v. 91: *perdidi Musam tacendo*), en ocasiones poco fiablemente atribuido al propio Sidonio Apolinar (así Raquetius 1905).

<sup>36</sup> Cfr. la grotesca caracterización de los burgundios del poema 12, encarnación – desde el punto de vista de Sidonio – de la brutalidad y la barbarie que horadaban inexorablemente el modelo agonizante de la Romanidad clásica.

por contraste y subversión de las expectativas de lectura: las hieráticas divinidades clásicas son pintadas con una plasticidad casi física en actividades totalmente vulgares, en una atrevidísima apropiación por parte de Sidonio de los mitos heredados y de la venerable tradición del mundo antiguo, que formaban para él – como ya hemos señalado – un todo indiscriminado <sup>37</sup>; la Musa, arrancada de su Parnaso, debe sentarse ahora a calcular sus exiguas rentas y a organizar los pagos de sus atrozadoras deudas y Apolo se ha convertido en un temeroso forajido de la justicia, condenado a la horca por fraude a la hacienda pública. El mundo de Sidonio ha devenido – a sus ojos – el imperio del rudo Marsias y sólo la distancia irónica le permitirá realizar esa trágica constatación y atreverse a escribir sobre ella.

Según acabamos de ver, el armazón estructural de la pieza parece calculado hasta el último milímetro, de acuerdo con un principio claro de simetría interna y de estudiadas correspondencias numéricas, combinadas con un inteligente uso de los saltos temporales (tanto analepsis como prolepsis), cuya alternancia contribuye de un modo insustituible a construir el sentido global del poema. Ese manejo típicamente alejandrino de la línea temporal, heredero del epilio catuliano, nos habla de la depurada técnica poética de Sidonio, tantas veces cuestionada de una manera demasiado automática, por el mero hecho de haber desarrollado su actividad literaria en la tristemente denostada Antigüedad tardía.

Sin embargo, hemos eludido hasta este momento un aspecto esencial del poema, de especial pertinencia para nuestro análisis: más allá del “tema” evidente o, podríamos decir, “práctico” de estos versos, que en el momento de su enunciación originaria coincidía plenamente con la finalidad material que perseguía (exención fiscal), ¿de qué nos está hablando este poema una vez convertido en enunciado, literaturizado, desprovisto de toda función extratextual? Hemos desgranado su armazón compositivo a partir de las dos clarísimas unidades métrico-temáticas que lo componen y, sin embargo, aún no hemos señalado cuál es el tema global de la UMT.1 y cuál anima el conjunto de la UMT.2, de tal modo que quede sancionado también en el plano del contenido lo que ya se nos ha manifestado como una división incontestable en el ámbito de la forma métrica y la estructuración interna

<sup>37</sup>) Esa marcada irreverencia en la utilización degradada de iconos de la “alta cultura” como seña máxima de un mundo al revés no deja de recordarnos algunos famosos textos medievales de tono osadamente carnavalesco, tales como la *Cena Cypriani*, la poesía goliárdica o la mismísima obra de Rabelais (algo posterior en el tiempo), punto de partida del concepto bajtiniano de *carnavalización*. De este modo, Sidonio se nos vuelve a presentar como un puente hacia la sensibilidad estética del Medievo, anticipando no pocas de sus soluciones literarias.

de la pieza. Nos hemos limitado, en efecto, a separarlas en función de su obvia diferencia métrica y de su sugerente paralelismo estructural, constataando además su completa coincidencia y simetría en cuanto al número de versos que las componen (20) y a su articulación interna correlativa, cuyo estudio temático parcializado sí que hemos emprendido; pero, exigiendo como exige la condición literaria de un texto que todas sus decisiones formales estén motivadas por un aspecto semántico, o lo que es lo mismo, que sean significativas y contribuyan a guiar al desorientado lector en su difícil tarea de la creación de sentido(s), ¿cuál diríamos que es el motivo de tan cuidada arquitectura?, ¿qué pretende sugerirnos?

Nuestra respuesta no se demorará más: el poema – de acuerdo con los análisis que venimos realizando – no es sino una escenificación de las complejas relaciones del poder y la poesía, que suponen de hecho su tema esencial (articulador de todo el resto de subtemas ya estudiados pormenorizadamente), su razón de ser como texto literario. Se podría decir que nos encontramos ante un texto altamente metapoético, en el sentido de que reflexiona sobre las propias condiciones de producción de los textos literarios, su funcionamiento dentro del polisistema cultural (Even-Zohar) de la época que los alumbró y las contingencias a las que se ven sometidos en función de las tensiones que se producen entre el poder vigente y las diversas formas de arte de su tiempo, a las que continuamente se intenta capitalizar con fines políticos o propagandísticos. De ahí la idoneidad de este poema para el tipo de indagaciones que decidimos emprender con el presente artículo. Acabamos de proponer que este texto “escenifica” las relaciones pragmáticas que giran en torno al hecho literario y determinan su modo de estar en el mundo, pero ¿en qué sentido debemos entender esa “puesta en escena” de una realidad tan abstracta y teórica? Nuestro empleo voluntario de un vocabulario específicamente teatral busca acercarse a la metáfora esencial del texto, que permite la articulación literaria de tales conceptos: tanto las fuerzas del poder establecido (encarnadas en este caso en el emperador Mayoriano) como los productores de textos poéticos (a los que da cuerpo Sidonio) son actores que escenifican un papel sobre la escena de su tiempo. Pese a lo que los poderes fácticos quisieran pensar, su papel en este drama tiene exactamente la misma importancia que el de los poetas, pero no más, pues, según propone Sidonio, ambos son interdependientes y necesarios: el monarca debe velar por que se den en la escena pública las condiciones adecuadas para que el poeta pueda crear, y éste debe contribuir a la estabilidad del poder legitimándolo con su obra escrita y garantizando la perdurabilidad de su memoria.

Esta metáfora de fondo queda evidenciada no sólo por la obvia teatralidad de su estilo, sino – de un modo mucho más efectivo – por la propia arquitectura del poema. Así, la UMT.1 y la UMT.2 representarían respectivamente a los dos actores principales de este drama: el príncipe y el poeta, auténticos centros temáticos de la pieza. Salta a la vista que la UMT.1 gira



en su integridad en torno al personaje del monarca, que entra en escena ya desde la primera palabra, disfrazado de Hércules: *Amphitryoniaden* (v. 1). De hecho, el protagonista absoluto y el auténtico tema cohesionador de dicha sección textual será indefectiblemente Mayoriano <sup>38</sup>, tanto si se relatan pormenorizadamente las proezas de su *alter ego* mitológico (UMT.1a) como si se pasa a interpelarlo en persona, desprovisto ya de su curioso disfraz de histrión (UMT.1b). Ya hemos hablado más arriba de la hiperrepresentación de la segunda persona poética en la UMT.1, de modo que no merece la pena repetir unos argumentos, que, en cualquier caso, resultan del todo transparentes y suponen tan sólo una confirmación textual más de nuestra exégesis del pasaje. Baste, pues, añadir otro argumento, hasta ahora silenciado: el metro elegido para dar cuerpo a este bloque temático es, curiosamente, el dístico elegíaco, cuyo ritmo hexamétrico nos recuerda los versos heroicos de la épica antigua, siempre articulada en torno a la figura de un gobernante valeroso. Se podría objetar aquí que el verso empleado no es el hexámetro puro, sino su fecunda combinación con un mal llamado pentámetro, cuyo resultado, el dístico elegíaco, se asocia más a formas de un tono “menor”. Pero, teniendo en cuenta que este poema, conscientemente humorístico, de ámbito cortesano y originariamente producido en función de unos intereses bastante de andar por casa (solicitud de una descarga fiscal) se integra dentro de un corpus que su propio autor reúne bajo el epígrafe de *carmina mirora* o, a veces incluso, *epigrammata* (en la estela de su admirado Marcial), no es de extrañar la renuncia a una forma métrica más propia del *genus sublime* como es el hexámetro dactílico. Sin embargo, si observamos siquiera un instante su colección de *Panegyrici* (a los que cabría llamar por oposición *carmina maiora*, dada su evidente elevación de tema, tono, estilo y destinatarios) <sup>39</sup>, constataremos cómo sólo hay un metro que Sidonio considere digno de acompañar a los previsibles hexámetros laudatorios que informan estas piezas: el dístico elegíaco. La distribución es clara: mientras que el hexámetro se reserva celosamente para los tres poemas de mayor *σημότης* del libro, esto es, para los tres pa-

<sup>38</sup>) No olvidemos que, una vez que este texto queda legado a la posteridad como un “enunciado literario”, desprovisto ya de los valores pragmáticos que presidieron su enunciación primigenia, la figura de Mayoriano pierde toda su concreción y su vinculación al mundo factual, para pasar a convertirse en un ser de papel, cuyo significado se crea esencialmente en relación al juego de “ficciones” planteado por la dinámica del propio poema, a cuyo mundo ya pertenece. Así, desde una lectura estetizada o no-referencial, esto es, literaria, Mayoriano debe considerarse una encarnación metonímica de los poderes fácticos en general, de la figura abstracta del *princeps Romanus*, considerada exclusivamente en lo concerniente al ámbito de su influencia en la producción, recepción y circulación de los textos poéticos (auténtico tema global de la pieza).

<sup>39</sup>) Para un análisis específico de la colocación intencional de cada pieza en el interior del poemario de Sidonio, vd. Hernández Lobato 2006.

negíricos imperiales (*carm.* 2, 5 y 7), el dístico se emplea sin ningún pudor en los respectivos prefacios a dichos panegíricos (*carm.* 1, 4 y 6), que, por lo que sabemos, no sólo comparten con aquéllos una misma elevación de tema y de destinatario (al que continuamente se interpela con vocativos y segundas personas pronominales y verbales), sino también un idéntico carácter oficial y un aroma no poco solemne, al estar concebidos para ser declamados públicamente como introducción a las consabidas laudes. En esos famosos prefacios Sidonio tiende, además, a abordar el tema de sus nexos de fidelidad como poeta con el monarca de turno, lo que no deja de recordarnos el tema de nuestro autorreflexivo *carm.* 13. Constatamos, en definitiva, cómo Sidonio considera el dístico elegíaco como una forma poética de altura, la única – a excepción del hexámetro – que es digna de cantar a los emperadores y sus gestas y de dirigirse a ellos de un modo directo, en el papel de interlocutores poéticos. El dístico funcionaría, en tales casos, como una especie de “hexámetro rebajado”, una solución de compromiso que permite tratar asuntos también elevados pero algo más restringidos a la esfera de lo privado o de las relaciones interpersonales poeta/emperador, con un tono grandilocuente aunque no tan épico y una extensión en versos considerablemente menor, todo ello sin renunciar a la solemne cadencia del ritmo dactílico. Así, los dísticos elegíacos constituyen la forma más esperable y coherente de representar al emperador en un poema del tono, duración y finalidad del *carm.* 13, que enlaza métrica e incluso en parte temáticamente con el propio *Prefacio al Panegírico de Mayoriano* (*carm.* 4), recitado ante su presencia tan sólo unos pocos meses antes, en la misma ciudad de Lyon <sup>40</sup>.

Esta interpretación justifica y exige el cambio de metro en la UMT.2, destinada, según apuntábamos antes, a dar cuerpo y voz a la figura del poeta, que irrumpe en esa “escenificación” literaria para darle la réplica al personaje del emperador, arrebatándole bruscamente el foco de atención. El metro que lo representa es, significativamente, el endecasílabo falecio, forma rítmica de larguísima tradición en las letras greco-romanas, cuyo uso en Sidonio está celosamente restringido a sus *carmina minora* y muy vinculado a los poemas en los que el autor habla de sí o de su obra; a este respecto, podemos observar cómo el lionés reserva este metro muy especialmente para aquellas piezas en las que de un modo directo y explícito desea dejar oír su

<sup>40</sup>) Ese prefacio aborda, en efecto, un aspecto esencial de la relación entre príncipe y poeta: la deuda moral y literaria que Sidonio había contraído con Mayoriano, por haberle perdonado la vida tras su innegable militancia activa en el bando del último emperador de Roma, Avito, suegro de nuestro poeta, derrocado en Plasencia (Plaisance). Sidonio, como de costumbre, cubre su situación de una pátina de literatura, trazando un parangón entre su caso y el de Títero (Virgilio) y Horacio, exculpados, relevados de sus cargas y favorecidos por la política de Augusto.

voz como poeta, con la clara intención de expresar su programa artístico y sus concepciones personales sobre la literatura: así sucede, de hecho, en los dos poemas liminares de su libro de *nugae*, el *carm.* 9 y el 24, que ocupan los lugares más comunes para las declaraciones programáticas (comienzo y final de libro) y que encierran en un marco de falecios el conjunto de los *carmina minora*. Así pues, parece especialmente adecuado que sea éste y no otro el metro elegido por el poeta para autorrepresentarse y manifestarse en la escena del *carm.* 13 (tal parece ser – como acabamos de señalar – el uso más característico del falecio en sus *carmina minora*), una vez que el emperador le ha cedido la voz y el protagonismo. Se trata, además, de una forma métrica que ya de por sí se encuentra connotada semánticamente, al entroncar con una larga cadena de poetas latinos que reclamaban un nuevo modelo de acercamiento al hecho poético, basado en la reivindicación de un tono buscadamente “menor” frente a las desfasadas pompas de la épica, un exquisito cuidado de lo formal y un replanteamiento global de los géneros, temas y tonos que hasta entonces habían constituido la médula misma del sistema literario: el falecio se convirtió, sin duda, en uno de los estandartes del alejandrino y sus multiseculares realizaciones latinas, que inauguraron en Occidente una manera nueva de hacer y entender la poesía. Fue muy particularmente Catulo quien connotó para siempre este metro con tintes metapoéticos y programáticos, convirtiéndolo en el vehículo ideal para las reflexiones del poeta sobre su propio quehacer artístico, desde el preciso instante en que decidió comenzar su libro de poemas con la celeberrima dedicatoria a Cornelio Nepote en endecasílabos falecios, auténtica declaración de principios estéticos y reivindicación de un concepto más lúdico de la poesía, que encaja en no pocos aspectos con la poética tardoantigua y el extremado preciosismo formal del autor lionés. Sabemos que Sidonio conocía y asumía toda esa larga tradición literaria: de hecho, ese poema inaugural de Catulo le sirvió como modelo y marcadísimo intertexto para el arranque de su *carm.* 9, también en falecios<sup>41</sup>, cuyo contenido reivindica abiertamente el carácter de *nugae* de la colección de poemas subsiguientes<sup>42</sup>,

<sup>41</sup>) Sobre el diálogo intertextual entre Sidonio y Catulo (filtrado a través Marcial) en el arranque del *carmen* 9 vd. el artículo de Consolino 1974, cuyo interés sigue siendo muy alto a pesar de que la autora italiana prescinda en él de la noción teórica – entonces incipiente – de la “intertextualidad” y ofrezca una interpretación del pasaje en clave de manierismo estilístico, que se nos antoja, con todo, aún vigente en no pocos aspectos.

<sup>42</sup>) En ese *carm.* 9 de Sidonio encontramos, en efecto, una serie de términos nada ingenuos, que funcionaban ya como auténticos tecnicismos literarios consagrados por la tradición neotérica, tales como *nugas* (v. 9), *tenerae iocus iuuentae* (v. 10) o *libelli* (v. 11). Sin embargo la propia extensión de ese mastodóntico poema (346 versos, sin contar con una laguna intermedia de dimensiones difícilmente calculables) debe prevenirnos de reducir la controvertida y contradictoria poética de Sidonio a los postulados de la estética alejandrina,

entrando, de este modo, en conexión con toda una manera de entender el hecho literario, de la que Sidonio se apropia conscientemente para dialogar con ella, reformularla y transformarla en función del nuevo contexto de Occidente y de sus propias metas como poeta.

Si la UMT.1 señalaba ya desde la primera palabra cuál iba a ser su tema primordial (*Amphitrioniaden*, evidente trasunto de la figura del príncipe), no nos sentiremos defraudados si demandamos una información semejante del explícito arranque de la UMT.2: *Has supplex famulus ...* (v. 21), donde ese “siervo suplicante” nos remite directamente al personaje del poeta, protagonista de todo el resto de la pieza: el paralelismo temático y estructural alcanza una vez más cotas auténticamente sorprendentes. Ni qué decir tiene que las referencias al yo poético en calidad de creador autoconsciente serán continuas a lo largo de toda la UMT.2, surcada de metáforas de autorrepresentación, primeras personas verbales, tecnicismos literarios, divinidades asociadas a los poetas, nombres de autores clásicos etc.: *supplex famulus ... dicauit* (v. 21), *Sidonio recocta fuco / ... purpura* (vv. 26-27), *tuo poetae* (v. 32), *mandem perpetuis legenda fastis* (v. 33), *Musa loquax tacet* (v. 35), *Vergilio Terentioque* (v. 36), *legit* (v. 37), *Marsyaeque* (v. 38), *Phoebi* (v. 39), *uatibus* (v. 40). Es tan clara la vinculación de este bloque temático con la persona del poeta, que éste se atreverá incluso a introducir su nombre propio en pleno poema (v. 25: *hoc te Sidonius tuus precatur*)<sup>43</sup>, subrayado además mediante el efectivo eco paralelístico del verso siguiente (v. 26: *sic te Sidonio recocta fuco*), cuyo evidente juego de palabras esconde no pocos secretos sobre cómo concebía el lionés su labor como hombre de letras y la importancia real que le confería en el difícil contexto de su época. Pero aún debemos esperar un poco para ocuparnos de esa metáfora autorrepre-

siempre partidaria de piezas breves y concisas. Los casi cinco siglos que separan al lionés del de Verona suponen un abismo insondable que imposibilita no pocas vías poéticas, ya intransitables: por eso mismo, Sidonio, inspirado en ese alejandrino de base, debe buscar una realización poética individual y autónoma que dé cuerpo a las inquietudes y necesidades de su propio mundo, tan alejado ya del de Catulo y tan sumido en un proceso de crisis y reformulación de los valores tradicionales de la Romanidad, que concluirá en el originalísimo alumbramiento del “hombre medieval”. De ahí la irreductibilidad de su poética respecto a modelos del pasado, pese a la obsesiva presencia de éstos en todos y cada uno de sus textos.

<sup>43</sup> Nótese que esa intercalación del antropónimo del poeta en mitad de la pieza no se hace extensiva al nombre del emperador, que tan sólo aparece mencionado en el título, añadido al poema – con toda probabilidad – en el momento de su edición. Es importante asimismo señalar que se trata de la primera y única vez que Sidonio introduce su antropónimo como tal en el interior un poema, teniendo en cuenta que éste suele figurar casi exclusivamente en los títulos o encabezados de las epístolas, como forma estereotipada de salutación (así parece que deben interpretarse también los versos 1 a 3 del *carm.* 9). Todo ello dará prueba del carácter excepcional y meditado de ese recurso retórico, expresamente reservado para este preciso contexto.

sentativa. Bastará por el momento constatar cómo todos los argumentos hasta ahora apuntados confirman y avalan nuestra hipótesis interpretativa, según la cual, la UMT.2 estaría expresamente concebida como un trasunto metafórico de la figura del poeta, que funcionaría como perfecto contrapunto literario de la personificación del monarca ya propuesta para la UMT.1; la finalidad de tal artificio sería la “dramatización” – a partir de sus dos actores principales – del tenso diálogo entre poder y el poeta, que constituiría el verdadero tema central de toda la composición.

Ahora se comprenderá mejor qué motivos nos han llevado a aceptar y patrocinar la lectura unánime de los manuscritos – *histriones* – en el controvertido verso 19 de esta pieza, anteponiéndola a las enmiendas comúnmente aceptadas de Casellius – *Geryones* – (respaldada por Loyen en su edición del poema), Luetjohann – *Geryonen* – (seguida también por Mohr) o la original propuesta – *Eurysthea* – de Anderson<sup>44</sup>. La *lectio codicum* original vendrá, además, a confirmarnos hasta qué punto ese carácter altamente teatralizado que venimos proponiendo para la pieza ha sido producto de una decisión estética consciente del propio Sidonio explícitamente formulada en este polémico verso, enmendado con demasiada ligereza por la crítica tradicional, que, de espaldas a los juegos metafóricos del lionés y al propio mecanismo constructivo de la pieza, no ha podido por menos que considerarlo corrupto, procediendo inmediatamente a alterarlo y reformularlo con mayor o menor fortuna. De hecho, la presencia del término *histriones* en todos los manuscritos que transmiten el poema (con la variante ortográfica *hystriones* en C y P, obvia ultracorrección del ya entonces homófono *histriones*, al que los copistas quisieron engalanar con una antietimológica “y griega”, que subrayara el exotismo de un falso origen helénico) provocó un enorme desconcierto en todos los editores posteriores de los poemas de Sidonio, que, sin apercibirse de la metáfora teatral de fondo que articula y ordena toda la pieza – tal vez por un prejuicio negativo hacia las audaces capacidades evocadoras de los oscuros versos del lionés –, se apresuraron a proponer un mar de enmiendas textuales que “aclararan” el sentido de tan desconcertante pasaje, prescindiendo totalmente de la lección unánime de los códices (CPTF). Al margen esas supuestas dificultades hermenéuticas, el único problema “factual” que presenta el término *histriones* es de orden métrico: su esquema larga-breve-larga-larga lo hace prosódicamente incompatible con el hexámetro dactílico<sup>45</sup>. Pero tal

<sup>44</sup> Incluso la *editio princeps* renacentista de Juan Bautista Pío (1498), enmienda el pasaje con un bizarro *Lestriones* (*sic*) sin ofrecer más explicación al respecto: Pío 1498, p. 253.

<sup>45</sup> El término, en efecto, aparece usado en otros contextos métricos con total naturalidad, como en *carm.* 9.273, *carm.* 23.265 (para sus apariciones en prosa vd. *epist.* 1.5.10 y *epist.* 2.2.6). Su aparición en dichos pasajes nos revela que se trata de una voz en absoluto

dificultad halla fácil solución suponiéndole al término una pronunciación trisilábica con sinzesis (*his-trjo-nes* en lugar de la esperable escansión clásica *his-tri-o-nes*), típica no sólo de la lengua hablada de su tiempo (como demuestra la ulterior evolución de estos grupos vocálicos en las lenguas romances) sino de la propia tradición épica virgiliana<sup>46</sup>. El propio Sidonio se sirve de dicho recurso en otros pasajes de su obra, que ningún editor ha osado jamás enmendar: vd. e.g. la articulación tetrasilábica con sinzesis del yod de *pa-rje-ti-bus* en lugar del amétrico *pa-ri-e-ti-bus* en su *carm.* 22.200 (también en arranque de verso) o la cláusula final *pa-ter au-reo* (en vez del normativo *au-re-o*) en *carm.* 7.38<sup>47</sup>. Por si esto no bastara, algunas de las enmiendas propuestas – como el *Eurysthea* de Anderson o el *Lestrigones* (*sic*) de Pío – presuponen otras irregularidades métricas más difícilmente justificables<sup>48</sup>. Pese a todo ello, el debate filológico no se ha centrado jamás en la mayor o menor necesidad de alterar el texto – cosa que ninguno de sus editores ha querido poner en duda – sino en determinar cuál podría ser la enmienda más atinada para sustituir a tan molestos *histriones*<sup>49</sup>. Ni siquiera

ajena al léxico sidoniano, frente al inusitado *Geryones* propuesto por los editores sin demasiada justificación paleográfica, que encontramos únicamente en otro verso de este mismo poema: *carm.* 13.13.

<sup>46</sup> La sinzesis en la literatura clásica no se limita – como algunos creen – a un corpus limitado de voces, tales como: nombres propios griegos; adjetivos de materia en *-eus*; compuestos adverbiales de tipo *deinde*, *seorsum*, *proinde*, *prout*, *quoad*, *dehinc*; algunos casos de *idem*; palabras como *abiete* etc. De hecho, encontramos a menudo nombres propios de origen latino (e.g. Verg. *Aen.* 1.2 ... *La-ui-nja-que uenit*; Catull. 55.10 *Ca-me-rjum mihi pessimae puellae*, en endecasílabos falecios) y otros sustantivos autóctonos que – como los *histriones* de Sidonio – no podrían jamás entrar en un molde hexamétrico: e.g. Verg. *Aen.* 5.432 *ge-nua labant* ...; Georg. 1.482 *flu-ujo-rum rex* ... (en estricto paralelo métrico con el *his-trjo-nes nos* ... de Sidonio).

<sup>47</sup> Para un estudio detallado sobre hexámetro sidoniano – si bien escasamente esclarecedor en lo concerniente a la sinzesis – vd. Condorelli 2001 (en especial pp. 41-44). Para un interesante análisis estadístico de carácter comparativo con abundantes datos sobre la métrica sidoniana, vd. Ceccarelli 2005.

<sup>48</sup> El acusativo *Eurysthea* presupone una sinzesis en el grupo *ea* que difícilmente casa con el precedente virgiliano de Georg. 3.4 (*omnia iam uulgata: quis aut Eu-rys-the-a durum*). Respecto al *Lestrigones* (*Laestrygones*) de Pío debemos tomarnos la licencia de considerar breve una ypsilon etimológicamente larga, amén de pasar por alto la bizarría de la referencia en este contexto a dicho pueblo de gigantes antropófagos. Tales irregularidades tal vez se amparen en las fluctuaciones métricas que demuestran en Sidonio las voces griegas – y muy especialmente los nombres propios – según asegura el propio Loyer 1960, p. XLVIII, pero resultan, con todo, difícilmente sostenibles en relación con el término no enmendado, cuya problematicidad básica no resuelven, ni métrica ni semánticamente.

<sup>49</sup> A este respecto vd. e.g. Anderson 1934, p. 20, que en ningún momento se plantea la posibilidad de dejar el texto de los códices inmodificado, renunciando a buscar una interpretación satisfactoria de la *lectio* originaria, que evite tener que intervenir sobre el material transmitido. Sus reparos parecen ser, por otra parte, más hermenéuticos que métricos, ya que la enmienda por la que finalmente opta exige una irregularidad prosódica no inferior

en revisiones más actuales de la crítica textual sobre la edición de la obra en verso de Sidonio <sup>50</sup> se ha llegado a poner en entredicho la pertinencia de tales enmiendas, que o bien se han pasado sistemáticamente por alto o bien han quedado automáticamente aceptadas como un hecho, sin que se haya emprendido ningún replanteamiento hermenéutico del poema que intente explicar desde dentro la mayor o menor pertinencia de cada una de las lecciones propuestas, intentando determinar si existe una necesidad real de alterar la *lectio codicum*.

El hecho incontestable de que todos los manuscritos, independientemente de su situación en el *stemma* que reconstruyamos, presenten como lección única ese famoso *histriones/bystriones*, que tanto ha perturbado a la crítica posterior, debe hacernos como mínimo preguntarnos si estamos realmente autorizados a enmendar dicho texto en función de su supuesta ininteligibilidad (la métrica, como hemos visto, no plantea un problema “real”): por lo que a nosotros respecta, se nos antoja bastante más lógico y riguroso intentar darle una nueva luz al pasaje en función de la interpretación global del poema que venimos proponiendo, para comprobar si podemos encontrarle un sentido a las palabras que unánimemente nos han transmitido los códices y evitar de este modo el drástico recurso de la enmienda textual, reservado, como se sabe, a casos de dificultad extrema o flagrante incoherencia del pasaje. Ya de entrada podemos constatar cómo la mayor traba que tradicionalmente se encontraba en tan manoseado verso, la irrupción repentina de unos sorprendentes “actores” cuyo referente no parecía del todo claro, se ha visto iluminada por el análisis literario del poema que venimos ofreciendo, que ha delatado su estructuración en dos bloques temáticos, que corresponden con idéntico números de versos a los dos protagonistas de esa farsa cortesana: el príncipe y el poeta, englobados en el elocuente *nos* del verso 19. No se trata, por lo tanto de un plural de modestia puesto en boca de Sidonio para mencionarse a sí mismo, tal y como pretendían unánimemente las enmiendas, sino de un auténtico *nosotros* que recoge y reúne por primera y única vez en esa pieza a los dos protagonistas del poema, escindidos en el resto de los pasajes en un yo y un tú poéticos perfectamente diferenciados. Y lo hace precisamente en un clarísimo verso eje, situado al borde de ambas UMTs, o, lo que es lo mismo, entre la intervención del príncipe y la subida a escena de poeta, cuyo papel no sólo no estará subordinado, sino que tendrá un idéntico número de líneas, esto es, una misma importancia y prestigio. Así, este verso visagra da la pista definitiva de cómo debemos decodificar el conjunto del poema, mediante un explícito imperativo (*puta*) que nos ordena metapoéticamente pensar en las

a la del texto que los manuscritos nos han legado, como ya hemos explicado en la nota precedente.

<sup>50</sup>) Vd. e.g. Shackleton Bailey 1976.

relaciones entre poder y poeta en términos puramente teatrales (*histriones nos esse*), a través del cristal de una metáfora implícita que explica tanto la estructura del poema como sus implicaciones semánticas: príncipe y poeta son dos caras de la misma moneda, dos personajes interdependientes que deben cumplir su papel en el teatro del mundo, los dos protagonistas de una farsa en la que ninguno es más importante que el otro: de hecho la exacta simetría y equiparabilidad de sus respectivos “parlamentos”, de veinte versos cada uno, nos hablan de un cara a cara *inter pares*, que mucho nos puede revelar sobre la concepción de Sidonio respecto a su cometido como poeta y el poder que le proporcionaba el desempeño de dicha actividad.

Sustituir *histriones* por *Geryones* o *Geryonen* implica considerar ese *nos* como un puro plural de modestia que englobe tan sólo a Sidonio, lo cual trae no pocas complicaciones exegéticas, de las que, sagazmente, ya se apercibió el propio Anderson: éste, de hecho, se atrevió a objetar dicha enmienda<sup>51</sup> con una sólida argumentación: «how can “we” be considered as Geryon if, as the next words say, it is the *tributum* that is to be considered as the monster? Even Luetjohann seems to have felt uncomfortable about this, and proposed in his app. crit. to read *monstrumque triforme* for *monstrumque tributum*, while Wilamowitz proposed *nostrumque tributum*. This suggestions are poor attempts to save the baseless conjecture *Geryonen*, wich does not even account for the readings of the MSS., *hystriones* (*histr.*)». Paradójicamete Anderson pasa a continuación a proponer una nueva conjetura, *Eurysthea*, tan inverosímil como la que acaba de criticar (pero afectada además por problemas de tipo métrico y paleográfico), sin plantearse siquiera la posibilidad de restituir la unánime *lectio codicum*. En cualquier caso, ninguna de esas dos enmiendas consigue borrar el carácter explícitamente escénico del pasaje, y, por ende, de todo el poema, ya que ambas presuponen que Sidonio *representará* metafóricamente *un papel* dentro del mito heleno, sea el de la desdichada criatura de tres cabezas, sea el de Euristeo (auténtico “jefe” del héroe griego), debiendo asumir Mayoriano en ambos casos el prestigioso *rol* de un Hércules libertador. La conjetura de Anderson resuelve la incongruencia del *monstrumque tributum*, pero lo hace a costa de incurrir en una peligrosa inverosimilitud: ¿cómo osaría el diplomático Sidonio arrogarse un papel superior al de Mayoriano-Heracles, asumiendo las connotaciones de un personaje como Euristeo, con potestad de dar órdenes al esforzado héroe y obligarle a consumir penosísimos trabajos? Ello no sólo iría en contra de las más evidentes leyes de la conveniencia (recordemos que el poema está concebido originariamente para ser leído en voz alta ante el monarca, en un contexto de adulación cortesana, y que lo último que puede permitirse es la ofensa o la inmodestia),

<sup>51</sup>) Anderson 1934, p. 20.



sino que entraría además en contradicción con la idea central de poema, que explica y justifica su compleja arquitectura: ni príncipe ni poeta deben arrogarse una posición preponderante sobre el otro, ya que la labor de ambos es mutuamente necesaria e interdependiente y de su diálogo *inter pares* (con idéntico número de líneas de texto) dependerá la perduración efectiva de las glorias del Imperio. Esa es ya de por sí una idea subversiva y tremendamente arriesgada, que debe expresarse sutil e indirectamente mediante exquisitos mecanismos constructivos y metáforas implícitas, al tiempo que se mantiene – como una ficción de conveniencia – la impresión superficial de una humilde subordinación del poeta respecto a los poderes temporales: *supplex famulus* (v. 21) se autodenominará Sidonio, en un intento de nadar y guardar la ropa, conservando las apariencias cortesanas de una supeditación que *de facto* queda totalmente negada y conculcada por el propio desarrollo del poema. De ahí que la conjetura *Eurysthea* se nos antoje totalmente inapropiada para las diplomáticas prevenciones con que Sidonio debía manejar a su interlocutor, colando siempre de soslayo entre loas convencionales y declaraciones estereotipadas de humildad lo que realmente pensaba sobre su labor de poeta y el poder casi omnímodo de la poesía, equiparable – cuando no superior – al de las grandes acciones de los Imperios terrenales.

La lectura original de los manuscritos no sólo encaja con el sentido global del poema y con sus más elocuentes metáforas, sino que evita además todas esas engorrosas dificultades y contradicciones que generaban las dos enmiendas comunmente propuestas. Así, frente al Mayoriano actor dispuesto a parangonar las excelsas labores de Heracles vistiendo su piel leonina y portando su poderosa clava, Sidonio acepta el papel no del monstruo informe tres veces decapitado (como deseaban Luetjohann y Loyen) o del cruel primo del héroe, que disponía para él tan esforzados trabajos (según conjeturaba la edición de Anderson), sino más bien el de las reses liberadas de la tiranía de un Gerión/tributo, que las atenazaba y constreñía, manteniéndolas encerradas en el estrecho redil de las penurias de un tiempo especialmente difícil para los castigados lioneses. Ni qué decir tiene que la idea de la grey como símbolo de la ciudadanía en su conjunto conducida por un pastor-soberano preocupado por su rebaño cuenta con un evidente apoyo en el imaginario religioso de la época, tan vivo en un monarca de firmísimas convicciones cristianas como era el propio Mayoriano<sup>52</sup>. Sidonio

<sup>52</sup>) La extrema devoción de Mayoriano – su «ferveur chrétienne» en palabras de Loyen 1960, p. 106 nt. 4 – es precisamente lo que indujo a Sidonio a cristianizar el mito heracleo antes de atreverse a parangonarlo con la figura del emperador, de modo que su sensibilidad religiosa no se viera ofendida por una presencia excesivamente viva del antiguo paganismo; el lionés marca bien las diferencias entre el héroe mítico y el monarca cristiano, al explicitar que sólo éste último cuenta con el apoyo del Dios único y verdadero: *tu Tirynthius alter /*

se atribuye, anticipándose a su futura función de obispo, el papel de portavoz de la grey, ansiosa de liberación y agradecida hacia su nuevo monarca. Pero eso no significa que el poeta no cuente con un poder efectivo, que escapa incluso del alcance de Mayoriano: el poder de la palabra estetizada, único capaz de recompensar con la eternidad al monarca que demuestre por la piedad de sus acciones ser merecedor de ella. Se trata por lo tanto de un contrato, casi diríamos de un chantaje subrepticamente formulado, un ventajoso *quid pro quo* en el que ambas partes, igualmente poderosas e igualmente necesitadas la una de la otra, deben colaborar para garantizarse su propia supervivencia. La base de este fructífero toma y daca, sustentada en el célebre principio político del *do ut des*, se explicita ya desde el segundo verso del poema: *dum releuat terras, promeruisse caelos*, según el cual el monarca es digno de pasar a la posteridad sólo en cuanto haya aliviado las penurias de sus súbditos, entre los cuales, el poeta, es el único capaz de regalarle las llaves de lo imperecedero. Sidonio ha conseguido inteligentemente subvertir los términos habituales de la relación entre súbdito y monarca, de tal modo que, lo que debía articularse como un ruego humilde hacia un soberano de poder omnímodo, ha pasado a ser conceptualizado poéticamente como un contrato entre iguales en el que ambas partes son acreedoras de los favores del otro. Ayudar al pueblo oprimido y muy en particular al poeta no es una gracia paternalista hacia un esclavo o subordinado, sino el cumplimiento de un *foedus* de *amicitia* entre iguales, en el que ambas partes salen beneficiadas. Por supuesto Sidonio debe colar subrepticamente esas ideas, tan alejadas de la esperable adulación cortesana, en un nivel no superficial de decodificación su poema, y, si lo consigue, es gracias a un considerable dominio de los procedimientos artísticos y metafóricos de que se vale la comunicación literaria. El lionés consigue, por ejemplo, establecer una relación conceptual evidente entre las dos temporalidades irreales, pasada y futura, que ocupan – como sabemos – idénticas posiciones dentro de sus respectivas UMTs: así, como Heracles ha conseguido la eternidad de una fama imperecedera (v. 2: *promeruisse caelos*) no sólo gracias a la piedad de sus acciones pasadas (UMT.1a) sino muy especialmente a la labor transmisora de los centenares de vates que lo han cantado a través de los siglos (v. 1: *perhibet ueneranda uetustas*), del mismo modo todas las hipotéticas glorias futuras de Mayoriano (UMT.2a) se verán condenadas a desaparecer en el olvido si no se gana con su clemencia la buena voluntad de un poeta

*sed princeps, magni maxima cura dei* (vv. 15-16). Esa cristianización previa del material le prepara el camino para introducir implícitamente la metáfora evangélica del *pastor bonus*, que sobrevuela todo el final de la UMT.1 y convierte en aceptable el modelo de *uirtutes principis* que en ella se propone. Con tal argucia literaria se multiplica la efectividad real de la súplica, veladamente transida de implicaciones religiosas y morales, que la sacan del caprichoso terreno de las peticiones personales.

que lo immortalice, convirtiendo sus heroicas gestas en *legenda* (v. 33), en un clásico sempiterno. Es Sidonio quien tiene, en definitiva, el poder de transformar al monarca en un auténtico *Tirynthius alter* (v. 15), a condición (vv. 32-33: *quod si contuleris tuo poetae / mandem ...*) de que el soberano obre con clemencia (v. 2: *dum releuat terras* en clara relación semántica y conceptual con el v. 24: *Lugdunum exonerans suis ruinis*) y logre modificar los nada heroicos tiempos presentes (UMT.1b y UMT.2b), transidos de miseria y prosaísmo e intransitables para la creación poética.

Ese presente desmañado y mezquino que imposibilita la creación de toda obra artística queda pintado con singular eficacia gracias a los agudos contrastes<sup>53</sup> – no desprovistos de sarcástica comicidad y de cierto poso de amargura – con que Sidonio va hilando las dos secciones de texto que vuelven hacia él su mirada: la UMT.1b y la UMT.2b, que abarcan los seis últimos versos de cada bloque temático. Difícilmente podríamos negar la clarísima conciencia de época que se deja entrever en estos irónicos versos: Sidonio puede soñar con una Romanidad restaurada y erudita a lo largo de toda su obra, pero eso no le impide sentir su propio momento histórico como una época menor, difícil y controvertida, amenazada, miserable, epigonal, no apta para la poesía. Con un evidente manejo de la iconicidad del texto escrito, el lionés consagra apenas un tercio del poema a la insignificancia del tiempo presente (los seis versos que sirven de colofón a la UMT.1 y a la UMT.2), que se ve abrumada y aplastada ante las excelsas glorias de un pasado ya remoto y de un futuro deseado (UMT.1a y UMT.2a, con 14 versos cada una y una posición preponderante). La mayor cantidad de texto consagrada a la alabanza de unos tiempos ya inalcanzables o de otros aún no alcanzados nos habla de una época empequeñecida, que se debate insegura entre las glorias de antaño y las imposibles promesas de mañana. Nos encontramos, por lo tanto, ante la descripción icónica de la parvedad del tiempo presente en comparación con la grandeza de un pasado perdido y con las sinceras esperanzas de un futuro restaurador, cuya demora, sin embargo, parece preocupar al poeta. De nuevo resultaría difícil negar la voluntaria semantización de la arquitectura del poema, hábilmente diseñada para disparar la capacidad de sugerencia de la palabra poética, cuya significatividad se extiende hasta la propia materialidad del texto escrito, su volumen, su cuerpo. A la luz de este somero análisis textual se nos ha revelado totalmente intransitable la vía tradicional de los estudios sidonianos, empeñada en postular la supuesta ingenuidad del autor galo respecto a los acontecimientos de su tiempo. Este breve poema casi humorístico, exento de toda pretenciosidad en su juicio de la historia, nos da ya so-

<sup>53</sup>) Para un estudio más detenido del papel de tales contrastes cómicos dentro del armazón general del poema cfr. *supra*.

bradas muestras del grado de complejidad y sofisticación que intermedia en las difíciles relaciones de nuestro poeta con su tiempo, y de la sutileza con que ese penetrante diálogo se convierte en un juego literario. Parece claro que sólo una persona con una aguda conciencia de su tiempo puede conceptualizar tan convulso panorama en la hipersignificativa arquitectura de este poema, auténtica metáfora no formulada de las fuerzas que animan los avatares de la historia. Estamos en definitiva ante todo un ejercicio de lucidez sobre un mundo que se percibe en declive, casi estéril. Por ello, las evidencias extraídas de este poema confirman con nuevos datos textuales las impresiones ya expresadas por Gualandri<sup>54</sup> respecto a la tantas veces negada conciencia de época del poeta lionés: «Quest'abitudine aristocratica – la letteratura comme un fatto per pochi – diventa quasi necessità di difesa quando si avverte che la cultura in cui si crede rischia di morire. Sidonio ha [...] un'acuta consapevolezza di questo pericolo: è la stessa sua epoca che, se commisurata ai *facta maiorum*, gli appare come una *aetas mundi iam senescentis*»<sup>55</sup>.

Es precisamente ahora cuando podemos entender de un modo más pleno y evocador la principal metáfora de autorrepresentación que nos presenta el poema, el espejo conceptual desde el que el autor contempla y enjuicia su quehacer como literato. Se trata de los versos 26-27, que aprovechan de un modo en absoluto ingenuo la sugerente polisemia del propio término *Sidonius*, usado consecutivamente como nombre propio (v. 25) y como adjetivo gentilicio (v. 26). Veámoslo:

*Hoc te Sidonius tuus precatur:  
sic te Sidonio recocta fuco  
multos purpura uestiat per annos;*

La intencionalidad semántica del paralelismo resulta tan evidente y al mismo tiempo tan jugosa que apenas se puede creer que ningún estudioso de Sidonio lo haya siquiera mencionado hasta ahora, persuadidos tal vez de que los juegos verbales del lionés no tienen mayor interés o repercusión que el de la pura forma externa, de acuerdo con el tan manoseado tópico de la literatura “preciosista”. La identificación entre ambos términos de la metáfora, enfáticamente colocados ante la cesura más frecuente del endecasílabo falecio (tradicionalmente situada tras las sexta sílaba del verso), toma

<sup>54</sup>) Gualandri 1979, p. 20.

<sup>55</sup>) Gualandri encuentra tan jugosa declaración de Sidonio sobre su concepción respecto al momento en el que vive en la *epist.* 8.6.3. La cita nos transmite una cosmovisión en todo semejante a la que se deduce de nuestro análisis del *carm.* 13 y se muestra coherente con un sinfín de pasajes más de la difícil obra del lionés, lo que parece confirmar sobradamente nuestras conclusiones a este respecto y la efectividad de nuestro método de indagación poética.

como base su completa homonimia, subrayada por una estructura anafórico-paralelística (*boc te Sidonius ... / sic te Sidonio ...*) que juega a confundir y frustrar – de acuerdo con la obsesiva costumbre del lionés – las expectativas decodificadoras del lector/receptor: así, al llegar el verso 26, todos los indicios parecen apuntar a que ese nuevo *Sidonio*, en idéntica posición métrica que el anterior y puesto también en relación cuasi-binómica con el destinatario del poema (*te*), se refiere como el *Sidonius* del verso 25 a la propia persona del poeta; sólo la ulterior lectura del verso tras la tensión retardatoria de la cesura medial, nos revela que no estamos ante el nombre propio del poeta sino ante el más exquisito de los tintes, el “múrice sidonio”, esto es, de la ciudad fenicia de Sidón, su productora por antonomasia (vv. 26-27: *Sidonio recocta fuco / ... purpura*). Sabemos, en efecto, que en Sidón y Tiro se elaboraba – ya desde antes del año 1000 a.C. – la púrpura de mayor calidad y prestigio de todo el mundo antiguo, actividad que acabó por convertirse en la más potente fuerza industrial de dichas ciudades fenicias<sup>56</sup>; junto a la propia producción de telas de seda y lana, teñidas muy a menudo con esa misma sustancia. La carestía del producto se justifica fácilmente: al parecer, se necesitaban unos 12.000 murícidos para obtener 1 gramo y medio de pigmento<sup>57</sup>, con el que a duras penas bastaba para teñir una prenda del tamaño de una toga; la mezcla debía hervirse cautelosamente durante dos semanas (v. 26: *recocta*<sup>58</sup>) en unas cacerolas especiales de estaño o plomo, que – a diferencia de las de hierro – garantizaban la permanencia final del color. Tan preciado licor – inimaginablemente caro y exquisito – se reservaba, por la inimitable belleza de sus tonalidades y su carácter indeleble, para teñir las lujosas prendas de los más altos dignatarios políticos y religiosos y, muy especialmente, el manto del Emperador, viva imagen de su poder terrenal, que desde muy pronto pasaría a denominarse metonímicamente con el nombre del selecto tinte: la púrpura (tal es de hecho el significado del

<sup>56</sup>) En la moderna Sidón el visitante puede contemplar aún hoy un impresionante documento de las dimensiones que alcanzó la floreciente industria de la púrpura en la época del Imperio, que a punto estuvo de empujar al inocente gasterópodo hasta su completa extinción: se trata de la llamada Colina del Múrice, que, con sus 50 metros de altura en una extensión aproximada de 100 metros, se formó en época romana a partir de las conchas abandonadas de los murícidos que se empleaban en las fábricas de tinte de la urbe fenicia.

<sup>57</sup>) El múrice o púrpura era, en efecto, un molusco gasterópodo marino (principalmente en sus variedades *murex brandaris* y *murex trunculus*) que segregaba una mínima cantidad de licor amarillo, que en contacto con el aire adquiría un intensísimo color rojo oscuro, cercano a tonalidades violáceas o carmines encendidos: era precisamente a partir de esa sustancia como los antiguos elaboraban el costosísimo tinte textil conocido como “púrpura”, al alcance tan sólo de una reducidísima minoría ávida de lujos. Es particularmente típico de los mantos imperiales, a los que está connotativamente vinculado.

<sup>58</sup>) Cfr. *carm.* 15.125-126: ... *cuius bis coctus aeno / serica Sidonius fucabat stamina murex.*

término *purpura* en el v. 27 de nuestro texto). La púrpura como metáfora del poder imperial y la autoridad divina del monarca estaba ya totalmente consolidada en el subconsciente colectivo del mundo tardoantiguo, hasta el punto de que, cuando Odoacro depuso al niño emperador, Rómulo Augústulo, poniendo fin al Imperio de Occidente, tomó su púrpura regia y su diadema y se las envió urgentemente al soberano oriental como el más efectivo de los símbolos, con el mensaje de que en Roma ya no volverían a ser necesarias <sup>59</sup>.

Así, apoyado en ese campo conceptual que asocia el cromatismo con la imagen misma del poder, Sidonio consume una preciosa metáfora de autorrepresentación, que equipara el quehacer artístico del poeta con el carísimo carmín extraído de dicho gasterópodo, de acuerdo con la ecuación implícita: *Sidonius poeta = murex Sidonius*. Este plástico tropo convierte lo que era un simple nombre propio en un antropónimo parlante o motivado, que impregna de toda suerte de connotaciones y ecos semánticos a la propia figura del poeta. Tal práctica no parece en absoluto ajena al *modus operandi* del lionés, tan dado a toda suerte de juegos verbales y conceptuales que involucren los antropónimos de sus interlocutores, súbitamente resemantizados en su nuevo contexto literario <sup>60</sup>. Mediante esta argucia verbal Sidonio consigue que el lector implícito equipare su labor como poeta con la de este costosísimo tinte, y lo hace justamente en el corazón de la UMT.2, consagrada a darle voz a la figura del productor de textos artísticos, para que defienda ante el príncipe la excelencia de su actividad, imprescindible para la perduración del Imperio y la propia continuidad del monarca. La metáfora elegida no es ni mucho menos inocente, y nos da sobradas muestras de la profunda autoconciencia del lionés respecto a su quehacer como poeta y a su misión en el convulso panorama del mundo tardoantiguo. Por un lado, el múrice (como la producción literaria del lionés) es un producto exquisito, un lujo, tan sólo al alcance de una minoría selecta y refinada, que cultiva el gusto por lo bello y lo sofisticado y está dispuesta a pagar por ello. Sidonio no es un escritor “del pueblo” <sup>61</sup>, no

<sup>59</sup>) Para un análisis más detallado sobre la púrpura como insignia y distintivo del poder en Roma, vd. Reinhold 1970.

<sup>60</sup>) Vd. e.g. *carm.* 9 [*Ad Felicem*].5: *Felix nomine, mente, honore, forma; carm.* 16 [*Ad Faustum episcopum*].127-128: *quidquid agis, quocumque locus es, semper mihi Faustus / semper Honoratus, semper quoque Maximus esto; carm.* 7.26-27: *ibique / glaucus, Glauce, uenis; ivi* 32-33: *Phoebus ephebus, / Pan pauidus ...* El propio juego autodesignador del *murex Sidonius* vuelve a establecerse sutilmente en *carm.* 15.125-126: *... cuius bis coctus aeno / serica Sidonius fucabat stamina murex.*

<sup>61</sup>) Entrecorrimo la expresión para restringir su sentido: obviamente ese “pueblo” lector potencial sólo puede estar constituido por los llamados *litterati* o personas alfabetizadas, cuyo número – pese a su considerable aumento en las postrimerías del Imperio a causa de la creciente burocratización de la vida social, con la consiguiente creación de una extensa

aspira a ser apreciado o comprendido por un público amplio o de espectro variado y hace lo posible porque sus enrevesados textos no puedan optar jamás a formar parte del currículo escolar. Esto lo lleva a reafirmarse como un autor difícil y críptico, necesitado de un lector a su altura que disfrute resolviendo juegos intelectuales, entreviendo sutiles ecos intertextuales y evocando el extenso acervo cultural del mundo clásico, común a todo Occidente, entreverado, eso sí, con nuevas y estimulantes notas de exotismo bíblico. De este modo se marca un territorio comunicativo bien específico para su obra, fijando un *lector implícito* extraordinariamente restringido y difícil de conseguir: Sidonio, como el múrice, es un lujo estético al alcance de muy pocos entre los ya de por sí pocos que se permiten algún ocio intelectual en esos tiempos; es un objeto precioso e inaccesible cuya posesión exige un altísimo coste: el consagrar un buen número de horas de la vida al lento cultivo del espíritu y al estudio exhaustivo de las letras antiguas, llevadas ahora hasta el más paroxista de los refinamientos.

No podemos tampoco obviar, desde luego, que una dedicación intensiva a tales actividades “intelectuales” exigiría en la época una posición económica más que desahogada, que sólo podía encontrarse en los estamentos sociales más elevados, lo que nos permite explicar hasta qué punto Sidonio era un *poeta de círculo*: el lionés se dirige en sus poemas a una elite aristocrática – su medio natural – despreocupada por el dinero y comprometida en un *cursus honorum* más simbólico que real, un limitado grupo de intelectuales y cortesanos, profesionales de la sutileza verbal, la argucia adulatora y la alusión erudita<sup>62</sup>. Tales eran los círculos de poder durante la fase final del Imperio de Occidente, radicalmente separados del grueso de la sociedad, sumida en una de sus más profundas crisis y sometida a continuas invasiones extranjeras, que amenazaban gravemente su estabilidad como sistema. Pero el innegable elitismo de Sidonio es más cultural que económico, transido de un evidente orgullo de clase que continuamente lo delata: no acepta la imagen grotesca del nuevo rico, pero tampoco la del aristócrata que, deshonrando su posición, incurre en vulgarismos o barbarismos que atenten contra la *elegantia* del lenguaje. Obsesionado por preservar la excelencia lingüística de los hablantes más cultos y mantener incólume el legado de la lengua del Lacio, sometido ya a un proceso de fuerte artificialización, llega a identificar ese latín “de primer orden” – ¿cómo

red de funcionarios públicos procedentes de estamentos no aristocráticos – era lógicamente bastante limitado en relación al conjunto de la sociedad. Estamos ante el eterno problema del público de las literaturas antiguas (y no tan antiguas), intrínsecamente minoritarias y elitistas. Lo que Sidonio desea es recortar aún más la minoría de lectores potenciales de sus obra, para quedarse con el grupo más cultivado de ellos.

<sup>62</sup>) Para un análisis más detenido de esa literatura de círculo, centrada en el refinado grupo de aristócratas galos que rodean a Sidonio, vd. La Penna 1995.

no? – con la *purpura regia*, que amenaza con quedar trágicamente desteñida a manos de la despreocupación e impericia lingüística de los diletantantes y los populistas: *sic omnes nobilium sermonum purpurae per incuriam vulgi decolorabuntur* (epist. 2.10.1) <sup>63</sup>. Resultarán más que evidentes las consecuencias estilísticas y poéticas derivadas de considerar al lenguaje y al propio poeta como múrice palaciego, un objeto de lujo al servicio de la excelencia y perduración de los más elevados tonos alcanzados por la lengua latina, un plato exquisito no apto para todos los paladares. Como bien ha sabido evidenciar Banniard <sup>64</sup> «les termes *purpura* et *nobilium sermonum* renvoient clairement à la recherche du beau style», esto es, quedan circunscritos al ámbito de la producción literaria y verbal de una minoría comprometida en salvar el brillo de las antiguas letras latinas mediante una literatura fuertemente formalizada y estilísticamente refinada, hiperconstruída, artificiosa y, en suma, extremadamente autoconsciente. Esta cruzada, lejos de aislarse en la comodidad de su entorno más estrecho e inmediato y refugiarse en un sueño escapista, se siente interferida por la precariedad del convulso mundo circundante, tan prosaico y desmañado que – como evidencia este poema – no permite a la Musa concentrarse en sus tareas, distraída como está por las contingencias de una situación tambaleante, no apta para la literatura. De ahí que el poeta se involucre, no sin un visible paternalismo, con los problemas más acuciantes del presente y acepte emplear la poesía como un arma de influencia política que permita garantizar la estabilidad de una Romanidad que percibe – sin atreverse a reconocerlo – ya tocada de muerte. Es ahí donde la conciencia de sí del poeta y la del mundo que lo rodea convergen y se superponen, de un modo que, si bien parece inicialmente imprevisto, no habrá de resultar menos determinante a la hora de caracterizar una inmensa parte de la producción del lionés, incluidos, por supuesto, el poema que ahora nos ocupa. Sidonio, el más elitista de los poetas de su tiempo, normalmente ajeno a las cuestiones sociales y al terreno de la historiografía contemporánea, se ve ocasionalmente impelido por las circunstancias a denunciar la mediocridad de cuanto le rodea y la precariedad de la situación que atraviesa el propio pueblo lionés, con la esperanza de que desde su posición privilegiada le sea posible contribuir a la restauración de un nuevo modelo de Romanidad, abierto a la expresión literaria más elevada y garante último de la perduración del modelo social del hombre antiguo. El futuro – como sabemos – acabará por relegar al terreno de la utopía lo que Sidonio y sus compañeros de círculo querían sentir todavía como un sueño posible.

<sup>63</sup>) Para un extenso comentario del pasaje en relación a la idea de excelencia lingüística patrocinada por Sidonio y a la situación efectiva de la lengua latina en este momento histórico, vd. Banniard 1992.

<sup>64</sup>) *Ivi*, p. 416.



Pero volvamos a nuestra metáfora de autodesignación para desgranar hasta el final todo su espectro de sugerencia; sabemos que la púrpura no es simplemente un objeto de lujo para minorías, sino algo aún más precioso y significativo: con ese mismo nombre se designa el manto que reviste a los monarcas y que les confiere su poder y autoridad sobre el pueblo. Un emperador sin púrpura – como explicábamos hace un instante respecto al malogrado Rómulo Augústulo – no puede ser un emperador, carece de sus atributos, no significa ya nada. El que Sidonio se identifique con el encendido múnice que le proporciona al manto regio su cualidad esencial – ese rojo encendido que todos asocian con la imagen misma del poder imperial – supone tanto como decir que es tan sólo el poeta quien tiene la verdadera facultad de instalar y mantener al soberano en su situación de dominio, quien posee, en suma, la llave definitiva del poder y la memoria. No en vano la segunda persona del monarca adopta en ambos versos (25-26) el papel sintáctico de un objeto directo, esto es, un puro receptor pasivo de la acción verbal, en clara contraposición con la mayor agentividad del personaje del poeta, que actúa respectivamente como sujeto y complemento agente: *hoc te Sidonius tuus precatur* (v. 25), *te Sidonio recocta fuco / ... purpura uestiat ...* (v. 26). Sidonio ha sabido invertir hábilmente las tornas, situándose implícitamente en la posición de quien concede favores (parte activa y dominante) y no en la del que los recibe (parte pasiva y sometida), lo que le autoriza incluso para poner condiciones a sus “desinteresados” servicios poéticos (vv. 32-33: *quod si contuleris tuo poetae / mandem ...*). No es de extrañar que un pensamiento tan audaz y tan desprovisto de la esperada sumisión adulatoria hacia la figura del monarca deba ser convenientemente camuflado bajo el seguro disfraz de la metáfora: de otro modo, la osadía del poeta (ya previamente eximido de la pena máxima que le habría correspondido por su apoyo al régimen anterior) habría hecho peligrar no sólo su continuidad en el cargo cortesano sino su propia integridad física, máxime cuando los versos estaban concebidos para ser recitados ante un atónito soberano, cuya clemencia jamás podría soportar semejante provocación al desnudo. Es precisamente la metáfora lo que le permite a Sidonio conceptualizar sin riesgo su personalísima visión sobre las relaciones entre poder y poesía, y el papel fundamental que desempeña el poeta como garante último de la estabilidad del Estado. De ahí todo el juego teatral que despliega en la pieza, única vía posible para dar forma poética a tan peligrosas consideraciones: la relación sumisor-sometido que debería presidir el binomio príncipe-poeta se mantiene en los formalismos externos (*supplex famulus*: v. 21; *Sidonius tuus*: v. 25; *tuo poeta*: v. 32), pero se revierte y conculca en la esencia de lo transmitido; ambas instancias del circuito literario son tan sólo dos *hi-striones* de importancia equiparable, que representan sendos papeles – con idéntico número de líneas (veinte cada uno) – y que resultan mutuamente imprescindibles: si el monarca tiene la potestad de castigar con penas e impuestos al poeta, éste tiene el poder de retirarle el apoyo de su palabra

propagandística, con lo que no sólo desbarataría cualquier posibilidad de perduración de su nombre y sus hazañas más allá de la muerte en una especie de *damnatio memoriae* literaria, sino que pondría además en peligro la propia continuidad inmediata del soberano en el trono imperial, tan sujeta a la consecución de volubles apoyos externos y a la conciliación de los oponentes políticos, tareas para las que las estrategias de “imagen” pública y el aparato persuasivo de un arte oficial son totalmente imprescindibles. Sidonio conoce su poder y es consciente del valor casi mágico de su palabra a la hora de encumbrar emperadores. La experiencia en la vida pública le ha hecho reparar en su poder efectivo como poeta (grande pero lógicamente limitado), del que aquí se nos presenta desusadamente consciente, dispuesto a utilizarlo como elemento de negociación – casi diríamos que de “chantaje” encubierto – con el monarca entonces vigente, Mayoriano, en su propio beneficio como particular y, secundariamente, en el de toda la comunidad de Lyon. Y razones no le faltan para osar parangonarse con el múnice: tempranamente condecorado con una estatua en el foro de Trajano, Sidonio pasaba de emperador a emperador (Avito, Mayoriano, Antemio) como la púrpura y la diadema; prácticamente se había convertido en otro símbolo del poder, el más necesario de los lujos cortesanos, un elemento de dominio político del todo imprescindible, capaz de encumbrar a cada nuevo monarca con la enigmática fuerza de sus panegíricos y garantizarle los apoyos de unas sofisticadísimas elites, depositarias de esenciales parcelas de poder, ávidas de refinamientos estéticos y poco dispuestas a aceptar rudas imposiciones militares. Sidonio es plenamente consciente de esta situación de privilegio y sabe que se debe esencialmente a la necesidad de los poderes fácticos de apropiarse de los probados beneficios de su labor propagandística y capitalizar su quehacer como poeta: ¿cómo explicar de otro modo que Mayoriano, tras haber derrotado a Avito en Plasencia, resolviera perdonarle la vida a nuestro poeta, uno de los máximos apoyos del anterior monarca con el que además le unía una relación de parentesco? El nuevo emperador supo ver sin duda la incuestionable influencia de Sidonio sobre la descontenta aristocracia gala y no dudó en servirse de sus refinados servicios propagandísticos – al parecer con éxito – en una de las labores más difíciles y espinosas: ganarse el apoyo del sedicioso pueblo de Lyon, duramente castigado por las fuerzas represoras de Mayoriano, mediante la lectura pública en dicha ciudad de un panegírico compuesto y declamado por el más eximio de sus vecinos. Sidonio se convirtió sencillamente en un objeto de lujo del que ningún soberano se permitía ya prescindir, una sofisticada púrpura verbal capaz de encumbrar a sus “clientes” hasta lo más alto. De ahí que el lionés, transido de un visible orgullo de clase y profesión, abogue por una cooperación *inter pares* del príncipe y el poeta, instancias imprescindibles y mutuamente dependientes, como única vía capaz de superar la endémica mediocridad de la escena tardoimperial y abrir un nuevo e imperecedero renacer de las malogradas letras latinas, auténtico

objeto de su preocupación. Ése es, para Sidonio, el único modo de salvar la Romanidad herida y preservar el esplendor de su legado en tan difíciles tiempos. Poder y poesía, más cerca que nunca.

JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO  
parvuslupus@hotmail.com

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson 1934 W.B. Anderson, *Notes on the Carmina of Apollinaris Sidonius*, «Classical Quarterly» 28 (1934), pp. 17-23.
- Anderson 1936 W.B. Anderson (ed., trad., introd. y notas), *Sidonius, I. Poems and Letters*, London, Loeb Classical Library, 1936.
- Banniard 1992 M. Banniard, *La rouille et la lime: Sidoine Apollinaire et la langue classique en Gaule au V<sup>e</sup> siècle*, en *De Tertullien aux Mozarabes, I. Antiquité tardive et christianisme ancien (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)*, Mélanges offerts à J. Fontaine, Paris, 1992, pp. 413-427.
- Ceccarelli 2005 L. Ceccarelli, *L'esametro di Ausonio tra classico e tardoantico*, en I. Gualandri - F. Conca - R. Passarella (a cura di), *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, «Quaderni di Acme» 73, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 103-135.
- Colton 1976 R. Colton, *Traces of Martial's Vocabulary in Sidonius Apollinaris*, «Classical Bulletin» 53 (1976), pp. 262-274.
- Colton 1985 R. Colton, *Echoes of Martial in the Poems of Sidonius Apollinaris*, «Res Publica Litterarum» 8 (1985), pp. 21-33.
- Condorelli 2001 S. Condorelli, *L'esametro dei panegyrici di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo Editore, 2001.
- Consolino 1974 F.E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poesia di Sidonio Apollinare*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 4 (1974), pp. 423-460.
- Conte 1994 G.B. Conte, *Latin Literature. A History*, London, The Johns Hopkins University Press, 1994 (1987).
- Deleuze 1989 G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós Studio básica, 1989 (1988).
- Dupont 2001 F. Dupont, *La invención de la literatura*, Madrid, Debate, 2001 (1994).

- Fernández López 1994 M.C. Fernández López, *Sidonio Apolinar, Humanista de la Antigüedad Tardía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- Genette 1969 G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Harries 1994 J. Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Hernández Lobato 2006 J. Hernández Lobato, *Estructura interna y articulación semántica del poemario de Sidonio Apolinar. Hacia una nueva interpretación*, «Acme» 59, 1 (2006), pp. 251-260.
- Geisler 1885 E. Geisler, *De Apollinaris Sidonii Studiis*, Breslau, 1885.
- Gualandri 1979 I. Gualandri, *Furtiva lectio. Studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1979.
- Levin 1976 I. Levin, *Le statut communicatif du poème lyrique*, en École de Tartu, *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe, 1976.
- Loyen 1960 A. Loyen (ed., trad., introd. y notas), *Sidoine Apollinaire, I. Poèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- Loyen 1970 A. Loyen (ed., trad., introd. y notas), *Sidoine Apollinaire, II-III. Lettres*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- Ohmann 1987 R. Ohmann, *Los actos de habla y la definición de la literatura*, en J.A. Mayoral (compilación de textos y bibliografía), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- La Penna 1995 A. La Penna, *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica nella tarda antichità. Il caso di Sidonio Apollinare*, «Maia» 47 (1995), pp. 3-34.
- Pio 1498 G.B. Pio, *Sidonii Apollinaris poema aureum ejusdemque epistole*, Milano, Uldericum Scinzenzeler, 1498.
- Raquetius 1905 L. Raquetius, *De auctore carminis Pervigilium Veneris inscripti*, «Classical Review» 19 (1905), pp. 224-225.
- Reinhold 1970 M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, «Latomus» 116 (1970).
- Ricœur 1987 P. Ricœur, *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987, 3 tomos.
- Rodríguez de la Flor 2002 F. Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Sánchez Salor 1981-83 E. Sánchez Salor, *La última poesía latino-profana: su ambiente*, «Estudios Clásicos» 25 (1981-83), pp. 111-162.
- Shackleton Bailey 1976 D.R. Shackleton Bailey, *Notes, Critical and Interpretative, on the Poems of Sidonius Apollinaris*, «Phoenix» 30 (1976), pp. 242-251.