

Del símil al símbolo cristiano. Imágenes retóricas en el *Carmen Paschale* de Sedulio

From Simile to Christian Symbol. Rhetorical Images
in the Sedulius' *Paschale Carmen*

María Dolores HERNÁNDEZ MAYOR

Universidad de Murcia

ORCID ID: 0000-0001-5524-5898

loli.hernandez@um.es

RESUMEN: La épica cristiana recoge, en gran medida, el molde de la epopeya clásica. El símil, figura retórica nuclear de este género épico desde Homero, se mantiene vivo en la epopeya cristiana de Sedulio. Tras una breve introducción sobre el uso de la licencia retórica, este trabajo se centra en ofrecer ejemplos del símil en los versos del *Carmen Paschale* y, posteriormente, analiza su función literaria en el relato. Existe en el poema una predisposición por establecer comparaciones en las que el primer elemento es la figura humana frente a los ejemplos de la epopeya clásica, mucho más variados. Por medio del símil Sedulio ilustra características psicológicas o físicas que ayuden a comprender a los nuevos protagonistas de la poesía épica cristiana. A partir de los ejemplos presentados se deduce que sigue vigente en la poesía cristiana el modelo clásico del símil, pese a que la tendencia sea la de extender la *similitudo* hacia un *tertium comparativum* imaginativo, no presente, que acerca el tropo al símbolo o alegoría.

PALABRAS CLAVE: símil, poesía épica, cristianismo, signo, símbolo.

ABSTRACT: The Christian epic largely absorbs the mould of the classic epic. The simile, a nuclear rhetorical figure of this epic genre since Homer, remains alive in the Christian epic of Sedulius. After a brief introduction on the use of rhetorical license, this work focuses on providing examples of the simile in the verses of the *Paschale Carmen* and, later, analyzes its literary function in the story. There exists in the poem a predisposition to establish comparisons in which the first element is the human figure against the examples of the classic epic, much more varied. Through the simile Sedulius illustrates psychological or physical characteristics that help to understand the new protagonists of Christian epic poetry. From the examples presented it follows

that the classic model of the simile is still valid in Christian poetry, although the tendency is to extend the similarity towards an imaginative, not present, comparative tertium that brings the trope closer to the symbol or allegory.

KEYWORDS: simile, epic poetry, Christianity, sign, symbol.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: Hernández Mayor, María Dolores, «Del símil al símbolo cristiano. Imágenes retóricas en el *Carmen Paschale* de Sedulio», *Revista de Estudios Latinos* 23 (2023), págs. 43-66.

1. BASE TEÓRICA Y BREVE TRAYECTORIA DEL RECURSO

En los primeros momentos del giro cultural que supuso el desarrollo del cristianismo los textos nacidos al amparo de la nueva fe pudieron querer desvincularse, en vano, de la práctica retórica en tanto que esta era una disciplina nacida en un mundo pagano y distintiva de una cultura antagónica; sin embargo, el rechazo fue insostenible. La época de expansión del cristianismo coincidió con el auge de la retórica escolar (Lopetegui, Muñoz & Redondo 2007: 18) y la realidad era que muchos escritores cristianos eran conversos de la clase educada y estaban bien formados en los ejercicios retóricos. No podían evitar recurrir a las formas heredadas, aunque manifestaran su oposición a las mismas. Baste como demostración de esta «tensión entre dos impulsos» (Cameron 1991: 87) el *Liber de schematibus et tropis* de Beda (673-735) salpicado de pasajes ilustrativos de autores clásicos. Bajo la luz de este sendero, la retórica clásica impregna, como una más de las *bonae artes*, la formación cultural de una nueva época y sus producciones¹. Los principales tropos y *figurae elocutionis* seguían siendo objeto principal de estudio. Elio Donato, maestro de gramática, incluye en su *Ars maior* trece licencias poéticas que debían conocer todos sus estudiantes: metáfora, catacrexis, metalepsis, metonimia, antonomasia, epíteto, sinécdoque, onomatopeya, perífra-

¹ Los escritores cristianos, en especial a partir del siglo IV, reivindican la cultura del pasado en las formas literarias de la historiografía y la biografía, además de la retórica (Cameron 1991: 123).

sis, hipérbaton, hipérbole, alegoría y homeosis². Este elenco omite la alusión al símil, a pesar de que distingue otros tropos como la metáfora³ y la alegoría⁴.

El punto de partida en estas figuras retóricas es la comparación por analogía, que implica una trasposición del significado del significante, en términos de Saussure. El símil es entendido como una referencia a la coincidencia (*similitudo*) de una cualidad o propiedad (lo que llamamos el *atributo dominante*), entre dos o más elementos. En este sentido, la homeosis sería el tropo más cercano al símil, pues se define como «la demostración de algo menos evidente a partir de su semejanza con algo más evidente y presenta tres variaciones: imagen, parábola y paradigma»⁵. En esa definición, Donato afina el disperso planteamiento de Quintiliano, quien reconocía cierta equivalencia entre la *similitudo* y la parábola (Quint. *inst.* 5, 11, 23), no siendo hasta el siglo VII cuando, con Beda, se incluya en la categoría de tropo las formas de comparación, conciliándolas con ejemplos procedentes de la Sagrada Escritura (Aragüés 1999: 168).

La comparación por analogía era ya conocida desde Aristóteles (Arist. *Po.* 1457b y *Rh.* 1393b) quien, con el ejemplo de la copa de Dioniso o el escudo de Ares, formulaba el tropo del siguiente modo: si un elemento A comparte rasgos comunes con un elemento B, puede también predicarse que el elemento B es como el elemento A. Podía ejemplificarse la analogía en la siguiente predicación: la rapidez en el movimiento es una cualidad compartida por los soldados aqueos y las aves que cruzan el cielo, por tanto, podría colegirse que los soldados aqueos se mueven como aves. La similitud, por tanto, podía aparecer en un claro paralelismo o en una breve comparación⁶, aunque también existía la posibilidad de que los elementos A y B se presentaran por contraste o por negación⁷.

² Don. *mai.*, 3, 3 p. 399, 14–16: *Sunt autem tropi tredecim, metaphora catachresis metalepsis metonymia antonomasia epitheton synecdoche onomatopoeia periphrasis hyperbaton hyperbole allegoria homoeosis*. Seguimos la edición de Keil (1857–1870 [1961]).

³ Don. *mai.*, 3, 3 p. 399, 17: *metaphora est rerum uerborumque translatio* (Trad. propia: «Metáfora es un cambio de conceptos y palabras»). Dumarsais, en la traducción de José Miguel Aléa, define el tropo del siguiente modo: «La metáfora es una figura por medio de la cual se trasporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente» (Le Guern 1978: 13).

⁴ La alegoría es la metáfora continuada en la que se ha sustituido el pensamiento indicado por otro que está en una relación de semejanza con aquel (Lausberg 1983: 212). Donato la define como un *tropus quo aliud significatur quam dicitur* (Don. *mai.* 3, 3 p. 401, 26), esto es, «un tropo que significa una cosa distinta de la que dice» (Trad. propia).

⁵ Trad. propia. *Homoeosis est minus notae rei per similitudinem eius quae magis nota est demonstratio. Huius species sunt tres, icon, parabole, paradigma* (Don. *mai.* 3, 3 p. 402, 21–22).

⁶ Hay que puntualizar que el concepto de comparación al que nos referimos en este trabajo no es el de la apreciación cuantitativa de superioridad, inferioridad o igualdad.

⁷ Rhet. *Her.* 4, 45, 59: *Similitudo est oratio traducens ad rem quamquam aliquid ex re dispari simile. Ea*

El símil es, por tanto, un recurso que decora el relato, que le aporta mayor viveza, que actualiza o que suple detalles. Puede considerarse un recurso con función de ornato, en la medida en que no es preciso para comprender el sentido de la narración. Al decorar el texto poético mediante el símil, se construye una imagen visual que acrecienta el universo semántico de una idea o cualidad, pues la semejanza en la comparación implica que los dos elementos comparten algunos rasgos, ampliándose de ese modo la imagen inicial que el poeta hubiera ofrecido. Según el grado de presencia en el texto de los elementos de la comparación, el símil va rellenándose de significado siendo así que da paso a otros recursos como la imagen⁸, la metáfora, el símbolo. Estas licencias eran conocidas ya por Horacio, quien las consideraba una forma de expresión nueva⁹ que contribuía a mostrar ideas oscuras y profundas.

El símil contribuye al ornato y es una muestra más de la *amplificatio* del discurso, cumpliendo la *delectatio* de una copia pictórica, pero, además de ello, la licencia del símil puede cumplir una función argumentativa¹⁰ porque la semejanza entre dos o más elementos prueba la coincidencia de cualidades. La comparación actúa como un añadido que viene a afianzar una idea que parece no haber sido suficientemente explicada o desarrollada. A juzgar por las palabras de Quintiliano (*Quint. inst.* 5, 10, 73), el símil es un *locus* que funciona como prueba en el *genus demonstratiuum*, aportando una ulterior explicación mediante una nueva *imago* creada.

El género literario donde el símil encontró un amplio lienzo de expresión fue la épica clásica. Esa épica pagana, obviamente, estaba repleta de figuras retóricas (Roberts 1985: 198) que fueron asimiladas por las producciones de la poesía cristiana latina. De ese modo, la belleza del texto cristiano latino no estaba reñida con el buen estilo de la poesía clásica virgiliana. Entre los

sumitur aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi. (Et) quomodo quattuor de causis sumitur, item quattuor modis dicitur: per contrarium, per negationem, per conlationem, per breuitatem. (Trad. S. Núñez 1997: 299: «La comparación es un procedimiento de estilo que aplica a alguna cosa un rasgo comparable tomado de otra cosa diferente. Se utiliza para embellecer, probar, explicar o poner algo de manifiesto. Y como se utiliza por cuatro motivos, son también cuatro las maneras en que se expresa: por contraste, negación, paralelismo o comparación abreviada»).

⁸ *Rhet. Her.* 4, 49, 62: *Imago est formae cum forma cum quadam similitudine conlatio. Haec sumitur aut laudis aut uituperationis causa.* (Trad. S. Núñez 1997: 303: «La imagen es una comparación entre dos formas que presentan ciertos puntos de semejanza. Es utilizada para alabar o recriminar»).

⁹ *Hor. ars.* 48–50: [...] *Si forte necesse est / iudiciis monstrare recentibus abdita rerum / fingere cinctutis non exaudita Cethegis / continget dabiturque licentia sumpta pudenter.* (Trad. H. Silvestre 1996: 537: «Si fuere necesario desvelar lo recóndito con nuevos términos, algo inaudito para los fajudos Cetegos habrá que moldear y se dará permiso, si se usa discretamente»).

¹⁰ *Quint. inst.* 8, 3, 74: *Sed illud quoque, de quo in argumentis diximus, similitudinis genus ornat orationem facitque sublimem, floridam, iucundam, mirabilem.* (Trad. A. Ortega Carmona 1997–2001: 3, 207: «Pero también aquella clase de comparación, de la que hemos hablado al tratar sobre los argumentos (Libro 5, 11, 22), sirve de adorno al discurso y lo hace sublime, florido, agradable, admirable»).

primeros ejemplos de símiles en el género cabe recordar el episodio de la *Iliada* en el cual los aqueos se reúnen en asamblea moviéndose igual que hacen las abejas (Hom. *Il.* 2, 87–90) o aquella otra referencia a la reina Dido que, abandonada por Eneas, es comparada con una cierva herida (Verg. *Aen.* 4, 68–73). El recurso no se abandona en la épica postclásica: en la *Tebaida* se compara el clamor de los tebanos al ver muertos los dos tigres consagrados a Baco con el estruendo que provocan los enemigos al atacar una ciudad (Stat. *Theb.* 7, 599–603) y Claudiano establece una semejanza entre los soldados de Honorio al atacar a Estilicón y el fuerte graznido de las grullas (Claud. 15, 474–478)¹¹.

Con la llegada de la épica de temática cristiana, poetas como Prudencio, Sedulio o Arator recogieron el molde clásico para verter en él un nuevo argumento alejado de las divinidades paganas y los héroes de legendarias batallas del pasado grecorromano. No obstante, el nuevo lector seguía habituado a los esquemas estéticos de la épica clásica, de éxito seguro. Los nuevos poemas épicos cristianos van a seguir componiéndose en hexámetros, estarán introducidos por proemios poéticos, contarán con invocaciones y referencias al plano divino y con frecuentes fórmulas de epítetos, transiciones temporales y conclusiones al estilo de Homero y Virgilio¹². Recursos como las personificaciones o écfrasis descriptivas habían seguido teniendo éxito en la nueva literatura cristiana. Baste recordar la *Psychomachia* de Prudencio, primera epopeya alegórica de Occidente (Rivero García 1997: 1, 44–51) y su sobresaliente descripción, de profundo simbolismo, del enojado templo de la Sabiduría (Roberts 1989: 132–133). El recurso de la personificación y su uso prolongado desembocará en la alegoría; y la alegoría es puro símbolo, pues obliga a que el lector intelectualice el contenido lógico del mensaje, para que pueda ser comprendido (Le Guern 1978: 53).

También el símil, como *figura elocutionis* de comparación, había sido bien acogido en la narración bíblica, donde se incluían frecuentes ejemplos debido a su esencia ejemplarizante y a la necesidad de llegar al mayor público posible sin lugar a ambages o dudas¹³. La creación de imágenes mediante las cuales se

¹¹ Para un desarrollo más completo del símil de las grullas en la poesía épica, cf. Castillo Bejarano (2000).

¹² La *Eneida* tuvo un papel dominante en la formación cultural a partir del siglo IV. El elevado estilo bien pulido de la poesía virgiliana fue impregnando progresivamente los contenidos bíblicos una vez que se superaron los conflictos que separaban a ambas tendencias culturales (Green 2006: XI–XII). La presencia de Virgilio es evidente en la invocación del *Carmen Paschale* así como en la coincidencia por narrar *gestae* de un héroe (Springer 1988: 74–76).

¹³ El conocimiento de los tropos retóricos por parte del lector de los textos cristianos es necesario para poder desentrañar el significado de pasajes oscuros y las ambigüedades de la Sagrada Escritura, como recuerda Agustín en *doctr. chris.* 3, 30, 42: *Quorum [hi tropi] cognitio propterea Scripturarum ambiguitatibus dissoluendis est necessaria, quia cum sensus, ad proprietatem uerborum si accipiat, absurdus*

pretendía, por comparación, fijar la doctrina cristiana en la memoria aparecen en más de un lugar de las Sagradas Escrituras¹⁴ y obras como la de Jean Dadré¹⁵ corroboran el interés de la oratoria eclesiástica por esta práctica. La función probatoria que de este modo ejecuta el símil, provoca una *mutación* del recurso, logrando que dé forma al tropo que, finalmente, conocemos como parábola¹⁶.

En la denominada antigüedad tardía, los *grammatici* y *rhetoires*, habilitados para el ejercicio de la *enarratio poetarum* e interpretación del texto, atesoraron el análisis del lenguaje figurado. La doctrina interpretativa de Orígenes proponía que la Sagrada Escritura encerraba un sentido oculto más allá de la lectura literal, pudiendo ser interpretada en clave simbólica y por ello, figuras como Agustín de Hipona, reconocieron la interpretación figurativa de los textos sagrados, siendo, precisamente, a través de la comparación como se proyectaba el significado simbólico¹⁷. Dice el hiponense que hay que interpretar correctamente el signo verdadero para ser libres (Aug. *doctr. chris.* 3, 9, 13), mientras que se lamenta por aquellos otros que, pegados a la literariedad de la palabra, no alzan la vista hacia la verdadera luz¹⁸. Por tanto, se abre la puerta a la interpretación del signo como un símbolo de mayor profundidad significativa y en el tránsito de esa interpretación, la figura retórica del símil

est, quaerendum est utique ne forte illo uel illo tropo dictum sit quod non intelligimus; et sic pleraque inuenta sunt quae latebant. (Trad. N. Martín Pérez 1957: 239: «El conocimiento de ellos es necesario para resolver las ambigüedades de la Escritura; porque si al tomar las palabras al pie de la letra el sentido es absurdo, se ha de indagar si aquello que no entendemos se dijo con este o con aquel otro tropo. De esta manera se han aclarado muchos pasajes que estaban oscuros»).

¹⁴ Como, por ejemplo, en Mt 20:1–16, en la parábola de los trabajadores que reciben el mismo jornal pese a haber trabajado diferente número de horas.

¹⁵ Aragüés (1999: 173): «El mencionado compendio de Dadraeus [Ioannes Dadraeus, *Loci communes similitum et dissimilitum*, Paris, Michel Iulianus, 1577] sin ir más lejos, aspiraba a ordenar, de acuerdo con un sistema de *loci comunes* bien consolidado por esas fechas, un elenco casi infinito de secuencias ejemplares procedentes de los textos más lejanos, diluyendo cualquier distancia entre todos los modelos posibles del género».

¹⁶ Para el Brocense, la parábola es un tipo de metáfora, es decir, una comparación en la que se ha producido un cambio de significado en aquello que se compara y, al mismo tiempo, se desprende de ella una enseñanza moral (Sánchez Salor & Chaparro Gómez 1984: 330–333).

¹⁷ Aug. *doctr. chris.* 2, 16, 24: *Rerum autem ignorantia facit obscuras figuratas locutiones, cum ignoramus uel animantium, uel lapidum, uel herbarum naturas, aliarumue rerum, quae plerumque in Scripturis similitudinis alicuius gratia ponuntur.* (Trad. N. Martín Pérez 1957: 142: «También la ignorancia de las “cosas” nos hace obscuras las expresiones figuradas, cuando ignoramos la naturaleza de los animales, de las piedras, de las plantas o de otras cosas, que se aducen muchas veces en las Escrituras como objeto de comparaciones»).

¹⁸ Aug. *doctr. chris.* 3, 5, 9: *Ea demum est miserabilis animae seruitus, signa pro rebus accipere; et supra creaturam corpoream, oculum mentis ad hauriendum aeternum lumen leuare non posse.* (Trad. N. Martín Pérez 1957: 205: «En fin, es una miserable servidumbre del alma tomar los *signos* por las mismas cosas, y no poder elevar por encima de las criaturas corpóreas el ojo de la mente para percibir la luz eterna»).

(sin abuso de *delectatio* y siempre fiel al objetivo de la *utilitas*) será la licencia que contribuya a la construcción de la imagen¹⁹.

La poesía de Juvenco, de clara intención parafrástica, había abierto el camino de la poesía épica cristiana (Roberts 1985: 75–76), con permiso de Prudencio. En su afán por no tergiversar la palabra de los Evangelios, Juvenco reduce al máximo los recursos retóricos de ornato, entre ellos, los símiles. Un solo ejemplo de símil, de clara evocación bíblica, se halla en la *Historia Evangélica*: en el libro primero (Iuuenc. 1, 687–689) establece el poeta una comparación del modo como serán arrastrados, camino abajo, aquellos que han preferido el camino fácil en la senda de la vida. Mediante una ampliada forma de tricolon, el poeta explica que aquellos serán arrebatados igual que corre el torrente de agua, como un corcel desenfrenado sin bridas o como un barco sin timón en medio de un agitado mar, imágenes todas ellas procedentes de la Sagrada Escritura²⁰. El recurso del símil será desarrollado por Sedulio a un nivel que Juvenco no podía ni imaginar²¹, permitiéndose un tratamiento poético y retórico más elaborado y cercano a la interpretación figurativa²². En las líneas siguientes se van a desgranar unos ejemplos sedulianos de *similitudines*, coincidentes en mostrar como primer elemento a una figura humana. La presencia del recurso de la comparación por razonamiento analógico como *amplificatio* poética²³ se muestra en el *Carmen Paschale* en ejemplos dedicados a los protagonistas del relato (Jesús y María), al antihéroe (Herodes) y a grupos de personas innominados (suplicantes o ladrones). No esconde, así, el poeta, con esta técnica, la vestimenta cristiana que alcanza el recurso de la retórica pagana (Curtius 1995: 650).

¹⁹ Este aspecto concreto de la poética seduliana ha sido abordado por Manchón Gómez (2008: 111), quien recuerda que el poeta habla del *tripartitus intelligentiae sensus* con el que debe leerse la Biblia, es decir, el sentido literal, el moral y el espiritual.

²⁰ El torrente de agua que corre es una imagen de Sal 93.3–4; la nave zarandeada por las olas está presente en Ef 4.14 y el caballo impetuoso es empleado como término de comparación en Jer 8.6, entre otros lugares.

²¹ Green (2006: 249): «What is clear is his immense debt to the manner, style, and diction of Vergil, and overwhelmingly to the epic Vergil; this he goes out of his way to emphasize, as in the numerous allusions of his first book, the quotation of whole lines, the use of similes in a way that Juvenco could only dream of, and the concentration on description» (Trad. propia: «Lo que está claro es su inmensa deuda con la manera, el estilo y la dicción de Virgilio, y abrumadoramente con la épica de este; Sedulio no esconde su interés por enfatizar, como se aprecia en las numerosas alusiones de su primer libro, la cita de versos enteros, el uso de símiles de una manera que Juvenco solo podía soñar, o la concentración en la descripción»).

²² Sedulio es prolijo en el uso retórico de la yuxtaposición tipológica, la cual le permite interpretar los *mirabilia* del Nuevo Testamento como realizaciones, con significado místico, de sucesos del Antiguo Testamento. A propósito de esta vía de interpretación del poema seduliano, cf. Dermot Small (1986).

²³ Dedicó Roberts (1985: 161–218) un amplio capítulo al estudio de los recursos poéticos mediante los cuales poetas como Sedulio, Arator o Avito amplifican la *narratio* bíblica.

2. LA VIRGINIDAD ES UNA ROSA ESPINADA

El primer libro del *Carmen Paschale*²⁴ está dedicado a los sucesos admirables (*mirabilia*) del Antiguo Testamento. Las diferencias estilísticas de este primer libro con respecto a los cuatro siguientes²⁵ hacen pensar que pueda tratarse de un libro-prefacio (Green 2006: 162). Entre otros detalles, cabe destacar que no comparece el recurso del símil en ningún episodio del libro primero, frente a los libros siguientes.

El primer ejemplo de símil en la obra seduliana se halla en los primeros versos del libro segundo, en el momento de iniciar el relato de *mirabilia* del Nuevo Testamento (auténtico argumento del poema épico)²⁶. Este libro se inicia con el episodio de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, suceso que concluye con los reproches del narrador hacia Eva, la pérfida esposa (*carm. pasch. 2, 8: noxia coniux*) que atrajo el cumplimiento de una ley mortal. Pero el Salvador es piadoso (*carm. pasch. 2, 20*) y no permite que su obra perezca, por lo que concede una nueva oportunidad que favorece que de la estirpe de Eva surja la Virgen. Esta idea de renacimiento aparece adornada por el poeta mediante la imagen de la rosa espinada, lo que sugiere la siguiente interpretación: del mismo modo que una rosa brota bella a pesar de las espinas de su tallo, también María (la rosa) ha nacido a partir de Eva (las espinas):

*Et uelut e spinis mollis rosa surgit acutis
nil quod laedat habens matremque obscurat honore:
sic Euae de stirpe sacra ueniente Maria* 30
uirginis antiquae facinus noua uirgo piaret

(*carm. pasch. 2, 28–31*)

Y al igual que la suave rosa brota desde afiladas espinas, sin tener nada que cause daño y hace olvidar a la madre con su belleza, así también al proceder María de la sagrada estirpe de Eva, una nueva virgen expía la culpa de la antigua virgen²⁷.

En estos versos compara Sedulio a las figuras femeninas de Eva y María con una rosa, flor que pese a ser *mollis*, tiene espinas en su tallo. María, la

²⁴Todas las referencias al texto de Sedulio proceden de la edición de Huemer (1885).

²⁵Para la cuestión de la división de libros en el *Carmen Paschale*, cf. Hernández Mayor (2009).

²⁶Así, en la Epístola dedicataria a Macedonio: *quatuor igitur mirabilium diuinorum libellos [...] contra omnes aemulos tuae defensionis commendo*, Huemer 1885: 12 (Trad. propia «Por tanto entrego cuatro libritos de milagros divinos para tu protección contra todos los enemigos»).

²⁷Todas las traducciones del texto de Sedulio son propias. Entre las traducciones más recientes del texto seduliano, pueden consultarse las realizadas por C. P. E. Springer (2013) en lengua inglesa y por B. Bureau (2013), en lengua francesa.

bella rosa, se encuentra al final de un tallo con espinas, en alusión al pecado representado por Eva. Ese origen procedente de una raíz manchada (*carm. pasch.* 2, 32–34) será anulado, oscurecido, una vez que se presente la Virgen. La identificación entre las dos figuras femeninas es absoluta como resalta el adverbio *sic* que marca el inicio de la segunda parte del símil y la repetición, en poliptoton, de las formas del sustantivo *uirgo* (*carm. pasch.* 2, 31). De este modo, además, se señala que las dos mujeres comparten la cualidad de la virginidad: Eva es la *antiqua uirgo* y María la *noua uirgo*. Con su habitual objetivo exegético (Green 2006: 226–244), interesa al poeta conectar desde el inicio del libro segundo a Eva y a María, en una clara sucesión, para que no quepa duda del encadenamiento verdadero, de la anticipación de los sucesos del Antiguo Testamento como predestinación del verdadero Salvador que es Cristo²⁸. María aparece en el Nuevo Testamento para cumplir la misión de expiar el crimen, el *facinus* de la antigua virgen y engendrar al Redentor, de manera que se configura una interpretación figural: Eva es un *typus* que prefigura a María²⁹.

Esta imagen de continuidad coincide en los versos de un poeta coetáneo. En el *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* Claudiano expone cómo Venus, al llegar a casa de la novia, observa la belleza de la joven núbil (de nombre María), parangonable a la de su madre (Serena)³⁰. La rivalidad o, en palabras de Ponce Cárdenas (2021b, 26), una «suerte de escala» que se establece a propósito de la belleza de las dos mujeres queda sentenciada al confesar Claudiano que la joven ha superado a la madre en belleza (Claud. 10, 271: *ipsam iam superas matrem [...]*). De un modo parecido, en los versos sedulianos, la Virgen supera o, mejor dicho, renueva, a Eva. La idea de continuidad, de la flor unida al tallo y la imagen de la rosa permite una amplitud de posibilidades de interpretación que pertenecen a la isotopía de su contexto, tanto en su vertiente de bella flor, como en su naturaleza espinosa. El contexto nupcial que se observa en la poesía de Claudiano tiene un evidente punto de partida en la poesía epitalámica de Catulo, donde la comparación de la doncella virginal con una

²⁸ Es obligada la referencia a la teoría de la interpretación figural de Auerbach, según la cual el concepto de *figura* de la antigüedad clásica se desplaza hasta permitir un vínculo entre una forma y una copia o *imago* (López 2009: 71).

²⁹ El propio poeta declara que su poesía guarda un significado prefigurado, como ha de interpretarse la expresión *per typicam noscenda uiam* en *carm. pasch.* 5, 395. El poeta atribuye un sentido más profundo a los signos de la verdad cristiana, pues «no todas las cosas se prestan al lenguaje figurado; solo se prestan aquellas a las cuales se atribuye un valor, aquellas que, como dice Goethe, están “relacionadas con la vida” o dejan traslucir “la interpretación de todas las cosas”» (Curtius 1995: 425).

³⁰ Claud. 10, 246–247: [...] *uel flore sub uno / ceu geminae Paestana rosae per iugera regnant*: (Trad. M. Castillo Bejarano 1993: I, 251: «o como en un mismo tallo reinan dos rosas a través de yugadas en Paesto»). Por medio de comparaciones vegetales se asocia a la joven con su madre (Gineste 2004: 277).

flor no tocada está atestiguada, pese a que el neotérico no precisa que se trate, en concreto, de una rosa³¹. Catulo desarrolla con exuberancia la imagen de la belleza de la flor no tocada, que, una vez arrancada, es despreciada por todos³². Este simbolismo que la belleza de la rosa encierra y su consecuente traspaso figurativo a la imagen de una joven prónuba debió de ser de pronta asimilación entre los poetas latinos, como demuestra también el poema de la antigüedad tardía *Peruigilium Veneris*, donde la rosa aparece como personificación de la doncella que va a ser desposada en el matrimonio³³.

La dificultad que conlleva poseer y agarrar la bella rosa debido a las espinas con que se defiende es un elemento universal y atemporal y, por tanto, ya era también conocido por los poetas latinos, como se observa en la quinta égloga virgiliana³⁴, en un verso cuyo eco es retenido por Sedulio. En los versos fesceninos de Claudiano vuelve a vincularse a un contexto nupcial la imagen de la rosa armada con espinas, en unos versos donde el poeta advierte al novio de la proeza que deberá superar para ganarse el favor de la doncella. La comparación de la novia con la rosa espinada no es explícita, pero colige el poeta que la rosa salvaguarda su belleza por medio de sus espinas:

<i>Ne cessa, iuuenis, comminus aggredi,</i>	5
<i>impacata licet saeuat unguibus.</i>	
<i>Non quisquam fruitur ueris odoribus</i>	
<i>Hyblaeos latebris nec spoliat fauos,</i>	
<i>si fronti caueat, si timeat rubos;</i>	
<i>armat spina rosas, mella tegunt apes.</i>	10

(Claud. 14, 5-10)

³¹ Catull. 62, 39-47: *Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo conuolsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber... / multi illum pueri, multae optauere puellae; / idem cum tenui carptus defloruit ungui / nulli illum pueri, nullae optauere puellae: / sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iocunda manet nec cara puellis.* (Trad. Ramírez de Verger 1988 [1994]: 91: «Como la flor que nace al abrigo de un jardín vallado ignorada del rebaño, por ningún arado destrozada, y que el viento acaricia, el sol robustece y la lluvia alimenta, se abre poco a poco y exhala su suave fragancia, y muchos jóvenes, muchas doncellas la desean; pero cuando, cortada por mano delicada, queda marchita, ningún joven, ninguna doncella la desean: así la doncella, mientras permanece intacta, es querida a los suyos; cuando manchado su cuerpo, pierde la flor de la castidad, ya no agrada a los jóvenes, ya no es grata a las doncellas»).

³² En este tópico literario (*flos intactus*) el paso del tiempo es tan determinante como en los tópicos del *carpe diem* o *mors inmatura*.

³³ El texto de Barton (2018: 66) recoge así el verso 22: *ipsa iussit mane totae uirgines nubant rosae*, citando en el aparato crítico como variantes de *totae* las lecturas *tuae* (T), *tute* (V), *ut udae* (Ach. Statius), *nudae* (Mackail) y *tutae* (Scaliger). La traducción que F. Socas (2011: 225) realiza de ese verso es la siguiente: «Ella ordenó que al amanecer se desposen las virginales rosas mojadas».

³⁴ Verg. *ecl.* 5, 39: *carduus et spinis surgit paliurus acutis*. (Trad. B. Segura Ramos 1981 [1991: 42]: «surge el cardo y el espino de púas pinchosas»).

No dejes, joven amante, de atacar de cerca, aunque se encolerice salvajemente con sus uñas. Nadie goza del perfume de la primavera ni despoja los panales del Híbla en sus escondrijos si mira por su frente, si teme los espinos: la espina arma a las rosas, las abejas protegen su miel (Trad. M. Castillo Bejarano 1993: I, 262).

La transposición semántica es amplia en el poema seduliano. La identificación de Eva y María con la rosa y sus espinas permite la construcción de una nueva imagen evocada, la de la virginidad de María, pues ella es la rosa, la flor no tocada, como recogían los poemas nupciales de Catulo y Claudiano³⁵. Este símbolo de virginidad que hunde sus raíces en la poesía catuliana traza un amplio recorrido hasta la poesía de Sedulio, quien reconstruye la imagen como un símbolo cristiano de la Virgen, entendiendo la rosa como un signo que entraña una ampliación de significado³⁶.

La creación del símil seduliano de la rosa tendrá un seguidor en el poeta Draconcio, quien, un siglo después eleva la imagen de la Virgen simbolizada en una rosa al grado de alegoría. En sus versos los términos imaginados de la comparación están *in absentia*, esto es, se omite el primer término de la comparación del símil y, en su lugar, se menciona el signo, la rosa. El lugar aparece en el epitalamio de Juan y Vitula, donde la idea abstracta de la *Pudicitia* acompaña a la *Virginitas*, que Draconcio compara con una rosa espinada:

*Sic puer Idalius permiscet mella uelenis,
sic rosa miscetur spinis, medicina cerastis
perficitur stimulisque fauos apis alma tuetur* 50
*sic pia Virginitas non tollitur ante pudoris
unguibus infensis quam uulnerat ora mariti,*

(Romul. 7, 48–52)³⁷

³⁵ Habría sido muy extenso dedicarnos a un estudio más detallado del símil de la rosa en la tradición literaria. Nuestra intención en este trabajo ha sido analizar el uso del símil como precedente de la construcción del símbolo alegórico. Recuerda con acierto F. Socas (2011: 39) cómo la idea de frugalidad del tiempo, representada por la frescura de una rosa, tal y como expresa el último verso del poema *De rosis nascentibus* (*collige, uirgo rosas*), fue parafraseada incontables veces en la poesía castellana. Para profundizar, nos parecen acertados, entre otros, el trabajo de Ruiz Sánchez (2013) que recorre el tópico del rubor de la rosa en epigramas neolatinos y el trabajo de Ponce Cárdenas (2021b) en el cual, a propósito de las *Soledades* de Góngora repasa la presencia del símil en el Renacimiento italiano.

³⁶ El razonamiento analógico es conocido también por Agustín, en *doctr. chris.* 2, 1: *Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem uenire*. (Trad. N. Martín Pérez 1957: 113: «El signo es toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta»). La *interpretatio* apunta a un lenguaje claramente poético o a la introducción de un significado moral (Roberts 1985: 158).

³⁷ Seguimos la edición de Luceri (2007).

Como el niño idalio mezcla la miel con venenos, como la rosa está junto a las espinas, se obtiene el antídoto a partir de serpientes venenosas y con los agujones la abeja laboriosa protege los panales, así la piadosa Virginitad no se deja coger antes de que con violentas uñas de pudor lastime el rostro del marido (Trad. propia).

La idea de virginitad está representada por una rosa con espinas, imagen que en los versos sedulianos aparecía acompañada de la Virgen, pero que, en el caso de Draconcio, se omite. El símil que ha igualado a María con una rosa en la poesía de Sedulio alcanza de este modo en Draconcio la entidad de símbolo, como también el imaginario renacentista atestiguará. Dante recogerá en la *Divina Comedia* la sinonimia establecida entre la rosa y la Virgen María³⁸. A través del eslabón del símil cristiano, la cadena literaria en que la virginitad de la novia es retratada mediante el símbolo de una rosa se extiende hasta la poesía del Renacimiento³⁹, demostrando que los poetas «hablan de un único estereotipo, a la manera de un signo cultural inmutable» (Ponce Cárdenas 2021b: 24). El símbolo se ubica, por tanto, en un proceso intermedio entre la similitud y la metáfora *in praesentia* seduliana.

3. LOS SÍMILES DE JESUCRISTO

De entre la multitud de seres, conceptos o acciones que pueden dar lugar a amplificar el relato con una *similitudo*, predominan inequívocamente en el *Carmen Paschale* los símiles donde el primer elemento de comparación corresponde a una figura humana y, sin duda, las muestras donde el poeta despliega un mayor efecto poético aparecen a propósito de las figuras protagonistas: Jesús, Herodes o María (como acaba de ser señalado).

En las comparaciones que se establecen con la figura de Jesús el poeta trata de acercar al lector hacia una comprensión de las virtudes de Cristo. En el primer ejemplo que dedica a Jesús (*carm. pasch.* 2, 50–52) compara la belleza del Niño Jesús con la de un feliz esposo: [...] *uelut ipse decoro / Sponsus ouans thalamo, forma speciosus amoena / prae filiis hominum* [...] («Él mismo como esposo triunfante del espléndido tálamo, hermoso por su aspecto agradable ante los hijos de los hombres»). En la escena, el nuevo

³⁸ Dante Alighieri, *Paraíso* 23, 73–75: «Quiuvi è la rosa in che'l verbo divino / carne si fece; quivi son li gigli / al cui odor si prese il buon cammino». (Trad. N. González Ruiz 1980: 480: «Aquí está la rosa en la que el Verbo divino se hizo carne; aquí están los lirios por cuyo perfume se torna al buen camino»).

³⁹ Como oportunamente recoge Ponce Cárdenas (2021b: 21, en nota), Cisano (1610: 983–986) en su *Tesoro di concetti poetici* recoge versos de Ariosto, G. Battista Guarini y Tasso en los que aparece la misma identificación entre la rosa y la virginitad.

resaltar una cualidad menos común de la isotopía léxica de la llama, la cual contribuirá a la necesaria creación del símbolo cristiano. El símil de Jesús como una pequeña llama sanadora cumple una función compositiva en el relato, pues al lector aún no se le ha descrito ningún milagro de sanación, de manera que esta escena anticipa, exegéticamente, los *mirabilia* que seguirán en los libros siguientes. Cristo es luz y el pecado es sombra, oscuridad que amenaza a los hombres y solo la intervención divina permitirá borrar toda mancha en los corazones sanados⁴³.

El primer suceso en el *Carmen Paschale* identificado como milagro realizado por Jesús es la conversión del agua en vino en las bodas de Caná (Jn 2:1–12). El milagro del cambio del agua en vino inaugura el libro tercero, ubicándose de ese modo en una posición marcada del relato. Ya no sorprende que el contexto en que se enmarca este episodio sea el de un banquete nupcial, escenario anticipado por los símiles anteriores. El prodigio, como es conocido, consiste en multiplicar en abundancia el vino que los esposos creían haber agotado en el banquete nupcial al que asistía Jesús con su madre. En los versos sedulianos (*carm. pasch.* 3, 9–11), Jesús aparece en ese ágape identificado como una frutífera vid⁴⁴ que produce eternos frutos: *Quippe ferax qui uitis erat uirtute colona / omnia fructificans, cuius sub tegmine blando / mitis innociduas enutrit pampinus uuas* («Fértil como quien era vid, dando todos los frutos gracias a su don para el cultivo, bajo cuyo blando amparo un suave pámpano nutre eternas uvas»). Al igual que en el ejemplo del símil de la rosa, la comparación procede del mundo vegetal: Jesús es una frutífera vid que además de amparo ofrece una buena cantidad de frutos. El poeta trae ante nuestros ojos, con su atenta mirada, una imagen universal procedente de una naturaleza bien conocida y, de ese modo, inserta bellas imágenes que contribuyen a imaginar la escena festiva. Fertilidad y protección van de la mano para caracterizar a Jesús. Como es sabido, la fertilidad de la vid es atributo de Dioniso y la iconografía de Cristo Salvador arranca directamente de la divinidad pagana (Solá 2016: 245). El poeta cristiano actualiza así el tópico pagano, refrendado por la naturaleza fértil que también dispensa Jesús, además de su seguro amparo. El atributo de

⁴³ La luz vuelve a ser *tertium comparationis* en *carm. pasch.* 3, 147–151 donde explica el poeta cómo recobran la visión unos ojos que, en realidad, no estaban muertos. Dice así: [...] *iam corde uidebant / qui lucis sensere uiam; tunc caeca precantum / lumina defuso ceu torpens ignis oliuo / sub Domini micuere manu, tactuque sereno / instaurata suis radiarunt ora lucernis*. («Ya veían con su corazón quienes percibieron el camino de luz; entonces las ciegas luces de los que suplicaban, como una llama semiapagada sobre la que se derrama aceite, palpitaron bajo la mano del Señor, y con su suave tacto sus rostros renovados resplandecieron con sus luces»). La comparación con la luz arranca de la poesía homérica (Hom. *Il.* 19, 374 y *Od.* 7, 84) y se mantiene en múltiples ejemplos de la epopeya latina, como en Verg. *Aen.* 8, 22–25.

⁴⁴ En Jn 15: 1–8 Jesús es vid y los discípulos, sarmientos, en la misma idea de continuidad que la rosa y el tallo espinado de María y Eva.

la vid dionisiaca⁴⁵ se proyecta, pues, hacia un universo cristiano que precisa de símbolos que sean de fácil interpretación.

Además de luz sanadora y fértil vid, Cristo también es fuente de agua, torrente que dispersa su poder a los discípulos:

*Omnipotens, ut ab his iam sese auctore magistris
in reliquum doctrina fluens decurreret aeuum:
qualiter ex uno paradisi fonte leguntur
quatuor ingentes procedere cursibus amnes
ex quibus in totum sparguntur flumina mundum.* 175

(carm. pasch. 3, 171–175)

Omnipotente, para que siendo Él el autor, fluyendo desde tales maestros, la doctrina se propagara por la eternidad, igual que se lee que a partir de una única fuente del Paraíso avanzan cuatro densos ríos en su corriente.

En estos versos el poeta trae ante el lector la imagen de una fuente de agua⁴⁶ de la que nacen cuatro imponentes ríos (Gn 2:10). El poeta establece una comparación entre Jesús y la fuente, en tanto que el Señor es la raíz de donde se propagan los ríos o afluentes que nacen en esa misma cabecera y que se identifican con los cuatro evangelistas. La trasposición semántica está construida sobre la idea del poder que tiene el punto de partida verdadero: Jesús es poderoso como la fuente del Paraíso, porque desde ella se transmite la doctrina, la Verdad, difundida en las cuatro direcciones⁴⁷. El poeta está ampliando el universo significativo de los signos cristianos. Un signo no siempre debe tener el mismo significado figurativo, como recuerda, a propósito del «agua», Agustín de Hipona⁴⁸. En efecto, el agua alberga distintas cualidades que permiten ser resaltadas en la construcción de un símil: es símbolo de pure-

⁴⁵ Recuérdese el pasaje de las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis (*D.* 14, 411–419) en que se describe un manantial de agua transformada en vino.

⁴⁶ La imagen del poder del manantial de una fuente ya había sido ampliamente tratada en la poesía épica, como demuestran, entre otros, los *loci* de *Hom. Il.* 4, 452–455, *Hom. Il.* 17, 263–265, *Verg. Aen.* 2, 304–308, *Verg. Aen.* 9, 30–32, *Ov. Met.* 3, 568–571, *Sil.* 4, 520–524 y *Stat. Theb.* 3, 671–676.

⁴⁷ La fuerza del torrente de agua (*impetus amnis*) está presente en uno de los pocos ejemplos de símiles de la poesía de Juvenco (1, 687–689), como ya se ha recordado *supra*.

⁴⁸ *Aug. doctr. chris.* 3, 25, 36: *Cum uero res eadem non in contraria, sed tantum in diuersa significatione ponitur, illud est exemplum, quod aqua et populum significat, sicut in Apocalypsi legimus; et Spiritum sanctum, unde est illud, «Flumina aquae uiuae fluent de uentre eius»; et si quid aliud atque aliud, pro locis in quibus ponitur, aqua significare intelligitur.* (Trad. N. Martín Pérez 1957: 233–235: «En cuanto a la diversidad de significaciones no contrarias sino diversas que puede tener una misma cosa, tenemos el ejemplo del agua, la cual unas veces significa “el pueblo”, como leemos en el Apocalipsis; y otras “el Espíritu Santo”, y así dijo: “ríos de agua viva fluirán de su vientre”. Esto mismo se ha de decir de otros pasajes en los que el agua significa ya una cosa, ya otra»).

za, en alusión al bautismo cristiano⁴⁹, pero también es fuente que calma la sed eterna⁵⁰ y aparece mencionada como agua clara ante el Cordero Místico⁵¹.

La última comparación que hallamos en estructura de símil retórico con Jesús como primer elemento, está incluida en el último libro del *Carmen Paschale*, en el momento en que Cristo es llevado ante Pilatos (Mt 27:11–14 y Jn 18:28–37). El poeta presenta a Jesús, resignado, aguardando la pena que sabe que le espera, al igual que un tierno cordero antes de ser sacrificado:

*At Dominus patiens cum praesidis ante tribunal
staret, ut ad iugulum ductus mitissimus agnus,
nil inimica cohors insontis sanguine dignum
repperiens, regem quod se rex dixerit esse
obicit et uerum mendax pro crimine ducit.* 140

(carm. pasch. 5, 139–143)

Pero cuando el Señor permaneció pacientemente ante el tribunal del gobernador, como un cordero muy manso que es llevado ante el carnicero, la turba hostil, al no encontrar nada digno de muerte en el inocente, le reprochó que Él, un rey, había dicho que era un rey y de manera mendaz presentó la verdad como una acusación.

Esta comparación confirma la predicción de Juan el Bautista (Jn 1:29) quien saluda a Jesús como *Agnus Dei*⁵². Sedulio resalta la cualidad de la docilidad del animal en grado superlativo (*mitissimus*)⁵³, en el momento preciso de ser sometido al yugo; de un modo análogo Jesús se halla *ante tribunal* para ser acusado⁵⁴. Al extender la comparación al momento en que el cordero va *ad iugulum*, cohesionan dos universos significativos, la docilidad y la Pasión de Jesús, que confluirán en la creación del símbolo cristiano del Cordero de Dios.

Los símiles que tienen como elemento comparativo a la figura de Cristo predominan por su profundo componente simbólico. Para Sedulio, la identificación de Jesús con una fuente de agua o con la abundancia de frutos que proporciona una vid, no es su principal objetivo poético, creemos. El poe-

⁴⁹ Mt 3:11, Mc 1:8, Lc 3:16 y Jn 1:26, 33.

⁵⁰ Sal 36:9, Jn 4:14 y Rev 7:17.

⁵¹ Rev 22:1. La *Tabla de Gante* (1432) de Van Eyck representa juntos a la fuente y al cordero.

⁵² En Rev 7:10 Jesús Salvador es recordado como un cordero. Según la «profecía real» que implica la interpretación figurativa, Jesús sería el cordero de Isaac sacrificado por Abraham (Gn 22).

⁵³ Como también Moisés es calificado como «muy dócil» en Num 12:3.

⁵⁴ Nebrija explica el símil: *iuxta illud Esaiae, capite IV: «Sicut ovis ad occisionem ductus est, et quasi agnus coram tondente se obmutescet»*. (Trad. V. Yarza Urquiola 2011: 413: «según el pasaje de Isaías, capítulo cuarto: “Fue llevado como una oveja al matadero, y callará como un cordero ante el esquilador”»).

ta, en cambio, ahonda en la pretensión de configurar un símbolo cristiano que permita al lector identificar a Cristo con el contenido transcendental que encierra en el objeto con que se compara. Así, Jesús no es una llama, sino su poder; no es un cordero, sino el valor de bondad y sumisión. Estos símiles actualizan el contenido del relato aportando una información adicional a la narración⁵⁵: el lector, en su imaginación, visualiza al protagonista del relato, a Jesús, como un ser lleno de luz, como una vid repleta de uvas o como una fuente. De ese modo, cuando el cristiano observa la naturaleza, comprende también la presencia de la creación divina.

4. OTROS SÍMILES CON ANIMALES

Entre las muestras de símiles retóricos que tienen a un animal como término de la comparación sobresale el poético pasaje de la matanza de los infantes. En *carm. pasch. 2*, 107–117 se narra el momento en que Herodes, enemigo de Cristo, es comparado con un león y desata su furia en el infanticidio:

*Ergo ubi delusum se conperit, impius iram
 rex aperit (si iure queat rex ille uocari,
 qui pietate caret, propriam qui non regit iram)
 ereptumque gemens facinus sibi, ceu leo frendens, 110
 cuius ab ore tener subito cum labitur agnus,
 in totum mouet arma gregem, manditque trahitque
 molle pecus, trepidaeque uocant sua pignera fetae
 nequiquam et uacuas implent balatibus auras:
 haut secus Herodes Christo stimulatus adempto, 115
 sternere conlisis paruorum strage cateruas
 immerito non cessat atrox. [...]*

(*carm. pasch. 2*, 107–117)

Por lo tanto, cuando descubrió que había sido engañado, el impío rey reveló su odio (si es que podría ser llamado rey el que carece de piedad y el que no domina ni su propia ira) y lamentando la acción que le ha sido arrebatada, así como un león encolerizado cuando de su boca rápido escapa un tierno cordero, mueve sus armas contra toda la manada, y muerde y arrastra al débil ganado y temblando las madres recién paridas llaman en vano a sus crías y llenan la brisa vacía con sus balidos. No de otro modo Herodes acuciado por habersele arrebatado Cristo, no para, cruel, de arrasar en una matanza injusta cuadrillas de pequeños a los que machaca.

⁵⁵ La subordinación del elemento narrativo al tratamiento retórico es una característica del estilo «enjoyado» con que Roberts califica la poesía cristiana (Roberts 1989: 131).

Al ver inminente la sucesión en el trono y tras verse engañado, *delusus* (*carm. pasch.* 2, 107), Herodes, que es considerado por el poeta Sedulio como un *saevus tyrannus* (*carm. pasch.* 2, 74) y *ferus* (*carm. pasch.* 2, 78), arde en una rabia tan arrebatadora que se comporta como una fiera. Así lo retrata pictóricamente Sedulio en un símil en que es comparado con un enloquecido león, encolerizado porque un tierno cordero le ha sido arrebatado de sus fauces. La fuerza de la acción está tensionada mediante la referencia a dos animales de cualidades estereotipadas: la fuerza del león y la debilidad del cordero. Es en este momento, en la poesía cristiana, cuando se establece, con la presencia del cordero, un contrapunto para la imagen del feroz león, animal que sobresalía en los símiles homéricos y virgilianos por su fuerza y valentía⁵⁶.

Además del cordero, la condición de un animal dócil vuelve a ser un referente en otro pasaje del *Carmen Paschale*. En concreto, el poeta establece una comparación entre la actitud suplicante de una mujer que se acerca rogándole para que sane a su hija enferma y la imagen de los perros que buscan comida a los pies de los banqueteados⁵⁷:

*Hinc Tyrias partes Sidoniaque arua petentem
anxia pro natae uitio, quam spiritus atris
vexabat stimulis, mulier Chananaea rogabat,
se canibus confessa parem, qui more sagaci⁵⁸ 245
semper odoratae recubant ad limina mensae,
adsueti refluas dominorum lambere micas.*

(*carm. pasch.* 3, 242–247)

Al que se dirigía desde aquí hacia las tierras de Tiro y a los campos de Sidonia una mujer de Caná suplicaba, angustiada por la enfermedad de su hija, a la que un espíritu agitaba con turbios azotes, y parecía semejante a los perros que por su instinto se recuestan siempre a los pies de olorosas mesas, habituados a lamer las migajas que fluyen de los señores.

El punto de partida del símil ha sido la identificación de la mujer con los perros, pero una vez cumplido el milagro y sanada la hija enferma, la actitud

⁵⁶ En Hom. *Il.* 5, 299 Eneas defiende el cadáver de Pandoro como un león y en Hom. *Il.* 10, 217 Diomedes y Ulises avanzan hacia el campamento troyano como dos leones en la noche. En la poesía latina el león simboliza la valentía en la lucha en símiles como los de Verg. *Aen.* 9, 339–341 y 12, 4–8 (Segura Ramos 1982: 180).

⁵⁷ De nuevo será comparada una mujer con un perro en el episodio de la adúltera (*carm. pasch.* 4, 247–250).

⁵⁸ Se sirve Nebrija de la *auctoritas* para comentar la expresión *more sagaci*: Festus: «*Canes*», *inquit*, «*indagatores sagaces sunt appellati, quia ferarum cubilia praesentiunt*» (Trad. V. Yarza Urquiola 2011: 297: «Festo: “Los perros rastreadores”, dijo, “son llamados sabuesos, porque olfatean de lejos las guaridas de las fieras”»).

de la mujer experimenta una metamorfosis, pues deja de ser señalada como un perro para ser identificada como una oveja, tal y como se indica al inicio del verso *carm. pasch.* 3, 249, con la expresión *de cane fecit ouem*. La mujer pasará a ser, de este modo, una oveja del rebaño cuidado por el buen pastor. Este símil, además, está enriquecido con otras cualidades que son atribuidas a animales, ampliando la isotopía léxica de la *interpretatio* simbólica. Explica el poeta que el perro «faldero» solo puede haber sido generado por el pueblo judío (*carm. pasch.* 3, 249–250: [...] *gentisque in sentibus ortam / conpulis Hebraei de gramine uescier agri*, «y a la que había nacido entre zarzas expulsó para que se alimentara de la hierba del campo del pueblo hebreo») y, por eso, Jesús lo apartará lejos. En la poesía clásica épica la presencia del perro en símiles y transiciones poéticas estaba presente en ejemplos en los que prevalecía la cualidad de sabueso cazador⁵⁹. Para encontrar una imagen tan anecdótica como es la del perro que se alimenta de las sobras de los banquetes, hay que detenerse en los versos de Marcial, poeta que describe los banquetes con gran detalle de cotidianidad (*Mart.* 3, 82, 19).

Las comparaciones que el poeta cristiano ofrece cumplen una función pedagógica que acerca el recurso al modo de una parábola, excediendo su uso ornamental. Puede comprobarse así en el último ejemplo que ofrecemos. En el episodio de la Crucifixión de Jesús, el poeta narra cómo a ambos lados de la cruz se encuentran sendos ladrones (*Lc* 23:39–43) de quienes resalta diferentes cualidades: mientras uno profiere insultos contra Jesús mancillando su propia dignidad y comportándose como un macho cabrío (*tamquam setiger hircus*) que estropea con su hocico una bonita vid (*carm. pasch.* 5, 213–216), el otro ladrón reconoce el poder de Cristo, y es comparado por ello con una oveja extraviada:

[...] <i>aequus utrumque</i>	210
<i>Iudex namque tuens, hunc eligit, hunc reprobauit,</i>	
<i>amborum merita praeclso examine pensans.</i>	
<i>unus enim, quem uita ferox nec morte reliquit,</i>	
<i>in Dominum scelerata mouens conuicia dictis</i>	
<i>mordebat propriis et tamquam setiger hircus</i>	215
<i>ore uenenoso uitem lacerabat amoenam:</i>	
<i>alter adorato per uerba precantia Christo</i>	
<i>saucia deiectus flectebat lumina, tantum</i>	
<i>lumina, nam geminas arcebant uulnera palmas.</i>	
<i>Quem Dominus ceu pastor ouem deserta per arua</i>	220

⁵⁹ Como ofrecen, entre otros, los ejemplos homéricos *Il.* 5, 476; *Il.* 10, 183–186, *Il.* 17, 725–729, *Od.* 10, 216–217, *Od.* 20, 14–15 y el virgiliano *Aen.* 12, 749–757.

*colligit errantem secumque abducere gaudet
in campos, paradise, tuos, [...].*

(*car. pasch.* 5, 210–222)

El juez equitativo mirando a ambos, escogió uno mientras condenaba al otro, pesando en su noble balanza los méritos de ambos. Porque aquel, a quien su violenta forma de vida no lo abandonó ni siquiera en la muerte, lanzando profanos improperios contra el Señor, lo estaba mordiendo con sus propias palabras y de la misma manera que una cabra peluda desgarraba una agradable vid con su boca envenenada. El otro, adorando a Cristo con palabras de súplica, le dirigió humildemente su mirada herida. Solo movía los ojos, porque las cadenas le retenían las dos manos. A este el Señor lo recogió perdido, como un pastor hace con una oveja que vaga por campos solitarios, y con alegría lo lleva consigo a tus campos, oh paraíso [...].

Nebrija explica en su comentario la *similitudo* que compara al macho cabrío (*hircus*) con el ladrón que «clava su diente envenenado en Cristo»⁶⁰. La enseñanza moral es clara en estos versos: Cristo es el Buen Pastor que conduce a la salvación a todo aquel que actúa con buen corazón: en este caso a aquel que lo ha reconocido. El poeta amplifica la escena ahondando en la descripción de detalles de cómo será la vida del buen ladrón en un paraíso siempre floreciente, mientras que *alter latro* sucumbirá en el Infierno (*car. pasch.* 5, 228).

5. CONSIDERACIONES FINALES

Los ejemplos presentados demuestran cómo el recurso retórico tan propio de la poesía épica clásica tuvo un largo recorrido hasta la poesía cristiana de Sedulio. Pero este recorrido no es lineal, sino que troquela, como piezas de un mosaico, el género literario de la epopeya.

Por ejemplo, conviene indicar cómo la forma de expresión mediante la que se ha insertado el recurso del símil en los versos sedulianos sigue de cerca los modelos clásicos. Se ha observado en los símiles presentados que la comparación aparece introducida mediante formas lingüísticas, adverbios o fórmulas comparativas que alejan con claridad el recurso de la metáfora, pues los elementos del símil están *in praesentia*. Los símiles presentados son introducidos mediante los mismos términos que en la épica clásica latina,

⁶⁰ *Similitudo est, nam quemadmodum hircus infigit dentem uenenatum uiti, ita et hic latro in Christum.* (Trad. V. Yarza Urquiola 2011: 429: «Es una comparación, pues así como el macho cabrío clava su diente envenenado en la vid, así también este ladrón en Cristo»).

esto es, *uelut, ceu, more, qualiter* o *sic* o, incluso, mediante el empleo del participio⁶¹.

Los símiles mostrados del *Carmen Paschale* mantienen la función ejemplificadora original. Mediante este recurso Sedulio se detiene en ilustrar aquellas características más sobresalientes de los protagonistas de su relato: María es virginal como una rosa no tocada; Cristo es poderoso como una luz en medio de las tinieblas, además de ser principio de Verdad, como un manantial de agua; Herodes es feroz como un león; los sufridores de dolor son débiles como corderos, etc. De este modo el argumento del poema y la *disciplina* cristiana pueden ser comprendidas con mayor facilidad por los lectores que pueden visualizar, mediante la *imago*, los aspectos significativos de la historia y sus protagonistas, reconociendo en ellos a los nuevos héroes. La *interpretatio* que subyace a la *narratio* se consagra, así, como práctica de esta poética cristiana. El símil es, en este sentido, un instrumento útil para la interpretación figurativa. La comparación de los dos términos de la *similitudo* están presentes en el símil, pero la identificación rebasa el texto poético y el lector es capaz de crear una imagen nueva que no aparece en el texto: se prepara así el lector para comprender que una rosa, sin otro término de comparación, será la Virgen, o que un cordero, será Jesús. Se asiste, pues, a los prolegómenos de la construcción del símbolo. El autor del *Carmen Paschale*, primero en servirse de una retórica ampulosa (Curtius 1995: 649), presenta un conjunto de teselas donde la asociación entre significante e imagen está siendo dirigida por el poeta. Esta técnica, característica del estilo seduliano, será retomada por poetas siguientes que configuraran sus obras sobre los símbolos ya anticipados por Sedulio.

Por último, los ejemplos ofrecidos permiten identificar una clara intención retórica por parte del autor del *Carmen Paschale*. No cabe duda de ello, teniendo en cuenta la formación retórica a la que se alude en casi todas las *subscriptions* de manuscritos de su obra (Springer 1995: 1). Pero, creemos, el centro de la potenciación estilística de la poesía de Sedulio va más allá de la creación de imágenes poéticas⁶² a pesar de la dulzura que el poeta conscientemente emplea (Huemer 1885: 5, 8–9: *uersuum blandimento mellitum*). Sabedor de que la verdadera belleza es la sabiduría divina y que la realidad visible es un espejo, una metáfora, apuesta el poeta por un objetivo moralizante y didáctico de los símiles. Los ejemplos presentados suponen una actualización de los modos y tipos de la poesía clásica grecolatina: del mismo modo que el símil virgiliano, con su rasgo original de metáfora representaba la última fase en la

⁶¹ *Carm. pasch.* 3, 245: *confessa parem*. El empleo del participio como modo de expresión para el símil era habitual en la *Tebaida* de Estacio (Luque Lozano 1989: 659).

⁶² Como sí, se considera, por otra parte, en la obra de Virgilio (González Vázquez 1976: 11).

evolución del símil clásico (González Vázquez 1976: 13), el *Carmen Paschale*, al configurar la nueva *imago* de la interpretación figurativa y simbólica, actúa como eslabón en la tradición literaria poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes: ediciones y traducciones

- BARTON, W. M. (2018): *The Pervigilium Veneris: A new critical text, translation and commentary*, London - New York, Bloomsbury Latin Texts.
- BIRT, TH. (1892): *Claudii Claudiani Carmina*, Berlín, Monumenta Germaniae Historica.
- BUREAU, B. (2013): *Sédulius, Le Chant de Pâques*, Paris, Les pères dans la foi.
- CASTILLO BEJARANO, M. (1993): *Claudiano. Poemas. Introducción, traducción y notas*, Madrid, Gredos.
- EISENHUT, W. (1983): *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana.
- GARROD, H. W. & WICKHAM, E. C. (1912): *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford, Oxford University Press [reimp. 1975].
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1965): *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [4.^a reimp. 1980].
- HUEMER, I. (1885): *Sedulii Opera Omnia. Recensuit et commentario critico instruxit Iohannes Huemer*, Viena, CSEL.
- KEIL, H. (1857-1870): *Grammatici Latini*. Hildesheim, Georg Olms (8 vols.) [reimp. 1961].
- KOCH, J. (1893): *Claudii Claudiani carmina*, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana.
- LUCERI, A. (2007): *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio (Rom. 6 e 7)*, Roma, Herder.
- MARTÍN PÉREZ, N. (1957): *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo xv. De la doctrina cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- MARX, F. (1894): *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri iv [M. Tulli Ciceronis ad Herennium libri vi]*, Leipzig, Georg Olms.
- MYNORS, R. A. B. (1969): *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Oxford University Press.
- NÚÑEZ, S. (1997): *Retórica a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez*, Madrid, Gredos.
- ORTEGA CARMONA, A. (1997-2001): *Quintiliano de Calahorra. Obra completa. En el XIX Centenario de su muerte. Edición bilingüe: latín - español*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca (5 vols.).
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1988): *Catulo. Poesías*, Madrid, Alianza Editorial [4.^a reimp. 1994].
- RIVERO GARCÍA, L. (1997): *Prudencio. Obras. Introducción, traducción y notas de Luis Rivero García*, Madrid, Gredos (2 vols.).
- SEGURA RAMOS, B. (1981): *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas*, Madrid, Alianza Editorial [3.^a reimp. 1991].

- SOCAS, F. (2011): *Antología Latina. Repertorio de poemas extraído de códices y libros impresos. Introducciones, traducción y notas de Francisco Socas*, Madrid, Gredos.
- SILVESTRE, H. (1996): *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra.
- SPRINGER, C. P. E. (2013): *Sedulius, The Paschal Song and Hymns*, Atlanta, The Society of Biblical Literature.

Estudios

- ARAGÜÉS, J. (1999): «Fronteras estéticas de la analogía medieval. Del adorno retórico a la belleza del verbo», *Revista Española de Filosofía Medieval* 6, 157–174.
- CAMERON, A. (1991): *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*, California, University of California Press.
- CASTILLO BEJARANO, M. (2000): «El símil de las grullas en la épica clásica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 18, 137–162.
- CISANO, G. (1610): *Tesoro di concetti poetici scelti da' più illustri poeti toscani, e ridotti sotto capi per ordine d'alfabeto*, Venecia, Evangelista Deuchino y Giovanni Battista Pulcini (2 vols.).
- CURTIUS, E. R. (1995): *Literatura europea y Edad Media latina* (Trad. M. F. Alatorre y A. Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica (Título original: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1984).
- DERMOT SMALL, C. (1986): «Rhetoric and Exegesis in Sedulius' *Carmen Paschale*», *Mediaevalia* 37, 224–244.
- GINESTE, M-F. (2004): «Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du IV^e siècle après J.C.: les poèmes nuptiaux de Claudien», *Rhetorica* 22(3), 269–296.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (1980): *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad, Departamento de Filología Latina.
- GREEN, R. (2006): *Latin Epics of the New Testament: Juvenius, Sedulius, Arator*, Oxford, Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ MAYOR, M.^a D. (2009): «La división de libros en el *Carmen Paschale* de Sedulio», en Conde Parrado, P. y Velázquez Soriano, I. (edd.), *La filología latina: mil años más*, Madrid, Editorial Beltenebros (2 vols.), vol. 1, 909–924.
- LAUSBERG, H. (1983): *Elementos de retórica literaria* (Trad. M. Marín Casero), Madrid, Gredos (Título original: *Elemente der Literarischen*, Munich, 1963).
- LE GUERN, M. (1978): *La metáfora y metonimia* (Trad. A. de Gálvez-Cañero y Pidal), Madrid, Cátedra (Título original: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, 1973).
- LOPETEGUI SEMPERENA, G., MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. & REDONDO MOYANO, E. (2007): *Antología de textos sobre retórica (ss. IV–IX)*, Bilbao, Universidad País Vasco.
- LÓPEZ, D. (2009): «Interpretación figural e historia. Reflexiones en torno a *Figura* de Erich Auerbach», *Prismas, Revista de Historia Intelectual* 13, 65–87.
- LUQUE LOZANO, A. (1989): «Fórmulas atípicas en los símiles de la *Tebaida* de Estacio», *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20–24 abril, 1987)*, Madrid, vol. 2, 659–665.

- MANCHÓN GÓMEZ, R. (2008): «El *Carmen Paschale* de Sedulio como poema alegórico: el simbolismo de los números», *Auster* 13, 101–114.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2021a): «*Rosae sub signo*, anotaciones a un símil clásico», *Translat Library* 3. [17/07/2023]. doi: <<https://doi.org/10.7275/cyms-ds90>>.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2021b): «Abrevia su hermosura virgen rosa: En torno a un símil de la Soledad primera», *Studia Aurea* 15, 15–50.
- ROBERTS, M. J. (1985): *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool, F. Cairns.
- ROBERTS, M. J. (1989): *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Nueva York, Cornell University Press.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (2013): «*Et erubuit*. Simbolismo del color y de la materia en los epigramas neolatinos», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 33(1), 73–103.
- SÁNCHEZ SALOR, E. & CHAPARRO GÓMEZ, C. (1984): *Francisco Sánchez de las Brozas. Obras. Vol. I. Escritos retóricos*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense».
- SEGURA RAMOS, B. (1982), «El símil de la épica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*)», *Emérita*, 50(1), 175–197.
- SOLÁ, D. (2016): «Magia, sanaciones y exorcismos: los milagros de Jesús en el primer arte cristiano» en Piñero Sáenz, A. & Gómez Segura, E. (eds.), *Taumaturgia en el mundo antiguo, pagano, judío y cristiano*, Madrid, Tritemio, 234–251.
- SPRINGER, C. P. E. (1988): *The Gospel as Epic in late antiquity. The Paschale Carmen of Sedulius*, Leiden, E. J. Brill.
- SPRINGER, C. P. E. (1995): *The manuscripts of Sedulius. A provisional handlist*, Philadelphia, American Philosophical Society.
- YARZA URQUIOLA, V. (2011): *Ael. Antonii Nebrissensis Gramm. Opera. Comentario al Carmen Paschale y a dos himnos de Sedulio*, Salamanca, Ediciones Universidad.