

## HACIA UNA POETICA DE AUSONIO

*Eustaquio Sánchez Salor*

Están pasando ya los años en que los estudios sobre la estructura y la técnica compositiva de la poesía de un autor estaban de moda. Estos estudios han tenido indudablemente su mérito y determinaron, no se puede negar, una nueva valoración de, sobre todo, los poetas latinos clásicos. Sabido es, sin embargo, que se ha superado ya la barrera de la investigación monográfica para pasar a un estudio de la obra literaria encuadrada en un marco mucho más amplio como puede ser el de los principios estéticos y literarios en los que se mueve, que pueden, sin duda, justificar y dar una nueva valoración, desde un nuevo punto de vista, sobre un autor. «Per cogliere il mondo spirituale che nel singolo poeta tende a la poesia», dice Cupaiuolo al respecto, «giova ricostruire la cultura e il gusto generale del periodo in cui il poeta vive e a cui, quindi, appartiene di diritto. L'artista è partecipe ed interprete del gusto dell'epoca. C'è una poetica individuale, ma c'è pure una poetica collettiva»<sup>1</sup>.

Nos proponemos aquí dar algunos datos sobre la poética individual —la explícita y programática, no la entendida como «direzione presente nella costruzione artistica e stilistica de un poeta»<sup>2</sup>— de Ausonio. Esa poética participará, claro está, de los principios estéticos de su época, y aunque «è chiaro que sarebbe assur-

---

1. Cupaiuolo, F., *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli, 1973, p. 9.

2. Binni, W., *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 3.ª ed., 1967, p. 26.

do giustificare tutta un'epoca o un poeta o un'opera solo perché essi corrispondono alle volontà e direzioni artistiche o storiche di quell'epoca»<sup>3</sup>, creemos, sin embargo, que el conocimiento de esas direcciones artísticas pueden, al menos, facilitar el análisis de la obra desde un nuevo punto de vista.

Es opinión generalizada que Ausonio es esencialmente un rétor, no un poeta; que su producción literaria es fruto de la imitación, rica en juegos de ingenio, llena de alusiones eruditas y casi siempre ligada a temas insignificantes. Se le suele definir, pues, como un versificador, no como un poeta. En ello es un auténtico hijo de su tiempo. Todo el mundo reconoce también que, aparte de aquellas composiciones nacidas en y para la escuela, Ausonio conoce momentos felices en su poesía, sobre todo cuando toca hechos o elementos de naturaleza familiar<sup>4</sup>. Se suele establecer, pues, una neta dicotomía entre el rétor y el poeta, dando valor poético a composiciones como, por ejemplo, *Parentalia*, y reconociendo en otras, como por ejemplo en *Griphus*, solamente sus cualidades de versificador. Incluso en algún momento se ha hablado de una lucha entre el rétor y el poeta; tal ha sucedido con *Mosella*<sup>5</sup>. En este poema, al lado de versos como del 14 al 17, donde se respira una nueva poesía, sin sombra de clasicismo; o como del 33 al 76, donde la participación del poeta, marcada por *vidi egomet, vidi ego*, tiene sabor de verdadera poesía; o aquellos en que el poeta describe, con pintoresco sentido del color, las aguas cristalinas (vv. 61-67), etc., aparecen naumaquias imperiales, reminiscencias arqueológicas, inútiles amplificaciones, que interrumpen, sofocándola, la atmósfera de delicadeza de los versos más poéticos y que revelan al «inguaribile pedante professore di grammatica e retorica»<sup>6</sup>.

No se trata, sin embargo, creemos de dicotomías o de luchas entre el rétor y el poeta, sino de un hombre que, cuando se pone a escribir poesía, tiene en cuenta determinados preceptos teóricos, que han de animar cada tipo de composición. A él sólo le importa poner en práctica esos preceptos y el resultado no es sino la consecuencia necesaria de la aplicación de los mismos. ¿Cuáles son

3. Binni, W., *op. cit.*, p. 34.

4. Pastorino, A., *Opere di Decimo Magno Ausonio*, Torino, 1971, pp. 105 ss.

5. Castorina, E., *L'ultima poesia pagana*, Bari, 1963, p. 48.

6. Pastorino, A., *op. cit.*, p. 108.

esos preceptos? Un análisis profundo de la poética programática de Ausonio permite comprobar la existencia de unas líneas generales, de una especie de denominador común, que anima toda su producción. Ese denominador común puede ser analizado en las siguientes direcciones: a) géneros literarios y temática; b) preocupación por el *ars*, la *doctrina*; c) influencia de la retórica.

a) *Géneros literarios y temática.*

Desde época clásica estaba profundamente arraigado en la mente de los escritores latinos el principio de la *recusatio*. Se trataba, sobre todo, de escoger un tema de acuerdo con las propias posibilidades del poeta; este principio lo había formulado de una forma teórica Horacio en *Ad Pisones*<sup>7</sup> y lo habían puesto en práctica los distintos poetas clásicos con abiertas declaraciones de los límites de su propia capacidad poética<sup>8</sup>.

Ausonio, hombre que conoce perfectamente a los clásicos, pone en práctica este mismo principio. De él, de las alusiones implícitas que contiene, nos serviremos en primer lugar para analizar sus tendencias en lo que a géneros literarios y temática se refiere.

Como principio ideológico general, habla en *Parentalia* de que toda persona humana puede conseguir lo que se propone, siempre que esto sea moderado y no sobrepase sus propias fuerzas. Su padre, concretamente, consiguió todo lo que se propuso precisamente por eso, porque lo que se propuso fue moderado:

*Omnia, quae voluit, qui prospera vidit, eidem,  
optavit quidquid, contigit, ut voluit:  
non quia fatorum nimia indulgentia, sed quod  
tam moderata illi vota fuere viro*<sup>9</sup>.

Los hados no dan nada *gratis*. Se consigue lo que se pretende, si esto es *moderatum*. Por eso él, siguiendo el principio general de la *recusatio*, renuncia a determinados temas para dedicarse exclusivamente a bagatelas. Es consciente de sus propias fuerzas, de

7. 38-41: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam  
viribus, et versate diu, quid ferre recusent  
quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res  
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.*

8. Cf. Capaiuolo, F., *Tra poesia e poetica*, Napoli, 1966, 48 ss.

9. IV, *Parent.*, 1, vv. 5-8. Todas las referencias al texto latino de Ausonio están tomadas de Evelyn White, H. G., *Ausonius with an English translation*, 2 vols., London, 1919.

que el bagaje técnico con que cuenta sólo le da para temas sencillos e insignificantes.

Renuncia, por ejemplo, a los poemas serios en *Bissula*, cuando se dirige al lector en los siguientes términos:

*AD LECTOREM HUIUS LIBELLI*

*Carminis incompti tenuem lecture libellum,  
pone supercilium.  
seria contractis expende poemata rugis:  
nos Thymelen sequimur.  
Bissula in hoc scedio cantabitur, haut Erasinus:  
admoneo, ante bibas.  
ieiunis nil scribo; meum post pocula si quis  
legerit, hic sapiet.  
sed magis hic sapiet, si dormiet et putet ista  
somnia missa sibi*<sup>10</sup>.

Notemos, antes de nada, que esta renuncia a la poesía seria, para dedicarse a la poesía amorosa ligera, se hace en uno de los poemas que tradicionalmente ha sido incluido en el grupo de poesía más lograda de Ausonio<sup>11</sup>. Ello quiere decir que el propio poeta reconoce sus límites, que no van más allá de los temas delicados, sencillos e insignificantes en uno de sus poemas más logrados.

Encontramos, por lo demás, en los versos anteriores algunos calificativos o denominaciones, como *incomptus*, *libellus*, los cuales, juntamente con otros de significado parecido, se encuentran también en otros poemas, que no han sido considerados tan perfectos por la crítica.

Así, por ejemplo, la denominación de *libellus* se la da también al *Eglogarum liber*:

*At nos inlepidum, rudem libellum*<sup>12</sup>  
al *Liber protrepticus ad nepotem*:  
*libellum, quem ad nepotulum meum*<sup>13</sup>

10. IX, *Biss.* 2, vv. 1-10.

11. De «una tenera grazia catuliana», dice Rostagni, A., *Letteratura latina*, III (cur. da I. Lana), Tarino, 1964, p. 568; poesías de «gentile tenerezza, con note umanissime che danno un tono nuovo a questo breve canzoniere», según Alfonsi, L., *Propertiana III*, en «Volumen in omaggio a L. Castiglioni», Firenze, 1960, pp. 7-9.

12. VII, *Eclóg.*, 1, v. 4.

13. *Protrept. ad nep.*, praef.

a *Parentalia*:

*Titulus libelli es Parentalia* <sup>14</sup>

a *Commemoratio professorum Burdigalensium*:

*libello, qui commemorationem habet eorum, qui...* <sup>15</sup>

a *Griphus*:

*latebat inter nugas meas libellus ignobilis* <sup>16</sup>

a *Technopaegnon*:

*libello Technopaegnii nomen dedi* <sup>17</sup>

Otras veces se trata de la denominación de *opusculum*. Así lo hace con *Epitaphia*:

*ad rem pertinere existimavi, ut vel vanum opusculum* <sup>18</sup>

con *Parentalia*:

*hoc opusculum nec materia amoenum est* <sup>19</sup>

con *Technopaegnon*:

*technopaegnon, inertis otii mei inutile opusculum* <sup>20</sup>

con *Cento nuptialis*:

*Perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum* <sup>21</sup>

Son frecuentes también las denominaciones de su obra como algo *rudis*, *inlepidus*, *ineptus* o *inertis*. Los adjetivos *rudis* e *inlepidus* los utiliza dos veces, y en ambos casos en oposición al *lepidum novum libellum* de Catulo:

«*Cui dono lepidum novum libellum?*»

*Veronensis ait poeta quondam*

*inventoque dedit statim Nepoti.*

*At nos inlepidum, rudem libellum* <sup>22</sup>.

*Dein cogitans mecum, non illud catullianum «Cui dono lepidum novum libellum» set ἀμυνσώτερον et verius «Cui dono inlepidum, rudem libellum», non diu quaesivi* <sup>23</sup>.

¿Qué significa el *lepidus* frente a *inlepidus*? ¿Qué *rudis* frente a *novus*? Parece claro que, frente a la estética del *lepos* de los neo-

14. IV, *Parent.*, Praefatio in prosa.

15. VI, *Epith.*, Praef.

16. XVI, *Griphus tern. num.*, Praef.

17. XII, *Techn.*, 1, Praef.

18. VI, *Epith.*, Praef.

19. IV, *Parent.*, Praefatio in prosa.

20. XII, *Techn.*, 2.

21. XVII, *Cent. nupt.*, Praef. in prosa.

22. VII, *Eclóg.*, 1, 1-4.

23. XVI, *Griphus tern. num.*, praef.

téricos, Ausonio no busca el tema agradable o gracioso; su poética no va por ese camino, sino por el camino de la técnica preciosista, como después veremos, aun en el tema más árido. Concretamente, la temática del *Eclogarum liber* y del *Griphus* no es ni mucho menos agradable, sino todo lo contrario; es un tema eminentemente árido. Parece, pues, que está clara la oposición *lepidus/inlepidus*; frente a los temas graciosos y agradables de Catulo, lo tratado por él en *Griphus* y *Eclogarum liber* es todo lo contrario. La oposición, pues, se centra en el tema. ¿Qué quiere decir con *rudis*? ¿Rudo, imperfecto, sin retocar frente a lo pulido, lo perfecto, lo retocado? Posiblemente no sea eso lo que está pensando Ausonio al hablar de *rudis*. De hecho, el propio poeta califica, por ejemplo, a su *Bissula*, que, como ya dijimos más arriba, es una de sus obras poéticamente más logradas, como algo también *rudis* e *incomptus*:

*Poematia, quae in alumnam meam luseram, rudia et inchoata ad domesticae solacium cantinelae*<sup>24</sup>

*Carminis incompti tenuem lecture libellum*<sup>25</sup>.

Es muy posible también que con el *rudis* se esté refiriendo al tema, no a la forma. De hecho Ausonio muestra una continua despreocupación por el tema, como después veremos; por otra parte, si *inlepidum* se refería al tema, es también probable que *rudis* haga lo mismo. Y en definitiva el contexto que aparece al lado de este vocablo parece corroborar esto que estamos diciendo; en el caso de *Bissula* está claro que con el *incomptus* y con el *rudia* se está refiriendo a un tipo de temática distinta a la de los poemas serios (*seria... poemata*), a un tipo de temática que sólo sirve *ad domesticae solacium cantinela*e y no para pomposas declamaciones. No se trata de un poema imperfecto, sino de un poema cuya realización exige unos preceptos distintos a los de los poemas serios. En el caso del *Eclogarum liber* parece también tratarse del tema: inmediatamente después del *inlepidum rudem libellum* habla en el verso siguiente de «cuentos de viejas» (*burras*), de «estupideces» (*ineptias*) y de «desperdicios». Y esto último ¿qué otra cosa es sino el tema? Lo que pasa es que para tratar estos temas se necesita una técnica distinta que para tratar temas más elevados. Y lo mismo

24. IX, *Biss.*, praef. in prosa.

25. Id., 2, v. 1.

se puede pensar en *Griphus* cuando habla de *rudis*; después de decir que se trata de un *inlepidum*, *rudem libellum* muestra su preocupación Ausonio porque haya alguien que *acutis naribus et caperrata fronte condemnet negetque me omnia, quae ad ternarium et novenarium numerum pertinent, attigisse*. Su preocupación es, pues, que falte algo del tema, y es contra los posibles ataques en este sentido contra los que se defiede, a pesar de que las ausencias sean conscientes y deliberadas.

Así pues, tanto el *rudis* como el *inlepidus* parecen referirse al tema. Reconoce Ausonio que sus poemas no tienen la cualidad de *lepidus*, es decir, no tratan, por regla general, temas agradables, del tipo de los temas de los neotéricos; ni la cualidad de *comptus* o *novus*, sino la de *rudis* e *incomptus*; pero *rudis* e *incomptus* referidos a la temática, no a la calidad técnica del poema, referidos, en último caso, al tratamiento poético que esa temática exige. Cada tema exigía un tratamiento distinto de acuerdo con las normas del *decorum* y con las rigurosas leyes que separaban los estilos y los géneros literarios; todo aquello que se refería a la realidad cotidiana, a la vida humilde todos los días era argumento no serio de poesía humilde. Es posiblemente a esto a lo que alude Ausonio cuando habla de su poesía como algo *rudis* e *inlepidus*.

El mismo significado tiene el sustantivo *ineptia*, que nuestro poeta utiliza para referirse también a algunas de sus composiciones. En *Griphus* utiliza concretamente el diminutivo *ineptiola*:

*Fuit autem ineptiolae huius ista materia*<sup>26</sup>

donde *ineptiolae* —por utilizar la traducción de un autor moderno— es traducida por Pastorino como «sciocchezzuole», exactamente la misma traducción que da para *nugae* en otro pasaje<sup>27</sup>. La misma interpretación que cabe dar a *ineptiae* en otro verso ya citado:

*At nos inlepidum, rudem libellum  
burras, quisquiliis, ineptiasque*<sup>28</sup>.

Las alusiones, pues, que hace Ausonio en relación a su propia obra, en el sentido de que ésta es *inlepada*, *rudis*, *libellum* u *opusculum* parecen referirse al tema; su temática es distinta de la temá-

26. XVI, *Griphus tern. num.*, Praef.

27. Pastorino, A., *op. cit.*, p. 277, donde traduce así el *nugae* de *trepidiae silete nugae* de *Eclg.*, 1, v. 7.

28. VII, *Eclg.*, 1, vv. 4-5.

tica de la estética del *lepos* y distinta de la temática del género serio y sublime. Y consiguientemente también ha de ser distinto el tratamiento poético. Y estas alusiones son un denominador común a lo largo de toda su obra, según hemos visto. Toma una postura clara, pues, al respecto, y es consciente de ello.

Su no aceptación de los géneros elevados y serios se manifiesta clara y explícitamente en algunos pasajes. Cabe citar en primer lugar unos versos ya aludidos de *Bissula*, donde opone claramente los poemas serios a su poesía sencilla y amorosa:

*seria contractis expende poemata rugis:  
nos Thymelen sequimur*<sup>29</sup>.

Con la tragedia concretamente, sobre todo con sus temas, no parece simpatizar mucho, cuando en *Ephemeris* describe distintas pesadillas o sueños no agradables, entre los que se encuentran algunos temas trágicos:

*Infandas etiam veneres incestaque noctis  
dedecora et tragicos patimur per somnia coetus*<sup>30</sup>.

Los calificativos y denominaciones que acompañan a estos temas indican lo poco agradable que parecían al poeta.

Para llegar a la poesía de Horacio o a la de Virgilio, parece reconocer en otro pasaje, se necesita hervir, se necesita un tono elevado que en su época ya no se puede alcanzar, sino solamente atisbar y eso, cuando se está poseído por el vino. Parece, pues, inalcanzable aquella poesía. Ello es lo que se desprende del pasaje en que se dirige a Crispo y le dice que en algunos momentos el vino le hace emular a Virgilio y Horacio:

*Creditus olim fervere mero,  
ut Vergilii Flaccique locis  
aemula ferres*<sup>31</sup>.

Se consideraba tan difícil el poder emular pasajes de Virgilio y Horacio, que, cuando se conseguía algo que pudiese rivalizar con la poesía de aquéllos, se pensaba que era producto del vino. Es decir, en un momento de inspiración poética normal no se podía conseguir una poesía como la de los clásicos. Su poesía era prácticamente inalcanzable.

---

29. IX, *Biss.*, 2, vv. 3-4.

30. II, *Ephemeris*, 8, vv. 10-11.

31. V, *Comm. prof. Burd.*, 21, vv. 7-9.



Ausonio es, por lo demás, consciente de la *dignitas*, de la *convenientia*<sup>32</sup> de la poesía virgiliana, ante la cual él no puede nada más que deshonrarle. Es lo que reconoce en su *Cento nuptialis*:

*Piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari  
deshonestasse materia*<sup>33</sup>.

Notemos que hay una evidente oposición entre la temática de Ausonio (*ioculari materia*) y la *dignitas* de la poesía virgiliana. El mismo Ausonio reconoce que sus temas no son *convenientes*, y por tanto la deshonran, a una poesía, como la virgiliana, que por sí sola ya es *conveniens*, es decir, trata unos temas que están de acuerdo con el *decorum*.

Por lo demás, Ausonio deja ver claramente en otros pasajes que los poetas clásicos no le interesan desde el punto de vista del poeta, sino desde el punto de vista del maestro. En este sentido están dirigidos los consejos que da a su nieto en el *Liber Protrepticus*. Su única preocupación en este sentido es aprenderlos de memoria y su poca originalidad como crítico literario le lleva incluso a definir a Horacio, a Virgilio, etc., con el propio vocabulario técnico de la crítica literaria elaborado por el mismo Horacio, Cicerón, Juvenal, etc.:

*Te praeunte, nepos, modulata poemata Flacci  
altisonumque iterum fas est didicisse Maronem.  
Tu quoque, qui Latium lecto sermone, Terenti,  
comis et adstricta percurris pulpita socco,  
ad nova vix memorem diverbia coge senectam.  
Iam facinus, Catilina, tuum Lepidique tumultum,  
ab Lepido et Catulo iam res et tempora Romae  
orsus bis senos seriem conecto per annos*<sup>34</sup>.

Sólo le interesa de los clásicos el aprenderlos de nuevo (*iterum... didicisse*). Su juicio de los mismos es absolutamente original; el *modulata poemata Flacci* está tomado del propio Horacio<sup>35</sup>; el *altisonum... Maronem* es una expresión de Juvenal<sup>36</sup>; el *comis*, referido a Terencio, es una expresión de Cicerón, y así sucesivamente.

Renuncia, pues, a los clásicos como poeta, aunque no como

32. Cf. al respecto, Cupaiuolo, F., *Tra poesia e poetica*, pp. 24 y 63.

33. XVII, *Cento nupt.*, Praefatio in prosa.

34. *Protrept. ad nep.*, 2, vv. 56 ss.

35. Horat., *Ars Poet.*, 263: *non quivis videt immodulata poemata iudex*.

36. XI, 180-1: *conditor Iliados cantabitur atque Maronis / altisoni...*

maestro. Para lo único que le sirven estos clásicos es para su profesión de maestro. En la misma exhortación a su nieto le habla no solamente de los poetas latinos clásicos que debe leer, sino también de los griegos; y si en aquéllos la lectura tenía como única finalidad el aprenderlos, en éstos se trata sobre todo de aprender a medir y a acentuar los versos para comprender mejor el sentido. En ambos casos se trata de todas formas de una finalidad didáctica, que no de imitación poética. De los griegos dice concretamente:

*Perlege, quocumque est memorabile. Prima monebo.  
Conditor Illiados et amabilis orsa Menandri  
evolvenda tibi: tu flexu et acumine vocis  
innumeros numeros doctis accentibus effer  
adfectusque impone legens. Distinctio sensum  
auget et ignavis dant intervalla vigorem*<sup>37</sup>.

Refiérase a lo que se refiera el sintagma *innumeros numeros*<sup>38</sup>, parece claro que Ausonio recomienda a su nieto un estudio atento de la prosodia y de la métrica que le permita medir y acentuar de modo conveniente los innumerables tipos de versos usados en la epopeya, en el teatro y en la poesía lírica<sup>39</sup>. La última recomendación, por lo demás, en el sentido de que las pausas refuerzan los pensamientos, incluso los más débiles, sólo puede salir de un rétor.

Resumiendo, pues, en lo que se refiere a los temas y géneros, diremos que Ausonio es consciente, y lo señala con frecuencia en manifestaciones programáticas, que sus temas no son temas serios ni elevados, ni tampoco, en la mayoría de los casos, temas agradables. Renuncia al género sublime, quizá porque es consciente de que su bagaje técnico no le da para ello. Es consciente cumplidor de las normas del *decorum*, ya que sabe que su *técnica*, su *ars*, es la conveniente a sus temas.

b) *Preocupación por el ars y la doctrina.*

Es este un punto sobre el que no se ha insistido con toda la

37. *Protrept. ad nep.*, 2, vv. 45-50.

38. Se ha puesto en relación con la libérrima medida de la comedia y con la innumerable variedad de ritmos; cf. Pastorino, A., *op. cit.*, p. 390.

39. Cf. Pastorino, A., *op. cit.*, pp. 390-391, n. 7.

intensidad que fuera de desear en la obra de Ausonio. Creemos, sin embargo, que tiene su importancia, sobre todo por la frecuencia con que el propio Ausonio insiste sobre él. A lo máximo que se ha llegado es a hablar de Ausonio como un versificador, no como un poeta. Pero este juicio es evidentemente peyorativo. Podría ser paliado un poco, sin embargo, si tenemos en cuenta que es precisamente eso lo que se propone el poeta y sobre lo que insiste con enorme frecuencia: la perfección de la forma, la posesión de una técnica depurada, con unas reglas —arbitrarias quizá—, pero que hay que cumplir a rajatabla y que Ausonio cumple. Es esa técnica, ese *ars* la contrapartida evidente de la escasez de motivos inspiradores y poéticos, motivos, por lo demás, que a él no le importan y que desprecia.

A Ausonio la materia no le importa. Eso es evidente; ya lo hemos visto implícitamente en el punto anterior y está también manifestado explícitamente a lo largo de su obra. Ante la vieja dicotomía *res / verba* toma una postura netamente favorable a lo segundo y desfavorable a lo primero. Desde Aristóteles, la forma era instrumento de placer, mientras que lo útil nacía de la verdad del contenido; y Ausonio afirma explícitamente en alguna ocasión que a él lo que le interesa es agradar:

*Interea arbitrii subiturus pondera tanti,  
optabo, ut placeam...*<sup>40</sup>

A él no le importa ni la *veritas*, es decir, la verdad del contenido de la *res*, ni el *sucus*. Y si deja aun lado estas dos cosas lo hace conscientemente. Así se manifiesta al menos en la introducción en prosa del *Liber Protrecticus ad nepotem*:

*Si qua tibi in his versiculis videbuntur (nam vereor ut multa sint) fucatus concinnata quam verius et plus coloris quam suci habere, ipse sciens fluere permisi venustula ut essent magis quam forticula*<sup>41</sup>.

Hay una evidente oposición entre *fucatus* y *verius*, entre *color* y *sucus* y entre *venustula* y *forticula*. Y la prodilección de Ausonio, consciente además, está por aquello que *delectat* más que por aquello que *prodest*.

De su *Parentalia* reconoce él mismo, y no le importa, que no

40. XII, *Ludus sept. sapient.*, 1, vv. 17-18.

41. *Protrept. ad nep.*, praefatio in prosa.

tiene una temática muy amena ni un título muy atractivo. Hay gente, dice, a quienes le atrae el tema y el título; en su obra no ocurre eso:

*Scio versiculis meis evenire ut fastidiose legantur: quippe sic meritum est eorum. Sed quosdam solet commendare materia et aliquotiens fortasse lectorem solum lemma sollicitat tituli, ut festivitate persuasus et ineptiam ferre contentus sit. Hoc opusculum nec materia amoenum est nec appellatione iucundum*<sup>42</sup>.

Y esto, no lo olvidemos, lo dice de unos poemas que, por tratar de sentimientos personales, han sido considerados como los más perfectos desde un punto de vista poético.

En la dedicatoria de *Technopaegnion* deja también bien claro que en esta su pequeña obra no hay el más pequeño error de forma poética o retórica (*poetica vel sophisticated levitas*), pero que en lo que al tema se refiere poco interés tiene y mucho se ha tenido que esforzar para que haya algo interesante, ya sea de historia ya de filosofía (*historicon quippiam aut dialecticon*):

*Laboravi tamen, ut haberet aut historicon quippiam aut dialecticon: nam poeticam vel sophisticated levitatem necessitas observationis exclusit*<sup>43</sup>.

La perfección formal es una consecuencia necesaria de sus principios, pero la profundidad de contenido es algo que sólo consigue tras grandes esfuerzos.

Del *Cupido Cruciatius* no le interesa más que el título:

*Mihi praeter lemma nihil placet*<sup>44</sup>.

El tema es ocasional: se trata de una pintura que se encuentra en el comedor de un tal Zoilo en Treveris y que él quiere pasar *ad ineptiam poetandi*. No sólo este tema, sino otros muchos son ocasionales; así el del *Cento nuptialis* que le había sido ordenado por el emperador:

*iussum erat: quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat, qui iubere poterat, sanctus imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus*<sup>45</sup>.

42. IV, *Parent*, Praefatio in prosa.

43. XII, *Technop.*, 2.

44. VIII, *Cup. Cruc.*, Praefatio in prosa.

45. XVII, *Cent. nupt.*, Praefatio in prosa.

Y si el emperador le ruega componer un poema, lo hace, aunque le falte *ingenium*:

*Scribere me Augustus iubet et mea carmina poscit,  
paene rogans: blando vis latet imperio.*

*Non habeo ingenium. Caesar sed iussit: habebo*<sup>46</sup>.

Notemos que Ausonio dice *non habeo ingenium*, pero no dice *non habeo artem* o *non habeo doctrinam*. Es decir, reconoce que le pueden faltar cualidades naturales, pero no la *doctrina*, que él considerará, como luego veremos, absolutamente necesaria.

Ocasional es también el tema de *Griphus*; se trata concretamente de una invitación:

*Fuit autem ineptiolae huius ista materia. In expeditione, quod tempus, ut scis, licentiae militaris est, super mensam meam facta est invitatio, non illa de Rubrii convivio, ut Graeco more biberetur, set illa de Flacci ecloga, in qua propter «mediam noctem» et «novam lunam» et «Murenae auguratum» «ternos ter cyatos attonitus petit vates». Hunc locum de ternario numero illico nostra illa poetica scabies coepit sculpere*<sup>47</sup>.

Aquí habla concretamente de una cualidad suya, *poetica scabies*, que, dado el contexto en que se encuentra, no puede significar sino una facilidad para hacer versos, aunque no se tenga nada importante que decir.

Si no le interesa el contenido, la materia, ¿qué es lo que le interesa a Ausonio? Indudablemente el otro elemento de la dicotomía *res / verba*. Ahora bien, *verba* ¿en qué sentido? Para responder a esta pregunta, y antes de analizar las propias ideas programáticas, en este sentido de nuestro autor, conviene hacer una pequeña historia de la poética desde el momento en que se agotaron los temas realistas del siglo I, tan bien representados en la poesía de Juvenal, Marcial y Persio. Cuando se agotan esos temas realistas, nace una nueva poética que es la de los *poetae novelli*. ¿En qué consiste esa poética? Creemos que nada mejor para definirla que compararla con la definición que hace de la retórica normal y corriente, frente a la retórica propia del emperador, el rétor más importante del

46. I, *Praefatiunc.*, 4, vv. 9-11.

47. XVI, *Griphus tern. num.*, Praefatio in prosa.

siglo II: Frontón. La frase, donde se halla esta definición, de la que ha hecho una extensa y buena exégesis Pennacini<sup>48</sup>, es la siguiente:

*...idem tu, quom in senatu vel in contione populi dicendum fuit, nullo verbo remotiore usus es, nulla figura obscura aut insolenti; ut qui scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tiliarum, in quibus minus est soni, plus difficultatis*<sup>49</sup>.

Hay, pues, dos tipos de elocuencia para Frontón: una propia del emperador, que tiene «potenza terribile» (*plus soni*) y «comunicabilidad cristalina» (*minus difficultatis*), y otra, que es la normal y corriente del momento, y que tiene *minus soni*, pero *plus difficultatis*: «potenza minore, maggiore difficoltà di decodificazione»<sup>50</sup>. Esta *difficultas* depende evidentemente de la presencia de *verba remotiora* y de *figurae obscurae aut insolentes*, elementos que producen la *obscuritas*; el *plus difficultatis* se refiere también a la composición y a la utilización de procedimientos insólitos. Además de las connotaciones metafóricas explícitamente declaradas en *sonus* y *difficultas*, también los vocablos *tibia* y *tuba* comportan connotaciones que ayudan a comprender mejor las características del género de elocuencia distinto de la *eloquentia Caesaris*. La exégesis del significado de *tibia* indica más o menos lo siguiente: esa otra elocuencia es la expresión de estados síquicos irreducibles a un esquema racional, es la que ofrece los medios técnicos aptos para la expresión de sentimientos, emociones y estados síquicos no comunes, raros o más profundos que los que puedan describir o comunicar los medios lingüísticos formalizados por la tradición oratoria ilustre; es la que está dirigida a pocos y refinados oyentes, entrañando por supuesto dificultad.

Pues bien, esos principios estéticos de dificultad, de salirse de los esquemas racionalizados, de expresión de estados anímicos no normales, de posesión de medios técnicos para la expresión, de una forma distinta, de los temas ya tratados, que animan la *eloquentia tiliarum similis*, parecen ser también los principios que alientan la

48. Pennacini, A., *La funzione dell'arcaismo e del neologismo nelle teorie della prosa da Cornificio a Frontone*, Torino, 1974, pp. 104 ss.

49. Front., *Epist.*, Ed. Van den Hout, Leida, 1954, p. 36, 5-9.

50. Pennacini, A., *op. cit.*, p. 120.

poesía de los *novelli*. No en vano la retórica y la poética corrieron parejas a lo largo de toda la historia de la literatura latina. Efectivamente, los *novelli* se salen de los esquemas anteriores, recurren a elementos vulgares y arcaicos (*verba remotiora*), expresan nuevos sentimientos (la rosa, la *animula*, las costumbres locales, etc.) y recurren sobre todo a nuevas técnicas, que entrañan una evidente dificultad de elaboración (ya empiezan a aparecer embriones de versos ropálicos, de poemas figurados, de acrósticos, etc.).

Pues bien, esa *difficultas*, esa *obscuritas* y sobre todo esa técnica (*ars*), es la que aflora con mucha fuerza en el siglo IV y se convierte en el eje central de la poesía de Ausonio. Su auténtica obsesión, aquello sobre lo que insiste constantemente, es la técnica, la *doctrina*, el *ars*.

El término *difficultas* que, según hemos visto, era palabra clave en Frontón, también lo vemos aparecer en Ausonio. Concretamente en *Technopaegnon* dice lo siguiente:

*Versiculi sunt monosyllabis coepti et monosyllabis terminati.  
Nec hic modo stetit scrupea difficultas, sed accessit ad miseriam concinnandi, ut idem monosyllabon, quod esset finis extremi versus, principium fieret insequentis...*<sup>51</sup>.

Pero no se trata de una *difficultas* en el sentido de que el poema se convierta en algo difícil de entender por parte del lector, aunque esto puede ocurrir como consecuencia, sino de una *difficultas* de parte del autor, a la hora de componer, para lo cual se necesita una técnica depurada. Esa *difficultas*, buscada por el autor, y basada en reglas quizá arbitrarias, es a veces meticulosa, hasta convertirse en *scrupea*. Evidentemente ello ha de producir también, de rechazo, una dificultad de comprensión en el lector; es decir, el poema ha de convertirse también en *obscurus*, de la misma forma que la *eloquentia tibiaram similis* de Frontón, con sus *verba remotiora* y sus *figurae obscurae aut insolentes*, producía *obscuritas*. El propio Ausonio acepta esta *obscuritas* y la justifica, porque, sin ella, dice, sus poemas no serían nada. Ello lo afirma rotundamente en *Griphus*:

*Quod si alicui obscurus videbor, aput eum me sic tuebere:  
primum eiusmodi epyllia, nisi vel obscura sint, nihil futura;*

51. XII, *Technop.*, 2.

*deinde numerorum naturam non esse scirpum, ut sine nodo sint. Postremo si etiam tibi obscurus fuero, cui nihil neque non lectum est neque non intellectum, tum vero ego beatus, quod affectari, adsequar, me ut requiras, me ut desideres, de me cogites*<sup>52</sup>.

Son tres las razones por las cuales considera Ausonio necesaria la *obscuritas*. En primer lugar, porque el género que trata así lo exige (*eiusmodi epyllia, nisi vel obscura sint, nihil futura*); ello no es sino una prueba de su aceptación de las normas del *decorum*. En segundo lugar, porque también el tema se presta a la *obscuritas*. Y en tercer lugar, porque, al ser obscura una poesía, el lector tarda más en olvidarse del autor. Es este último el ideal de toda poesía difícil: el prurito de ser entendidos sólo por unos pocos elegidos. De todas formas, como hemos apuntado, Ausonio se mantiene dentro de los límites de un cierto *decorum*, ya que recurre a la *obscuritas* porque ésta *deceat* al género y al tema.

No es la *obscuritas*, sin embargo, el ideal primordial de la poética de Ausonio, sino que ese ideal primordial es, según ya apuntábamos más arriba, la *difficultas*, entendida ésta desde el punto de vista del autor. A Ausonio, está claro, no le importa el tema; ahora bien, él es consciente de que una vez elegido ha de seguir unas reglas, un *ars*, una *doctrina*, para tratarlo. Esa *doctrina* ha de ser cumplida a rajatabla; tiene bastante más importancia que el *ingenium*, que la *natura*; exige una observación constante; y el producto que sale de su aplicación es lo que Ausonio llama con frecuencia *concinatio*. Veamos estos dos últimos aspectos: la necesidad de observación y la *concinatio*.

#### 1.—*Necessitas observationis.*

Puede haber faltas y ausencias, en un poema, en lo que al contenido se refiere. Tal sucede, por ejemplo, en *Griphus*:

*quae omisi, non oblita mihi, sed praeterita*<sup>53</sup>,

pero lo que no debe haber nunca es el menor error poético, desde el punto de vista de la composición, el menor incumplimiento de

52. XVI, *Griphus tern. num.*, Praefatio.

53. XVI, *Griphus tern. num.*, Praefatio in prosa.



las normas. Y ese posible error desaparece, desde el momento en que exista la *observatio*, que se convierte consiguientemente en absolutamente necesaria:

*nam poeticam et sophisticam levitatem necessitas observationis exclusit*<sup>54</sup>.

Notemos que no dice Ausonio que los defectos se deben evitar con la observación, sino que, de hecho, éstos han sido evitados por la *necessitas observationis*. Es decir, que evitar los errores no es lo necesario; lo necesario es la *observatio*, y como consecuencia de ello se produce la ausencia de errores. Es interesante reseñar esto, por cuanto es un índice de la verdadera obsesión de Ausonio por el *ars*, y por el cumplimiento de las reglas del *ars*.

## 2.—*Concinnatio*.

Es un vocablo frecuente utilizado por Ausonio y relativamente nuevo. Cicerón y Quintiliano habían utilizado vocablos de la misma raíz, pero no exactamente el mismo. Ambos usan, por ejemplo, el adjetivo *concinnus*, el cual parece ser aplicado, tanto en uno como en otro, a una parte del discurso que se sale del esquema lógico y esperado, pero que queda aún dentro de unos ciertos límites de comprensibilidad y que convierte al discurso, y esto es importante, en algo más elegante que si estuviese en el esquema esperado. Es eso lo que se desprende del siguiente texto de Cicerón donde habla de la *disgressio*:

*ab re disgressio, in qua cum fuerit delectatio, tum reditus ad rem aptus et concinnus esse debet*<sup>55</sup>.

Aquí se da la salida del esquema lógico, en este caso del desarrollo lógico de los acontecimientos: tal es la *disgressio*. Se da también el mantenimiento dentro de unos límites de comprensibilidad: se debe dar un *reditus ad rem aptus*. Y se da, por supuesto, también, una mayor elegancia que en el esquema normal: *in qua cum fuerit delectatio*.

También en otro texto de Quintiliano, donde aparece el adjetivo *concinnus*, al hablar del hipérbaton, están claros estos tres elementos o connotaciones:

54. XII, *Technop.*, 2.

55. Cic., *De orat.*, III, 53.

*verborum autem concinna transgressio, id est hyperbaton*<sup>56</sup>.

No se trata de un esquema normal del discurso: se trata del hipérbaton, y por tanto es una *transgressio* al *ordo rectus*, cuya existencia, si bien se ha negado muchas veces en latín, es evidente que existía<sup>57</sup>. Pero comprensible, ya que el hipérbaton no oscurece las relaciones entre los distintos elementos de la frase en lengua latina, por ser ésta una lengua flexional y contar, por tanto, con otras marcas de relación mucho más importantes, como son las morfe-máticas; y también más elegante: *concinna*.

Otro vocablo técnico, de gran importancia dentro de la retórica de Cicerón y relacionado con *concinatio*, es la *concininitas*. ¿Qué entiende Cicerón por *concininitas*? No vamos a entrar aquí en un análisis de todos los textos en que Cicerón utiliza este vocablo. Sólo señalaremos que *concininitas*, para el orador, no parece ser en realidad sino una figura de palabras o más exactamente la utilización simultánea de un cierto número de figuras de palabras; cuatro son las figuras de palabra que mejor producen la *concininitas*: *homeoptoton*, *homoyoteleuton*, *parison* e *isokolon*, a las que hay que sumar la antítesis. Se trata, pues, de un sistema de ornamentación elemental y casi espontáneo, pero que, utilizado conscientemente, se presta a toda clase de refinamientos<sup>58</sup>. Contiene, pues, los tres elementos o connotaciones que señalábamos antes para *concininitas*: a) se sale del esquema lógico y normal de la lengua hablada; en este aspecto se asemeja al verso. Se diferencia, sin embargo, de este último en que en el verso se trata de una estructura numérica —el elemento rítmico esencial es la sucesión de breves y largas, sin tener en cuenta elementos gramaticales, como la palabra o la frase—, mientras que en la prosa rítmica, que es donde opera la *concininitas*, tienen más importancia los elementos gramaticales —la palabra y la frase<sup>59</sup>—; aquí está precisamente la importancia de ese alejamiento de los esquemas lógicos y esperados: en que, a pesar de utilizar, como base, elementos lingüísticos propios de la prosa, los utiliza de una manera no normal, o al menos no propia de la

56. Quint., IX, 3, 91.

57. Cf. Rubio, L., «El orden de palabras en latín clásico», en *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, 1972, pp. 403-423.

58. Cf. Yon, A., *Cicéron. L'orateur; du meilleur genre d'orateurs*, París, 1964, pp. CXVI.

59. No olvidemos que las figuras anteriormente citadas se dan entre palabras y que la cláusula métrica sólo tiene lugar a final de período.

lengua corriente. b) Se mantiene dentro de los límites de comprensibilidad; por supuesto que el discurso de la prosa rítmica no es menos comprensible que el de la prosa corriente. c) Da al discurso mayor elegancia; ello no necesita demostración, ya que es la finalidad primordial de la prosa rítmica.

Una vez analizado lo que estos dos maestros de la crítica literaria latina entendían por *concinnus* y *concinnitas*, vamos a ver ya lo que Ausonio entiende por *concinnatio*, por la que él aboga en muchas de sus composiciones. Son vocablos, *concinnitas* y *concinnatio*, que tienen algo en común, pero que no coinciden exactamente ni en la forma ni en el contenido semántico.

La primera diferencia estriba en que, mientras que para Cicerón los términos *concinnus* y *concinnitas* se referían a un momento concreto del discurso (hipébaton, cláusula, digresión), en Ausonio, el término *concinnatio* se refiere a todo un poema; a todo un tipo de composición. Así, por ejemplo, un centón es una *concinnatio*, o al menos así lo manifiesta él en el prefacio del suyo:

*Perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate. Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt*<sup>60</sup>.

La acción de componer un poema de este tipo es designada con el verbo *concinnare*:

*Sanctus imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat, aptis equidem versibus et compositione festiva. Experire deinde volens, quantum nostra contentione praecelleret, simile nos de eodem concinnare praecepit*<sup>61</sup>.

Como gerundio está utilizado este mismo verbo, refiriéndose también a la acción de componer un poema; en este caso concreto el *Technopaegnion*:

*Versiculi sunt monosyllabis coepti et monosyllabis terminati. Nec hic modo stetit scrupea difficultas, sed accessit ad materiam concinnandi, ut idem monosyllabon, quod esset finis extremi versus, principium fieret insequentis*<sup>62</sup>.

60. XVII, *Cento nupt.*, Praefatio in prosa..

61. *Ibíd.*

62. XII, *Technopaegn.*, 2.

*Concinnatio* se refiere, pues, a un tipo de composición entera, y no solamente a un momento determinado del discurso. Ahora bien, ¿qué características tiene ese tipo de composición? Aquí es donde entran las semejanzas con la *concinnitas* ciceroniana. Lo mismo que la *concinnitas* —con la diferencia de que ésta se encontraba normalmente en cláusulas métricas, mientras que la *concinnatio* se refiere a todo un poema— se trata de la utilización de una serie de convenciones de la palabra; en aquel caso eran figuras de palabra ya consagradas incluso en la retórica griega; en éste, se trata de figuras convencionales, que se rigen por unas normas rigurosamente cumplidas (las normas para la composición de los versos ropálicos, acrósticos, telésticos, de centones, de poemas figurados, etcétera). Se trata, pues, de que el discurso se salga de los esquemas lógicos y esperados, de las normas tradicionales y racionales admitidas por la poética clásica<sup>63</sup>, sobre todo en lo que a la forma externa se refiere. Tanto *concinnitas* como *concinnatio* se refieren sobre todo a *verba* no a *res*; de la limitación de *concinnus* y *concinnitas* a *verba* no hay duda: tanto el hipébaton como la disgresión, a los que hemos visto aplicado el adjetivo *concinnus*, y las figuras de palabra que producen la *concinnitas* se mantienen —en el caso de la disgresión no tanto— en el ámbito de *verba*. De la limitación de *concinnatio* al campo de *verba* nos habla el propio Ausonio:

*Si qua tibi in his versiculis videbuntur (nam vereor ut multa sint) fucatius concinnata quam verius et plus coloris quam suci haberi, ipse sciens fluere permisi*<sup>64</sup>.

donde es evidente que *fucatius concinnata* se refiere a la forma, a la pintura externa, lo mismo que *color* —con este término se suele designar en retórica latina a las figuras de palabra—, frente a *verius* y *suci*, que aluden al contenido.

Ahora bien, y esto creemos que es importante para la poética de Ausonio, conseguir la *concinnatio* no está al alcance de cualquier poeta, sino sólo de los *periti*; con los mismos elementos un *peritus* produce una *concinnatio*, pero un *imperitus* sólo una *iunctura*:

63. Ya más arriba, al hablar de la retórica de Frontón y de la poética de los *novelli*, señalábamos que era principio fundamental en ellas la expresión de estados síquicos irreducibles a un esquema racional, la posesión de medios técnicos aptos para la expresión de sentimientos, emociones y estados síquicos no comunes, raros o más profundos que los que puedan comunicar los medios lingüísticos formalizados por la tradición oratoria ilustre.

64. *Protrept. ad nep.*, Praefatio.

*Sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum* <sup>65</sup>.

*Concinnatio* es, pues, una *iunctura*, pero una *iunctura* agradable, elegante, que halaga a los oídos, y ello sólo lo puede conseguir el *doctus*, el *peritus*. El poeta es, pues, para Ausonio un artista, o más que artista, un técnico de la forma, un hombre que sabe aplicar a los elementos que la lengua le ofrece unas normas, una *doctrina*, que conoce a la perfección. El propio Ausonio no pierde ocasión para hacer ver esto último y para ponerlo en práctica. En *Caesares* no le interesa la materia, le interesa sólo la forma: las hazañas, la vida y la muerte de los doce Césares ya las había tratado Suetonio; para él ahora el problema, o mejor, la convención formal que se impone a sí mismo, es lograr meter en un solo verso a cada uno de los doce Césares de Suetonio:

*Sua quemque monosticha signant,  
quorum per plenam seriem Suetonius olim  
nomina res gestas vitamque obitumque peregit* <sup>66</sup>.

Notemos cómo Ausonio deja bien claro que a él lo único que le interesa es que cada emperador esté recogido en un solo verso. Se le podrá criticar la norma, que puede ser considerada como convencional, como de ridícula, pero de lo que no se le puede acusar es de falta de honradez al aplicarla, ya que lo que se propone no es crear una norma perfecta, sublime, sino crear una norma, cualquiera, y ésta aplicarla con todas sus consecuencias. Y esto último lo hace.

En *Griphus* hace auténticos malabarismos con el número tres, pero no nos interesa hablar ahora de esos malabarismos. Lo que nos interesa ahora es resaltar que el propio Ausonio no quiere que su poema termine *inertis*, es decir, sin *ars*; y para ello nada mejor —ya que del número tres y sus múltiplos ha hablado— que el crearse otra regla, también convencional, pero que cumple: que el poema tenga un número de versos igual a 3 veces 30 ó a 10 veces 9:

*Hic quoque ne ludus numero transeat inertis ter decies ternos  
habeat deciesque novenos* <sup>67</sup>.

65. XVII, *Cent. nupt.*, Praefatio in prosa.

66. XIV, *Caesar.*, 1, vv. 3-5.

Recalcamos que no damos importancia al hecho de que el poema tenga 90 versos, sino al hecho de que Ausonio considera a esa condición como algo importante para que el poema no sea *inertis*, sino que tenga *ars*.

Por ello conviene tener en cuenta que esa preocupación por la forma externa, por el cumplimiento de unas normas evidentemente convencionales, no es un juego para Ausonio, sino algo mucho más serio; es casi una profesión, o al menos algo que sólo pueden hacer los *periti*. Su insistencia en ello es ya buena prueba de lo que decimos. Pero es que, además, él mismo reconoce que está dispuesto a aceptar, en lo que a la forma se refiere, las correcciones de un hombre culto<sup>68</sup>, que su preocupación es llegar a la forma más lograda, sin conformarse con una cualquiera<sup>69</sup> y que una vez que se ha conseguido esa forma más lograda, a ella se puede recurrir todas las veces que se quiera, siempre que se trate de la misma idea, encerrada en esa forma<sup>70</sup>.

68. Así lo manifiesta claramente en el *Ludus septem sapientum*:

*Possum ego censuram lectoris ferre severi  
et possum modica laude placere mihi:  
novit equus plausae sonitum cervicis amare,  
novit et intrepidus verbera lenta pati.  
Maeonio qualem cultum quaesivit Homero  
censor Aristarchus normaue Zenodoti!  
pone obelos igitur primorum stigmata vatium:  
palmas, non culpas esse putabo meas;  
et correctae magis quam condemnata vocabo,  
adponet docti quae mihi lima viri.*

Pero hasta tanto conozca el peso del veredicto, prefiere agradar:

*Interea arbitrii subiturus pondera tanti,  
optabo ut placeam...* (XIII, *Lud. sept. sap.*, 1, vv. 7-18).

Si acepta las correcciones de un hombre docto y culto es porque se toma muy en serio su profesión, y porque está dispuesto a llegar a la forma más lograda.

69. De ahí la importancia que tiene la elección de una palabra expresiva, sobre todo en momentos de mayor intensidad emotiva, cuando su propia lengua le produce un sentimiento casi de insatisfacción lingüística; así, en *Gratiarum actio*, el verbo *admoneo* le parece, en un momento determinado, poco expresivo, y se queja de ello: *Quis enim locus est aut dies, qui non me huius aut similis gratulationis admoneat? Admoneat autem? O inertiam significationis ignavae! Quis, inquam, locus est, qui non beneficiis tuis agitet, inflammet* (XX, *Grat. act.*, 1).

Esta importancia que da a la elección de una palabra, se manifiesta también en la preocupación, manifestada en el *Epicedion in patrem*, por el griego, y en el convencimiento de que esta lengua puede proporcionar un vocabulario suficiente para expresarse con elegancia:

*Sermone inpromptus Latio, verum Attica lingua  
suffecit culti vocibus eloquii* (II, *Domest.*, 4, vv. 9-10).

Esta preocupación por encontrar la palabra más expresiva o por recurrir al griego, que facilita una expresión más elegante, es una prueba de su profesionalidad, de su intento por llegar a la forma más lograda, y de que no está jugando al utilizar esquemas de composición puramente formales y externos.

70. De esta forma, se pronuncia, por ejemplo, en *Gratiarum Actio*, en relación al giro *agere gratias*, que él considera el más logrado para expresar el agradecimiento, aunque alguien pueda

En definitiva, para Ausonio, tiene una importancia capital la *doctrina*, el *ars*, y sobre todo su conocimiento y aplicación. Para él, cuando habla de sus maestros, la perfección se centra, por encima de todo, en la unión de *facundia* y *doctrina*. Y no es una casualidad; más de una vez insiste en la necesidad de la unión de ambas.

En el caso de Exuperio, rétor de Tolosa, Ausonio reconoce su *facundia*, pero le falta el *ars*, la *doctrina* y ello conlleva graves defectos:

*Exuperi, memorande mihi, facunde sine arte,  
incessu gravis et verbis ingentibus, ore  
pulcher et ad summam motuque habituque venusto:  
copia cui fandi longe pulcherrima, quam si  
auditu tenus acciperes, deflata placeret,  
discussam scires solidi nihil edere sensus*<sup>71</sup>.

La *facundia* sin *ars* agrada, pues, por su sonoridad, pero está privada de solidez. De ahí la necesidad de la técnica. Por eso los maestros más alabados son aquellos que unían las dos cosas; así Attio Patera, que unía *doctrina* y *cursus fandi*:

*Doctrina nulli tanta in illo tempore  
collegamque dehinc, nenia maesta, refer,*

Attio Tiro Delfidio:

*Facunde, docte, lingua et ingenio celer,  
iocis amoene, Delphidi*<sup>72</sup>.

Luciolo:

*Rhetora Luciolum, condiscipulum atque magistrum  
collegamque dehinc, nenia maesta, refer,  
facundum doctumque virum...*<sup>74</sup>

Así pues, es postulado fundamental de la poética de Ausonio su preocupación por una técnica depurada, por cumplir a rajatabla unas normas —convencionales o no—, pero normas que se toma muy en serio. Puede quedar a juicio del autor moderno el analizar

---

acusarle de escasez de recursos retóricos al repetirlo: *Ago igitur gratias, optime imperator, ac si quis hunc sermonem meum isdem verbis tam saepe repetitum inopiae loquentis assignat, experiatur hoc idem prosequi, sed nihil poterit proferre facundis* (XX, *Grat. Act.*, 1).

71. V, *Comm. Prof. Burdig.*, V, vv. 1-2.

72. V, *Comm. Prof. Burdig.*, XVII, vv. 1-6.

73. V, *Comm. Prof. Burdig.*, IV, vv. 15-16.

74. V, *Comm. Prof. Burdig.*, III, vv. 1-3.

la validez o no de esas normas, de esta técnica; lo que no se le puede negar a Ausonio es su honradez al cumplirlas y su conciencia de que, si las cumple, es un *peritus*, un técnico.

c) *Influencia de la retórica.*

Sabido es que la oratoria y la poesía, y también los principios técnicos que animan a una y otra, corrieron parejas casi desde los orígenes de la literatura latina: la relación había comenzado casi siglo y medio antes de Cicerón, después de la primera guerra púnica, en los albores mismos de la literatura latina<sup>75</sup>. Esta relación, prácticamente originaria, dejaría una duradera huella sobre las dos artes, facilitando sin duda la integración progresiva de las dos *technai* en el momento histórico de la racionalización del tema por obra de Cicerón y Horacio<sup>76</sup>.

Hay, pues, una mutua penetración histórica, empírica, de retórica y poesía desde el primer momento.

Desde esa perspectiva puede también ser estudiada la poética de Ausonio, ya que esa mutua interrelación es de suponer que se continuara en el siglo IV y ahora con mucha más razón, por cuanto la influencia de la escuela es mayor que en los primeros siglos.

Por lo demás, en el caso de Ausonio, no hace falta hacer largas demostraciones de esta relación entre retórica y poesía. El mismo se define siempre como *grammaticus* y *rhetor* y todo el mundo ha estado tradicionalmente de acuerdo en que Ausonio es más un rétor que un poeta. Pero no vamos a insistir aquí sobre su imitación, sus juegos de ingenio, sus alusiones eruditas, todo aquello, en fin, que es producto de su profesión. Es decir, no nos interesan los elementos retóricos de su obra poética, sino hasta qué punto la retórica del momento, los principios teóricos de la misma, han influido en su poética.

A este respecto, lo primero que hay que señalar es que la importancia que Ausonio da a la técnica, al *ars*, a la *doctrina*, desde el punto de vista de la poesía, es algo que se da también en el campo de la elocuencia del momento. Se trata de una auténtica

---

75. Cf. Fontán, A., «Cicerón y Horacio, críticos literarios», en *Humanismo Romano*, Barcelona, 1974, p. 72.

76. *Ibíd.*, p. 75.



obsesión por los preceptos que se deben seguir en cualquier manifestación artística. Por no citar nada más que un ejemplo, podemos recordar lo que dice Victorio en su *Explanatum in Rethoricam M. Tullii Ciceronis libri III* en relación al *ars*:

*Ars enim tantum praecepta tradit, non aliquid secundum ipsa praecepta faciendum. Ideo ars sapientiae tradi non potest: per se autem tota constat et permanet... Datur autem ars eloquentiae, et recte datur. Etenim si constat quattuor rebus, natura, usu, exercitatione, arte, necessario et artis praecepta in eloquentiam dantur. Quae si deest, profecto tria illa multum interdum nocere, numquam prodesse possunt. Dicendum autem videtur, quae distantia sit inter rhetorem, sophistam et oratorem. Rhetor est, qui docet litteras atque artes tradit eloquentiae; sophista est, apud quem dicendi exercitium discitur; orator est, qui in causis privatis ac publicis plena et perfecta utitur eloquentia*<sup>77</sup>.

De ahí que Ausonio, según hemos visto, insista con tanta frecuencia en la unión entre *facundia* y *doctrina*. Esta última sería el *ars* de que habla Victorino. Y de ahí, claro está, la necesidad del *ars*, de la *doctrina*, no sólo en la elocuencia, sino también en la poesía. La obsesión, pues, de Ausonio, por seguir unos preceptos, al escribir poesía, le viene de la retórica del momento.

Lo mismo que, por ejemplo, entre Cicerón y Horacio había convergencias doctrinales, aunque uno y otro se ocupasen de géneros literarios distintos<sup>78</sup>, concretamente la retórica y la poesía, también aquí encontramos convergencias. La primera la acabamos de ver: la importancia que se da a los preceptos, a las normas externas, al *ars*, tanto en retórica como en poesía.

La escasa importancia que Ausonio da, según hemos visto, a la materia, al tema, no es solamente un elemento característico del mismo; es un producto de la época, que se manifiesta en otros géneros literarios, y del que es también testigo uno de los oradores más ilustres de la época: Simmaco. Este, contemporáneo y amigo de Ausonio, se lamenta en una de sus cartas de no tener nada que decir, atribuyendo la culpa de su propia inferioridad temática a

77. Victorinus, *Explanatum in Rethoricam M. Tullii Ciceronis libri II*, I (ed. Halm, C., *Rhetores latini minores*, Lipsiae, 1863, p. 156).

78. Cf. Fontán, A., *art. cit.*, p. 77.

las actuales condiciones de vida pública, que se ha convertido en mezquina:

*Et tamen utcumque ista res accidit, gratulor novi aliquid oblatum, quod me ab solito respondendi genere vindicaret. Quousque enim dandae ac reddendae salutationis verba blaterabimus, cum alia stilo materia non suppetat? At olim parentes etiam patriae negotia, quae nunc angusta vel nulla sunt in familiares paginas conferebant*<sup>79</sup>.

La elección de temas convencionales, ocasionales e insignificantes, por parte de nuestro poeta, puede deberse a la misma causa que señala aquí Símmaco: a la falta de motivos inspiradores más altos y elevados.

Del propio Símmaco es otra innovación puramente formal, y que puede ponerse en relación con las técnicas poéticas del momento, tan utilizadas por *Ausonio*, ya que tanto una como otras pueden derivar de la *lingua saeculi*, entendida ésta como las normas *loquendi* del momento. Cuando Símmaco define lo que él llama *lingua nostri saeculi*, no es en el vocabulario, sino en las cláusulas en lo que piensa<sup>80</sup>. Las combinaciones sonoras, él mismo lo reconoce, le fascinan y cede, aunque sea a su pesar, a una seductora innovación del momento:

*Trahit enim nos usus temporis in plausibilis sermonis argutias*<sup>81</sup>.

Y en cierta forma tiene razón; Cicerón, por supuesto, había cuidado sus finales de frase; pero en Símmaco ha tenido lugar una transformación en un doble sentido: 1.º) Su cláusula no es ciceroniana sino que es la característica de la elocuencia asiática<sup>82</sup>; 2.º) En su obra, al *cursus* métrico se superpone en un tanto por ciento muy elevado de casos un segundo *cursus* fundado sobre el acento. A esto se refiere sin duda con las *plausibiles sermonis argutiae*, que están de moda. ¿Y qué otra cosa sino *sermonis argutiae* son las nuevas técnicas del centón, de los versos ropálicos, etc., usados por *Ausonio*? En este sentido, la poética de *Ausonio* corre evidentemente pareja con la retórica del momento.

79. Symmac., *Epist.*, II, 35, 1-2.

80. Cf. Callu, J. P., *Symmaque. Lettres*, t. I, París, 1972, p. 28.

81. Symmac., *Epist.*, III, 11.

82. Callu, *op. cit.*, p. 29, n. 2.

En definitiva se puede decir que las normas o preceptos de la poesía de Ausonio son producto de su retórica, es decir, de las normas y preceptos *loquendi*, no *poetandi*. Se podría decir incluso que a Ausonio le es indiferente escribir en prosa o en poesía para poner en práctica esas normas, esa *doctrina*. De ello es buena prueba, en primer lugar, el siguiente hecho: sus *sermonis argutiae* no afectan al metro, sino que se reducen a puros artificios de la lengua, como lo demuestra el hecho de que esas innovaciones se podrían aplicar también a la prosa: el unir, por ejemplo, medio verso o verso y medio de Virgilio para formar otros versos con sentido distinto no es una innovación que afecte al metro, a la poesía, sino algo que afecta a la composición en general y que podría darse igualmente en prosa; el colocar a un emperador en cada verso, como hace en *Caesares*, sólo tiene de poesía el que la unidad es el metro, pero lo mismo podría hacerse, por ejemplo, con períodos o frases; el artificio no es un elemento pertinente de la poesía, sino de la composición en general. Y así se podría decir sucesivamente de todas las demás innovaciones.

Pero es que hay además testimonios directos de que para Ausonio lo importante es la norma retórica, independientemente de que se trata de prosa o verso. Aludiremos, en primer lugar, a un testimonio, no de Ausonio, sino de su íntimo amigo Símmaco, testimonio que es una buena prueba de que en Ausonio lo que importa son las normas *loquendi*, de que no se permite licencias poéticas, sino que sigue las reglas de la prosa retórica, o al menos de un determinado tipo de prosa. Sabido es que a los poetas se les había permitido desde siempre determinadas audacias que no se permitían a los demás escritores<sup>83</sup>; audacias que llegaban incluso hasta el falseamiento de los hechos. Pues bien, Símmaco señala claramente que Ausonio no se permite esta clase de libertades en su poesía:

*Nequaquam tibi crederem de Mosellae ortu ac meatu multa  
narranti, nisi certo scirem quod nec in poemate mentiaris*<sup>84</sup>.

Si, por principio, como se deduce de las palabras de Símmaco, Ausonio no falsea los hechos ni utiliza licencias poéticas de este

83. Cf. Hor., *Ars Poet.*, 9-10: *Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*. Los testimonios antiguos podrían ser muchos y sería prolijo hacer relación de ellos.

84. Symmac., *Epist.*, I, 14, 3.

tipo en su poesía es porque sigue normas que no son de la poesía, sino de la retórica, entendida ésta como el conjunto de normas para escribir en prosa.

En el propio Ausonio hay testimonios de esto. El reconoce, más de una vez, que lo importante de un discurso es la forma lingüística y que lo de menos es que esté en prosa o en verso. Así, por ejemplo, a la epopeya la compara a un impetuoso torrente y lo único que la diferencia de un discurso es el metro, que es lo que menos importancia tiene; la composición de una epopeya no se diferencia de la composición de una *oratio* nada más que en el metro. Lo importante en uno y otro caso es el ímpetu:

*Mox inde cursim more torrentis freti  
epos ligasti metricum,  
ut nullus aequa lege liber carminum  
orationem texeret*<sup>85</sup>.

Notemos cómo utiliza el sintagma *epos metricum*, como si existiese un *epos* no métrico, y cómo la comparación la establece entre ese *epos metricum* y la *oratio*, libre de medida.

Al hablar de uno de sus profesores de Burdeos, dice que en él lo importante era el ímpetu o la fuerza; lo de menos era escribir en prosa o en verso:

*Nam tu Crispo coniuncte tuo  
prorsa solebas et versa loqui  
impete eodem*<sup>86</sup>.

Es en este sentido que acabamos de señalar en el que Ausonio es en realidad más un rétor que un poeta: porque pone en práctica, en sus manifestaciones poéticas, normas que son de la retórica del momento. Pero esto queremos que sea más una justificación que una acusación: normalmente, al hablar de Ausonio como rétor y no como poeta, se ha hecho casi siempre con desprecio. Si hemos logrado demostrar que lo que Ausonio pretende es poner en práctica, en composiciones poéticas o no, unas normas, que son las que privan en la retórica del momento, por lo que hay que juzgar a Ausonio es por la aplicación o no de esas reglas, pero no por su validez. Y lo primero, creemos que lo consigue.

---

85. V, *Comm. Prof. Burdig.*, 5, vv. 9-12.

86. V, *Comm. Prof. Burdig.*, 21, vv. 13-15.