



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 118
2016 - N°2

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

EL BARROCO TEODOSIANO EN EL POEMA *DE MORTIBUS BOUM**

Inés WARBURG**

Résumé. – Le poème *De mortibus boum*, du rhéteur Severus Sanctus Endelechius composé vers la fin IV^e s. présente les signes distinctifs du baroque théodosien ou baroque tardif romain. Cette conception de l'esthétique qui a eu une grande influence dans la littérature latine de l'antiquité tardive se traduit en particulier par une rénovation totale du genre bucolique et la suprématie du surnaturel sur l'ordre naturel troublé, selon l'idéologie triomphaliste de la poésie theodosienne.

Abstract. – The poem *De mortibus boum*, written in the end of the 4th century by the christian rhetorician Severus Sanctus Endelechius, presents the specific features of the Theodosian baroque or late Roman baroque. This aesthetic conception, very influential in late antique Latin literature, is particularly reflected in the transformation of the bucolic genre and in the victory of the supernatural over the disturbed natural order, in accordance with the triumphalist ideology of Theodosian poetry.

Mots-clés. – *De mortibus boum*, Severus Sanctus Endelechius, baroque théodosien, poésie bucolique tardo-antique.

* Agradezco a los expertos anónimos de la *REA* sus útiles indicaciones.

** Pontificia Universidad Católica Argentina ; ineswarburg@hotmail.com

Por contraposición al ideal de perfección clasicista, el concepto de «barroco teodosiano» o «barroco romano tardío», última etapa del barroco romano antiguo en la periodización de Jacques Fontaine¹, permite valorar la singularidad creativa del poema cristiano *De mortibus boum*, compuesto probablemente en la Galia Aquitania por el amigo y maestro de Paulino de Nola, Severo Santo Endelegio². Procedente de la historia del arte, lo barroco, concebido como «eón barroco», es decir, como una constante estética resistente a las contingencias de la historia, da cuenta de una amplia gama de manifestaciones literarias que, en diferentes épocas y por diversos motivos, se encuentran en tensión con la estética clasicista³. Con el impulso de la literatura helenística – sumado al original componente etrusco-italico – la

1. La relevancia del concepto de barroco romano para comprender el valor estético de gran parte de la creación literaria de la era teodosiana fue ampliamente demostrada por Jacques Fontaine. Cf. J. FONTAINE, «Postclassicisme, Antiquité tardive, Latin des chrétiens: L'évolution de la problématique d'une histoire de la littérature romaine du III^e au VI^e siècle depuis Schanz», *BAGB* 43, 1984, p. 195-212, en p. 200-202; J. FONTAINE, «Le baroque romain antique, un courant esthétique persistant à travers la littérature latine» en A. VERMEYLEN ed., *Questionnement du baroque*, Louvain-la-Neuve-Bruxelles 1986, en p. 31-38.

2. Hasta la segunda mitad del siglo XX, las numerosas ediciones del poema *De mortibus boum* se basaron en la edición príncipe publicada por Pierre Pithou en 1586 o en las sucesivas reimpresiones de 1589, 1590 y 1596. Puesto que la primera colación del manuscrito *Aurelianensis* 288 (242) del siglo XVI realizada por Marcel Cock en 1968 permaneció inédita, la colección de poesía pastoril de Dietmar Korzeniewski de 1976 incluye hasta el momento la única publicación del *De mortibus boum* con las variantes que ofrece el *Aurelianensis*. Las citas en este artículo coinciden con estas dos últimas ediciones, con excepción del v. 8, en el que adoptamos, como Cock, la variante *tacitus* del *Aurelianensis*, frente a *tacitum* en la edición de Korzeniewski. La puntuación es nuestra. Cf. P. PITHOEU, *Veterum aliquot theologorum scripta. Quorum nonnulla ex veteribus libris emendatius, aliqua nunc primum eduntur*, Parisiis 1586; M. COCK, *Ecloga Christiana. Het Carmen van Endelegius Rhetor heruitgegeven, vertaald en bestudeerd*, Louvain 1968; D. KORZENIEWSKI, *Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit: Marcus Aurelius Olympius Nemesianus, Severus Sanctus Endelegius, Modoinus, Hirtengedicht aus d. Codex Gaddianus*, Darmstadt 1976. Sobre la tradición manuscrita, cf. M. COCK, «À propos de la tradition manuscrite du *Carmen de mortibus boum* d'Endéléchius», *Latomus* 30, 1971, p. 156-160, con ciertas revisiones en I. WARBURG, «Proposals for the textual tradition of the poem *De mortibus boum* by Severus Sanctus Endelegius», *RhM* 158, 2015, p. 185-198. Para diferentes aspectos históricos y literarios del autor y del poema *De mortibus boum*, cf. W. SCHMID, «Tityrus Christianus. Probleme religiöser Hirtendichtung an der Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert», *RhM* 96, 1953, p. 101-165; T. ALIMONTI, *Struttura, ideologia ed imitazione virgiliana nel «De mortibus boum» di Endelegio*, Torino 1976; M. BARTON, *Spätantike Bukolik zwischen paganer Tradition und christlicher Verkündigung: das Carmen De mortibus boum des Endelegius*, Trier 2000.

3. La noción del barroco como concepción estética independiente de la corriente posrenacentista de los siglos XVII y XVIII inició su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX en el ámbito de la filosofía y la historia del arte. En las primeras décadas del siglo XX, la interpretación de lo barroco como constante histórica comienza a emplearse en el campo literario, sobre todo en la filología alemana que se basaba en las valiosas contribuciones de Heinrich Wölfflin, sintetizadas en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de 1915. A partir de las nociones de Wölfflin, Eugenio d'Ors desarrolla el concepto de «eón barroco» como principio estético que no cesa de existir a lo largo de la historia: «No siendo una idea pura, no siendo una categoría, sino un eón, puede sufrir contingencias y vicisitudes. Lo que no puede cesar de existir. (...) Como Babel a Roma, cabe oponer, y yo lo hago así, el eón de lo Barroco al eón de lo Clásico, es decir, el principio de las creaciones del espíritu en que éste trata de imitar los procederes de la naturaleza al principio en que trata éste de imitar sus propias creaciones.» Cf. E. D'ORS, *La ciencia de la cultura*, Madrid 1964, p. 40. Para una síntesis del problema terminológico y conceptual del barroco, cf. J. PÉREZ BAZO, «El Barroco y la cuestión terminológica» en P. AULLÓN DE HARO ed., *Barroco*, Madrid 2004, p. 59-93.

corriente «manierista», «alejandrino», «barroquista» o genéricamente «barroca» determinó la evolución estética de la literatura latina⁴ y, en particular, de las producciones del período tardoantiguo, «el más alejandrino de todos los períodos de la literatura latina»⁵.

El rétor Endelequio recurre a los medios más audaces de expresión para representar una idea del mundo como «apariencia cambiante»⁶, rasgo esencial de la concepción barroca de la realidad, por la cual se refleja en términos artísticos la repentina convulsión que comportó la política religiosa del Imperio de Teodosio en la sociedad rural de las Galias. Al lamento introductorio de los pastores paganos (vv. 1-12), sigue la descripción de una peste devastadora (vv. 13-96), de la cual sólo se salva el ganado del cristiano Títiro por la imposición en la frente del signo de la cruz (vv. 97-120). La decisión final de los pastores paganos de trasladarse junto con Títiro a la ciudad (vv. 121-130) deja entrever la imagen del temprano estadio de cristianización de las Galias, signado por un movimiento de conversión desde los centros urbanos hacia la periferia que, en el siglo IV, no poseía comunidades rurales organizadas⁷. Sólo hacia el epílogo se declara, pues, de manera explícita la clave para la interpretación alegórica de la salvación del rebaño, un procedimiento muy frecuente y a menudo más allá

4. En cuanto a la difusión del concepto de lo barroco para la literatura europea, es fundamental la aportación de Ernst Robert Curtius, que no obstante prefiere el término «manierismo» por considerarlo menos confuso que «barroco»: «In diesem Sinne verstanden ist der Manierismus eine Konstante der europäischen Literatur. Er ist die Komplementär-Erscheinung zur Klassik Epochen». Respecto de la literatura grecolatina, Curtius subrayó la enorme importancia del asianismo como la primera manifestación del manierismo literario: «Der Asianismus ist die erste Form des europäischen Manierismus, der Attizismus die des europäischen Klassizismus». Cf. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 275, en p. 74. Sobre el barroco en la literatura grecolatina con referencias bibliográficas, cf. P. CAÑIZARES FERRIZ, «La estética barroca en la literatura grecolatina» en P. AULLÓN DE HARO ed., *Barroco*, Madrid 2004, p. 171-195.

5. El término «neo-alejandrino» es, según Charlet, el más adecuado para las tendencias barrocas de la poesía latina del siglo IV: «This term «neo-alexandrian» seems to me the «mot juste» for the mannerist or baroque tendencies of an epoch which is certainly the most alexandrian of all periods of Latin Literature». Cf. J.-L. CHARLET, «Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)», *Philologus* 132, 1988, p. 74-85, en p. 77. Como Jacques Fontaine, que apoya su reflexión en Wölfflin y en d'Ors, consideramos que en la actualidad es posible emplear el término «barroco» en el contexto de la literatura antigua sin lugar a equívocos. Cf. J. FONTAINE 1986, *op. cit.*, p. 14.

6. Cf. H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich 1917, p. 15.

7. Sobre el fenómeno característico de la Antigüedad tardía, que comprende la cristianización de las ciudades en primer lugar, seguida de las zonas rurales, con referencia a las Galias, cf. CH. PIETRI, «Chiesa e comunità locali nell'Occidente cristiano (IV-VI D. C.): l'esempio della Gallia» en *Christiana respublica. Éléments d'une enquête sur le christianisme antique*, Rome 1997, p. 475-521. Incluso el proceso de conquista del espacio urbano es relativamente lento y tardío en Galia Meridional. La red de ciudades episcopales tiene todavía un carácter embrionario a finales del siglo IV, cuando ciertas comunidades cristianas obtienen medios económicos y políticos para construir edificios de culto de cierta magnitud. Cf. J. GUYON, «Émergence et affirmation d'une topographie chrétienne dans les villes de la Gaule méridionale», *Gallia* 63, 2006, p. 85-110.

de lo razonable, para la confección del género bucólico⁸. De la clave alegórica surge tal vez el título completamente arbitrario *Carmen Bucolicum de virtute signi Crucis Domini* de la edición de Galland de 1772, reproducido también en la *Patrología Latina*⁹.

Al ritmo de la peculiar agitación de las estructuras tradicionales, prosperan durante el Bajo Imperio las categorías estéticas de lo barroco, especialmente en la literatura cristiana, más proclive a la transformación del sistema literario clásico¹⁰. Tanto en la renovación integral del género literario, como en las dos secciones principales del poema *De mortibus boum* – la descripción del orden natural perturbado y la irrupción de lo sobrenatural – las notas disonantes de lo barroco aparecen conciliadas por el registro festivo y triunfante de la poesía teodosiana.

LA RENOVACIÓN DEL GÉNERO LITERARIO

En treinta y tres estrofas asclepiadeas se desarrolla el diálogo entre los pastores Egón, Búcolo y Títiro. Desde la estructura más elemental se advierte, pues, cómo en el *De mortibus boum* se desdibujan las convenciones del género bucólico, que adopta para el diálogo amebio el sistema métrico de la lírica de Horacio, ajustado al número altamente simbólico de estrofas en honor a la edad de Cristo: un ejemplo precursor de «composición numerica», *Zahlenkomposition*, en el ámbito de la poesía cristiana con amplia repercusión en el Medioevo, donde el número es el espejo del tema esencial del poema¹¹.

8. Por otra parte, la posibilidad de interpretar alegóricamente la poesía bucólica era tan popular en época de Endelegio que Servio, a propósito de las *Bucólicas*, expresa la necesidad de limitar este procedimiento, cf. Serv. *georg.* 3, 20: *Refutandae enim sunt allegoriae in bucolico carmine, nisi cum, ut supra diximus, ex aliqua agrorum perditorum necessitate descendunt.*

9. Cf. A. GALLANDIUS, *Bibliotheca veterum patrum antiquorumque scriptorum ecclesiasticorum VIII*, Venetiis 1772, p. 207-208; *Patrologiae cursus completus, Series Prima, Patres Latini XIX*, J. P. MIGNE ed., Parisiis 1946, c. 795-800: «Quibus proinde positis, deleta insulsa epigraphe quae huc usque obtinuit, Carmen inscripsimus, De virtute signi Crucis Domini».

10. Se trata del proceso de transformación del sistema de los géneros literarios tradicionales de acuerdo con el ya clásico concepto de *renovatio* y *mélange des genres* formulado por Jacques Fontaine. Cf. J. FONTAINE, «Comment doit-on appliquer la notion du genre littéraire à la littérature latine chrétienne du IV^e siècle?», *Philologus* 132, 1988, p. 53-73. Las características generales del barroco en la poesía latina tardía se encuentran delineadas en J.-L. CHARLET 1988, *op. cit.*, p. 77-79. Aplicadas a la obra de Prudencio, uno de los máximos exponentes en poesía cristiana de esta tendencia, cf. J.-L. CHARLET, «La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps», *BAGB*, 1986, p. 368-386; L. GOSSEREZ, «La Psychomachie, poème baroque? Esthétique et allégories», *L'information littéraire* 55, 2003, p. 33-42.

11. El número 33 simboliza a Cristo, crucificado a los 33 años de edad y descendiente de David, que reinó 33 años en Jerusalén. El *Contra Faustum Manichaeum* de San Agustín consta de treinta y tres libros y las *Institutiones* de Casiodoro tienen el mismo número de capítulos. En la Edad Media se destaca la *Comedia* de Dante Alighieri, en la cual el Purgatorio y el Paraíso cuentan con treinta y tres cantos – treinta y cuatro el Infierno – en tercetos encadenados. Sobre la composición numérica con referencia a la composiciones con el número 33, cf. E.R. CURTIUS, *op. cit.*, p. 493-500.

Por la virtuosa elaboración de la figura visible del poema, el simbolismo numérico se aproxima al extremo manierismo de los *carmina figurata* de Optaciano Porfirio o al *Technopaegnon* de Ausonio¹². Así como Paulino y Prudencio, alterando el canon, extienden el hexámetro a géneros ligados a una métrica diferente, Endelequio elige la estrofa asclepiadea para el género bucólico a cambio del secular hexámetro dactílico¹³. Un buen número de palabras y frases utilizadas en la misma posición de Horacio – y en algún caso de Séneca – demuestra la influencia decisiva de la métrica no sólo en el nivel estructural, en el ritmo y en el tono de la composición bucólica, sino también en la sintaxis y en la adopción de términos y giros derivados de la lírica horaciana¹⁴.

La transgresión de las convenciones del género bucólico también incide fuertemente en el tratamiento del contenido. Mientras que el prólogo se ajusta a las normas de la bucólica clásica, la contaminación con las *Geórgicas* en la descripción de la peste y con el discurso protréptico, celebrativo e incluso folklórico del Títilo cristiano, desencadena una sucesiva *mélange* de géneros y tonos, acorde al dinamismo y elasticidad del código poético en el barroco teodosiano. Tal modificación del canon suscitó la discusión en torno al género, definido alternativamente como poema bucólico, bucólico-geórgico, filosófico y, por último, como «sincera y gaya visión bíblica de la vida» con exclusión sistemática de las precedentes soluciones¹⁵.

12. Cf. J.-L. CHARLET 1988, *op. cit.*, p. 79.

13. La estrofa de tres asclepiadeos menores y un gliconeo, que cuidadosamente utiliza Endelequio, es empleada por Horacio en *carm.* 1, 6; 1, 15; 1, 24; 1, 33; 2, 12; 3, 10; 3, 16; 4, 4; 4, 12; cf. L. CECCARELLI, *Prosodia y métrica del latín clásico*, Sevilla 1999, p. 96-97. Sobre el esquema métrico del *De mortibus boum* y la influencia horaciana, cf. F. PIPER, *Titi Flavii Clementis Alexandrini Hymnus in Christum Salvatorem. Graece et Latine. Severi Sancti Endelechii, rhetoris et poetae Christiani, Carmen bucolicum de mortibus boum. Latine et Germanice*, Gottingae 1835, p.112-113; M. COCK 1968, *op. cit.*, p. 105-106.

14. Cf. *penitus* (v. 6) *Hor. carm.* 1, 13, 7; *nec patitur moras* (v. 31) *Sen. Herc. f.* 588; *non secus* (v. 54) *Hor. carm.* 3, 25, 8; *vidi ego* (v. 62) *Hor. carm.* 3, 5, 21; *graminis immemor* (v. 65) *Hor. carm.* 1, 15, 30; *vulnere saucia* (v. 73) *Sen. Herc. f.* 564; *dic age* (v. 101) *Hor. carm.* 2, 11, 22; 3, 4, 1; *cruoribus* (v. 117) *Hor. carm.* 2, 1, 5; *caede* (v. 118) *Hor. carm.* 3, 23, 14. Por ejemplo, el caso de la vaquilla, *fontis renuens, graminis immemor* (v. 65), evoca la imagen virgiliana del caballo vencedor, que olvida la hierba y rechaza las fuentes, *labitur infelix studiorum atque immemor herbae / victor equus fontisque avertitur* (*Verg. georg.* 3, 498-499), pero también la del cuidado de la hembra en la lucha de los toros en otra sección del mismo libro, *nec nemorum patitur meminisse nec herbae* (*Verg. georg.* 3, 216), o la de la ternera cautivada por el canto bucólico en la égloga octava, *immemor herbarum quos est mirata iuvenca* (*Verg. ecl.* 8, 2). El tópico del ganado que se niega a comer y a beber también se encuentra asimismo en Nemes. *ecl.* 2, 29-30 *nulla meae trinis tetigerunt gramina vaccae / luciferis, nullo libarunt amne liquores*. Sin embargo, en la construcción general del verso parece determinante la influencia del modelo de *Hor. carm.* 1, 15, 30 con *graminis immemor* en la misma posición del asclepiadeo.

15. Tanto Schmid como Alimonti señalan la importancia de la *contaminatio* de *Geórgicas* y *Bucólicas* en la descripción de la peste, que constituye la parte más extensa del poema. Cf. W. SCHMID, *op. cit.*, p. 125-128; T. ALIMONTI, *op. cit.*, p. 87-91. Para Monika Barton, el *De mortibus boum* es un caso paradigmático de la conexión bucólico-geórgica y considera que el elemento geórgico es dominante en la primera parte de la poesía: «Der georgische Stoff dominiert so das bukolische Gedicht (bzw. die erste Gedichthälfte), ohne den bukolischen Rahmen tatsächlich zu sprengen». Cf. M. BARTON, *op. cit.*, p. 63. Más drástica es la idea de Rosenmeyer, que considera el *De mortibus boum* como un tipo de literatura hesiódica: «But when the intrusion of *ponos* becomes more than a minor counterpoint, as in Endelechius, who writes about a diseased herd, it is difficult to imagine that we continue

Mediante la reelaboración de imágenes y tópicos convencionales, las tres estrofas del prólogo están dirigidas a sugerir la atmósfera erótico-bucólica de la poesía¹⁶ y, al mismo tiempo, a indicar un anclaje en el género y en la tradición literaria, perceptible de inmediato en la forma invocativa del nombre del pastor *Bucole* (v. 1), en directa alusión a los vocativos *Tityre* (Verg. *ecl.* 1, 1), *Damoeta* (Verg. *ecl.* 3, 1), *Mopse* (Verg. *ecl.* 5, 1), *Moeri* (Verg. *ecl.* 9, 1) con los que Virgilio construye el verso inicial en las églogas de voz alternada¹⁷. El diálogo es abordado por Egón, la figura de la compasión, tan estimada por la tradición pastoril. Los motivos de la melancolía y el desconsuelo (vv. 1-3), de la comunicación del dolor (v. 4), del obstinado silencio y voluntariosa soledad (vv. 5-8), del beneficio de compartir la pena y el ardiente tormento interior (vv. 9-12) evocan, en el lenguaje de Virgilio, Horacio y Ovidio, el imaginario erótico de las *Bucólicas* o de las sucesivas composiciones del tema en Calpurnio y Nemesiano¹⁸:

AEG. *Quidnam solivagus, Bucole, tristia
demissis graviter luminibus gemis?
Cur manant lacrymis largifluis genae?
Fac, ut norit amans tui.*

Buc. *Aegon, quaeso, sinas alta silentia
aegris me penitus condere sensibus.
Nam vulnus reserat, qui mala publicat,
claudit, qui tacitus premit.*

to be dealing with a pastoral poem. And, in fact, the *De mortibus boum* is a specimen of Hesiodic writing, in spite of the fact that the speakers are herdsmen». Cf. T.G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley-Los Angeles 1973, p. 23. Radicalmente distinta y categórica es la afirmación de Ferraro: «Il *De mortibus boum* non è canto bucolico-georgico né tanto meno poema filosofico. A ragione lo Schmid lamenta che si snaturi la bucolica. Il carne è sincera e gaia visione biblica della vita». Cf. C. FERRARO, «Il *De mortibus boum* di Endeuchio come *agnitio Domini*» en *Motivi e forme della poesia cristiana antica tra Scrittura e Tradizione classica, XXXVI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 3-5 maggio 2007*, Roma 2008, en p. 753. Según Ferraro, el libro de Job, por estructura y contenido, es la fuente determinante del poema de Endeuchio y traza un discutible paralelismo entre ambas composiciones. Si bien el personaje de Job con el homónimo libro veterotestamentario alcanza una gran repercusión en la iconografía y literatura paleocristianas, no hay signos evidentes de esta influencia, mucho menos de tal magnitud, en el *De mortibus boum*. Por el contrario, hay claros ejemplos en la literatura hagiográfica de la incidencia del modelo bíblico de Job. Cf. P.A. CAVALLERO, «De los libros sapienciales a la hagiografía» en M. ALESSO ed., *Hermenéutica de los géneros literarios: De la Antigüedad al Cristianismo*, Buenos Aires 2013, p. 89-116.

16. Cf. W. SCHMID, *op. cit.*, p. 128-130.

17. El uso del vocativo en el verso inicial se remonta a Teócrito (Theoc. *idyll.* 4, 1; 9, 1; 10, 1; 21, 1) y también es frecuente en la bucólica posvirgiliana (Calp. *ecl.* 3, 1; 4, 1; 6, 1; 7, 1; *Buc. Eins.* 1, 1; 2, 1; *Nemes. ecl.* 1, 1).

18. La combinación de tales elementos crea la ilusión de que Búcolo sufre una pena de amor, análoga a la de los pastores virgilianos Coridón (Verg. *ecl.* 2) y Galo (Verg. *ecl.* 10) o a la de Lícidas (Calp. *ecl.* 3), Idas y Alcón (Nemes. *ecl.* 2) y Lícidas y Mopso (Nemes. *ecl.* 4) en la poesía de Calpurnio y Nemesiano.

*AEG. Contra est quam loqueris, recta nec autumas.
 Nam divisa minus sarcina fit gravis
 et quidquid tegitur, saevius incoquit.
 Prodest sermo doloribus.* (vv. 1-12)¹⁹

Al igual que Melibeo al abandonar sus «dulces campos» (Verg. *ecl.* 1, 3), Búcolo añora su irrecuperable pasado de opulencia y prosperidad en la feliz Arcadia. Si el paralelo con el Tí tiro virgiliano es indiscutible, tampoco parece casual que el nombre de Melibeo, según la etimología de Servio, sea el equivalente de Búcolo, «el que cuida los bueyes»²⁰. Un antropónimo sin antecedentes literarios, pero tan asimilado a la tradición bucólica que apenas se advierte la innovación. Conforme a la convención poética, Endeleyo elige un nombre formado a partir de «realidades rústicas», atestiguado en la epigrafía romana²¹ y, al mismo tiempo, altamente representativo del género: el mítico pastor Dafnis, inventor del canto bucólico, era boyero y es llamado ὁ βουκόλος por Teócrito²². Seguidos de ovejeros y cabreros, los boyeros ocupan el puesto más alto en la jerarquía pastoril y, hasta Virgilio, contra la usual ocupación de Tí tiro como cabrero, lo convierte en pastor de bueyes en la égloga primera²³.

Así pues, el prólogo parece dejar en claro la adhesión de base al género bucólico, pese a la sucesiva *mélange* con la que Endeleyo logra sortear eficazmente el creciente formalismo de la escuela tardoantigua. Si un conservador como Nemesiano introduce ciertas variaciones en el género pastoril, tanta más independencia se podía permitir Endeleyo, autorizado por una lectura cristiana secular del universo bucólico de Virgilio²⁴. Aunque la renovación del

19. «EG. ¿Cómo es que tan solitario, Búcolo, triste / gimes con ojos hondamente decaídos? / ¿Por qué brotan fluidas lágrimas de tus mejillas? / Hazlo saber a quien te ama. / BÚC. Egón, te ruego, deja que un profundo silencio / guarde en el fondo de mi ánimo afligido. / Pues abre la herida quien divulga su desgracia, / la cierra quien callado la oprime. / Es al contrario de lo que dices y no piensas correctamente. / Pues un fardo compartido se vuelve menos pesado / y aquello que se tapa con más furia hierva. / La conversación apacigua los dolores».

20. Serv. *ecl. prooem. Etiam hoc sciendum, et personas huius operis ex maiore parte nomina de rebus rusticis habere conficta, ut Meliboeus, ὅτι μέλει αὐτῷ τῶν βοῶν, id est quia curam gerit boum, et ut Tityrus; nam Laconum lingua tityrus dicitur aries maior, qui gregem anteire consuevit.* Cf. L. DESCHAMPS, «Les noms des bergers des *Bucoliques* de Virgile» en M. BARATIN, C. LÉVY, R. UTARD, A. VIDEAU eds., *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris 2010, p. 584.

21. El nombre *Bucolus* aparece en *CIL* IV, 10620; V, 1312; V, 5668; VI, 22291; VIII, 7897. También la forma *Buculus* en *CIL* V, 5042; VI, 14073; XI, 7154; XI, 7155; XIII, 6837 o *Bucculus* en *CIL* V, 6565; VIII, 12400; VIII, 24037; XII, 4104.

22. Cf. Theoc. *idyll.* 1, 80-94.

23. En Teócrito, Tí tiro es presentado como cabrero (*idyll.* 3, 1-5), al igual que en tres aclaraciones de las *Bucólicas* de Virgilio (*ecl.* 3, 96; 5, 12; 9, 23-25). Sólo en una oportunidad aparece explícitamente como pastor de ovejas (*ecl.* 6, 4-5). En la primera égloga, Tí tiro se ocupa claramente del ganado bovino (*ecl.* 1, 9-10; 44-45). Por otra parte, la simbología positiva del buey en la Biblia, como imagen del manso y humilde que carga con el yugo del Señor (Mt. 11, 28-30), es recurrente en los Padres de la Iglesia y tiene un desarrollo particularmente expresivo en las homilías de Valeriano de Cimiez (Val. Cem. *hom.* 1, 5).

24. Como contrapartida de la renovación de los géneros impulsada por los escritores cristianos, la escuela literaria tradicional forja una ilusión de inmovilidad que se refleja en la *Cinegética* y *Bucólicas* de Nemesiano: «Si certain maniérisme baroque anime la technicité des premières et les bergeries mythologiques des secondes,

modelo clásico opera en todos los niveles del poema, es posible, con todo, identificar las constantes ancestrales del género que, siendo predominantes y constitutivas, permiten incluir al *De mortibus boum* dentro del vasto patrimonio de la poesía bucólica. El cuadro de vida pastoril, la estructura dialógica, la figura del βουκόλος, la asimilación entre el paisaje y los pastores y el sentimiento de amor universal hacia el hombre y la naturaleza se remontan a los idilios de Teócrito. Pero, sin duda, el modelo por excelencia del *De mortibus boum* es la *Bucólica* I de Virgilio: sólo en función del canto de Títiro y Melibeo se descifra la estructura esencialmente binaria y antitética del poema de Endeleyo, así como el mensaje superador del Títiro pagano, re-ideologizado de acuerdo con la técnica imitativa de recuperación y contraste propia de la poesía cristiana de inspiración virgiliana.

LA PERVERSIÓN DEL ORDEN NATURAL

Con la emulación de la peste del Nórico (Verg. *georg.* 3, 474-566) en el relato de Búcolo (vv. 13-96), se instala la contaminación del género bucólico con la poesía geórgica. Si bien la bucólica posvirgiliana había incorporado motivos pedagógicos específicamente geórgicos – las tareas del pastor según las estaciones del año (Calp. *ecl.* 5, 16-118; Verg. *georg.* 3, 269-383), los ritos sacrificiales campesinos (*Buc. Eins.* 2, 15-25; Verg. *georg.* 2, 380-396), la temática dionisiaca (Nemes. *ecl.* 3, 12-65; Verg. *georg.* 2, 380-396) – nunca antes las *Geórgicas*, en su aspecto más crudo, habían perturbado el equilibrio bucólico a favor de la completa perversión del orden natural²⁵.

La ubicación geográfica (vv. 21-24)²⁶, que también introduce el pasaje virgiliano (Verg. *georg.* 3, 474-477), fija el escenario del poema en el territorio rural de las Galias²⁷. Hacia fines del siglo IV, los santuarios propiamente autóctonos – grutas, rocas, fuentes, lagos – conservan el vigor de las prácticas naturistas precélticas y célticas, combatidas por las actas

leur virgilianisme est d'une fidélité touchante. Cette poésie d'évasion ne dut guère servir les desseins des écoles, méniennes et autres, mieux que l'étude directe des œuvres même de Virgile». Cf. J. FONTAINE 1988, *op. cit.*, p. 57. Sobre la lectura cristiana de las *Bucólicas* en general con mención a la poesía de Endeleyo, cf. J. FONTAINE, «La conversion du christianisme à la culture antique: la lecture chrétienne de l'univers bucolique de Virgile», *BAGB*, 1978, p. 50-75.

25. Sobre la bucólica posvirgiliana en relación con la poesía de Endeleyo, cf. R. VERDIÈRE, «La bucolique post-virgilienne», *Eos* 56, 1966, p. 161-185; W. SCHMID, *op. cit.*, p. 107-110; M. BARTON, *op. cit.*, p. 60-65.

26. AEG. *Haec iam dira lues serpente dicitur. / Pridem Pannonios, Illyrios quoque / et Belgas graviter stravit et impio / cursu nos quoque nunc petit.* «EG. Se dice que esta funesta plaga ya serpentea. / Primero a los panonios, también a los ilirios / y a los belgas derribó seriamente y en su impío / curso ahora a nosotros también alcanza».

27. Si bien la identificación histórica de la peste retratada por Endeleyo es insegura, la detallada descripción del ganado enfermo exhibe un cuadro de extremo realismo en relación con el territorio rural de la Galia tardía. El peso decisivo del sector económico dedicado a la cría de cabezas de ganado – aportación distintiva de las Galias a Roma (Sidon. *carm.* 5, 40-48) – se pone de manifiesto en la evidencia arqueozoológica sobre el creciente desarrollo en el tamaño de los animales y más concretamente de los bueyes. Cf. P. JAILLETTE, «*Fert...pecuaria gallus*. Le bétail en Gaule romaine tardive. Inventaire des données littéraires», *RAPic* 1-2, 2003, p. 249-261.

conciliares durante la evangelización²⁸. Este escenario céltico, elementalmente próximo a la naturaleza, es trastocado en el *De mortibus boum* por una realidad en vertiginosa desintegración, por un orden ancestral en fuga, que obsesiona al hombre con la idea de la muerte a tal punto que él mismo quiere morir (vv. 93-96). Más que en la técnica o en los motivos, la afinidad con la peste del Nórico reside precisamente en la dimensión simbólica de la peste, emblema de la absurda irracionalidad de la muerte y de la impotencia del hombre, a pesar del culto a los dioses, de su *pietas*, de su ciencia y del cumplimiento de las reglas del trabajo²⁹.

Sin embargo, la descripción de Endelequio, despojada de todo elemento didáctico, acentúa el impacto de la plaga en el orden natural por medio de categorías, de forma y de fondo, típicamente barrocas. En el plano formal, el cuadro de desolación general de las *Geórgicas* es reemplazado por una serie de miniaturas independientes, donde la muerte de cada animal es representada a la manera de breves, aunque muy elaboradas, unidades epigramáticas. De la técnica alejandrínica de la miniaturización deriva una extensa *priamel*, compuesta por la enumeración de seis casos paradigmáticos y la imagen conclusiva³⁰: el derrumbe de dos bueyes de tiro (vv. 33-40) y de dos bueyes de arado (vv. 41-52), la pérdida de una becerra preñada (vv. 62-64), la caída de una vaquilla (vv. 65-68), la muerte del ternero y de su madre (vv. 69-80), el derrumbe del toro (vv. 81-84) y, por último, la visión panorámica del horror de la muerte (vv. 85-96).

28. Si bien existe documentación arqueológica relativa a la desafectación de ciertos edificios de culto paganos, incluso con anterioridad a la ley del año 399, que decretaba la destrucción de los templos en el campo (*Cod. Theod.* 16, 10, 16), las prácticas religiosas tradicionales recibían una adhesión tal que, aún en el siglo VI, subsisten quienes «no sólo se niegan a destruir los templos de los paganos, sino que tampoco temen ni se avergüenzan de reconstruir aquellos que fueron destruidos» (Caes. Arel. *serm.* 53). Cf. Y. CODOU, M.G. COLIN, «La christianisation des campagnes (IV^e-VIII^e S.)», *Gallia* 64, 2007, en p. 60-61; P.M. DUVAL, «Religion gauloise et religion romaine» en *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Rome 1989, en p. 402-403.

29. Sobre la tradición literaria de la peste en relación con Endelequio, cf. D. VAN MAL-MAEDER, «La peste, les dieux et les hommes: cheminement d'une tradition», *EL* 1-2, 2010, p. 2-13. Para un análisis de la descripción de la peste de Virgilio en conexión con otras descripciones literarias de la peste, cf. J. GRIMM, *Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania*, Munich 1965, p. 55-61. Un interesante enfoque del significado de la peste del Nórico dentro del contexto general de la obra de Virgilio se encuentra en I. LANA, «La poesia di Virgilio: un itinerario di lettura» en *Vergilius Romanus: Volume di commento all'edizione in facsimile del codice vat. lat. 386*, Milano 1986, p. 13-42.

30. Adoptamos la definición de Race para la *priamel*: «A *priamel* is a poetic/rhetorical form which consists, basically, of two parts: 'foil' and 'climax'. The function of the foil is to introduce and highlight the climactic term by enumerating or summarizing a number of «other» examples, subjects, times, places, or instances, which then yield (with varying degrees of contrast or analogy) to the particular point of interest or importance». Cf. W.H. RACE, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982, p. IX. Barton aplica el concepto de *priamel* a la descripción de Endelequio, «im Sinne einer rhetorischen bzw. poetischen Beispielreihe mit Schlußpointe» y Alimonti expresa en otros términos un concepto similar, «in quella serie di miniature con cui Buculo descrive *ad una ad una* le morti dei suoi animali, che solo alla fine abbraccia in una visione complessiva». Cf. M. BARTON, *op. cit.*, p. 32; T. ALIMONTI, *op. cit.*, p. 89.

La fragmentación del texto poético, según la recurrente analogía con la técnica del mosaico, abarca los métodos de imitación de la poesía precedente. Determinadas imágenes o asociaciones lingüísticas, que remiten más o menos directamente a la peste del Nórico, aparecen fusionadas con distintos elementos de las *Geórgicas*, de las *Bucólicas*, de la *Eneida* y de otros autores clásicos, al modo del característico «*jeweled style*» de la poética tardoantigua³¹. En el cuadro del *vitulus* y la vaca, por tomar un ejemplo significativo, la resonancia lucreciana del *vitulus* buscado desesperadamente por su madre (Lucr. 2, 352-353) – también en Verg. *ecl.* 8, 85-89 y en Ov. *fast.* 4, 455-462 – se superpone a la triste imagen de los terneros agonizantes (Verg. *georg.* 3, 494-495) combinada con los motivos de los mugidos (Verg. *georg.* 3, 554-555) y la sed (Verg. *georg.* 3, 482-483). Conforme a la estética del barroco tardoantiguo, también las unidades mínimas son tan cuidadosamente seleccionadas y reelaboradas que parecen adquirir un valor independiente³²:

*At parte ex alia qui vitulus modo
lascivas saliens texuerat vias,
ut matrem subiit, mox sibi morbido
pestem traxit ab ubere.*

*Mater tristifico vulnere saucia,
ut vidit vituli condita lumina,
mugitus iterans ac misere gemens
lapsa est et voluit mori.*

*Tunc tanquam metuens, ne sitis aridas
fauces opprimeret, sic quoque dum iacet,
admovit moriens ubera mortuo.
Post mortem pietas viget. (vv. 69-80)³³*

31. Sobre la miniaturización y la composición fragmentada en la poesía tardoantigua, cf. J.-L. CHARLET 1988, *op. cit.*, p. 78; M. ROBERTS, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca-London 1989, p. 58.

32. En el pasaje citado es posible señalar, por ejemplo, que *At parte ex alia* (v. 69) en el inicio del verso (Catull. 64, 251; Verg. *Aen.* 10, 362; Stat. *Theb.* 4, 345) define la dimensión espacial del cuadro. Cercana por la idea de un “camino tejido” a *textum caecis iter* (Verg. *Aen.* 5, 589) *texuerat vias* (v. 70) es una juntura única, que evoca el ameno paisaje de la poesía bucólica tradicional. Pero *lascivas*, como atributo de *vias*, es una hipálage, ya que el adjetivo se aplica por lo común al movimiento de los animales (Verg. *ecl.* 2, 63). Tanto la aliteración, que vincula las palabras clave del v. 71, como el encabalgamiento con el v. 72 y el hipérbaton *morbido...ubero* recrean sonora y sintácticamente el patético suceso de la ubre mortífera. Cf. M. BARTON, *op. cit.*, p. 41. Aunque *tristifico vulnere saucia* (v. 73) rememora Verg. *Aen.* 12, 5 *saucius...gravi...vulnere*, la concurrencia de Sen. *Herc. f.* 564 *vulnere saucius* es fundamental por la posición en el asclepiadeo. Como atributo de *vulnere* el inusual adjetivo *tristifico* se aproxima a Ov. *met.* 10, 187 *tristia vulnera*.

33. «Desde otra parte, el ternero que antes / brincando urdía divertidos senderos, / al sujetarse a su madre, contrajo al instante / la peste de la ubre enferma. / La madre, lacerada por una triste herida, / al ver cerrados los ojos del ternero, / redoblando sus mugidos y gimiendo amargamente, / se desplomó y quiso morir. / Entonces, como temiendo que la sed sofocara / sus fauces reseca, aun así tendida, / acercó moribunda sus ubres al muerto. / Tras la muerte resiste la piedad».

En cuanto a la elaboración del contenido, el *pathos* y el tremendismo, que desde la República sobresalen en la retórica barroquista³⁴, alcanzan su clímax en la representación de la vaca agonizante que extiende sus ubres al ternero ya muerto. Con la exaltación de la *pietas*, virtud humana por excelencia, el clásico vínculo antropomórfico entre la vaca y su ternero obtiene su máximo grado de dramatismo. En efecto, por la comparación con los modelos del toro de arado (Verg. *georg.* 3, 515-519) y del caballo vencedor (Verg. *georg.* 3, 498-508), sobre los cuales Endeleyo construye, en lo esencial, los pequeños cuadros de muerte, se percibe la intensificación del horror y del sentimiento desbordante aun en el reino animal.

El antropomorfismo (la humanización de los animales), la paradoja (la alteración absurda del orden natural) y la individualización (la focalización de la muerte en un sujeto particular) de las dos figuras virgilianas dominan, en el *De mortibus boum*, todo el relato de Búcolo, testigo vivencial y trágicamente comprometido por la catástrofe³⁵. Incluso en el ejemplo de los bueyes de arado – único caso de directa referencia a las *Geórgicas* – la caída del segundo buey, ausente en el modelo, incrementa el patetismo de la imagen por el vínculo fraternal entre los animales y la sensación de impotencia del labriego que, no bien termina de quitarle el yugo al primero, presencia la ruina del «triste compañero» (vv. 45-52).

El contraste «entre pensamiento sutil y notas violentamente realistas»³⁶ culmina con una fuerte imagen conclusiva que recrea hábilmente el tópico de la innumerabilidad de cadáveres proporcionados por la peste en Verg. *georg.* 3, 470-473 y Ov. *met.* 7, 584-586. Pero, además, la doble comparación, donde la primera equipara las innumerables hojas del bosque con la cantidad de muertes, se desarrolla al estilo del célebre símil épico de la *Eneida* (Verg. *Aen.* 6, 309-312) y al mismo tiempo de Verg. *Aen.* 11, 610-611, con la caída de la nieve para lo incontable, aunque la curiosa metáfora *velleribus*, vellones de lana, en relación con los copos de nieve, recuerda a Mart. 4, 3, 1. Luego de enumerar los últimos efectos de la enfermedad – vientres hinchados, albugo en los ojos, rigidez en los miembros – Endeleyo actualiza en sentido patético el motivo clásico de las aves de rapiña y los perros en el escenario de la peste (Lucr. 6, 1216-1224; Liv. 41, 21, 7; Ov. *met.* 7, 549-552). El deseo de Búcolo de acabar lacerado junto a su rebaño es la demostración extrema de la sintonía del hombre con la naturaleza, insinuada desde el inicio del poema:

34. Acerca de la estética barroca en la literatura latina republicana y augústea, cf. P. CAÑIZARES FERRIZ, *op. cit.*, p. 179-185.

35. Sobre la representación antropomórfica del mundo animal y la paradoja como principio compositivo en la descripción de la peste, cf. M. BARTON, *op. cit.*, p. 105-109; p. 112-117.

36. Cf. A. LAGARDE, L. MICHARD, *XVII^e*, Paris 1963, p. 12: «Le baroque se caractérise par une *exubérance de l'imagination et du style* formant un contraste frappant avec la raison et la stricte ordonnance classiques. À la colonne torse de l'architecture baroque correspondent en poésie des enchaînements d'images d'abord déroutants parce qu'ils ne suivent pas la droite ligne de la logique. Le baroque, c'est l'effervescence du lyrisme libre, des images brillantes, parfois recherchées, le triomphe du contraste entre une pensée subtile et des notations violemment réalistes».

*Quam multis foliis silva cadentibus
nudatur gelidis tacta aquilonibus,
quam densis fluitant velleribus nives,
tam crebrae pecudum neces.*

*Nunc totum tegitur funeribus solum,
inflantur tumidis corpora ventribus,
albent lividulis lumina nubibus,
tenso crura rigent pede.*

*Iam circumvolitant agmina tristium
dirarumque avium iamque canum greges
insistunt laceris visceribus frui.
Heu cur non etiam meis? (vv. 85-96)³⁷*

LA IRRUPCIÓN DE LO SOBRENATURAL

En antítesis con la cosmovisión inexorablemente naturalista de la intervención de Búcolo, el ingreso de Títiro con su ganado a salvo (vv. 97-100) marca el segundo cambio notable de tono en la composición, que de manera absolutamente imprevista se revela cristiana. La repentina espiritualización del código poético constituye en sí misma la vía de superación del orden natural perturbado. Ante la aniquilación del ideal bucólico de armonía universal, un nuevo orden de tipo sobrenatural instaura el clima de entusiasmo religioso distintivo de las producciones del barroco teodosiano paganas o cristianas³⁸. El interrogante por el dios protector de Títiro y de su ganado – punto clave de todo el poema – encierra la adaptación literaria más significativa y, al mismo tiempo, la interpelación protréptica del *De mortibus boum*, en tanto que exhortación al abandono de las prácticas paganas por el dios, hasta entonces desconocido, de los cristianos.

*Buc. Ipsum contueor. Dic age, Tityre,
quis te subripuit cladibus his deus,
ut pestis pecudum, quae populata sit
vicinos, tibi nulla sit? (vv. 101-104)³⁹*

37. «Como el bosque al caer muchas hojas / se desnuda asolado por gélidos aquilones, / como en densos copos flota la nieve, / tan cuantiosa es la merma del ganado. / Ahora todo el suelo se cubre de despojos, / los cuerpos se inflan con los vientres hinchados, / emblanquecen los ojos pálidas nubes, / rígidos los miembros, el pie extendido. / Ya revolotean bandadas de tristes / y funestas aves y ya jaurías de perros / se entregan al deleite de las vísceras laceradas. / Ay, ¿por qué no también de las mías?».

38. Cf. J. FONTAINE 1986, *op. cit.*, p. 37.

39. «BÚC. Lo estoy viendo. Dime, vamos, Títiro, / ¿qué dios te apartó de este desastre, / que la peste del ganado, que devastó / a tus vecinos, no te hizo nada?».

La pregunta de Búcolo remite claramente al enigmático dios de la égloga virgiliana, al que Títiro, en disparidad con sus «vecinos», debe su vida apacible y la salud de su rebaño (Verg. *ecl.* 1, 6-19; 46-50). Sin embargo, la respuesta del nuevo Títiro implica la revocación ideológica del referente clásico, manifiesta en el súbito empleo de terminología cristiana y de alusiones bíblicas y patrísticas: el signo de la cruz fue la salvación del ganado. Como en los grandes escritores de la generación teodosiana, el milagro compensa el horror y la angustia de un devenir descontrolado y trágico y, a la vez, representa la intrusión del folklore cristiano en el esquema de la poesía clásica:

*Tít. Signum, quod perhibent esse crucis dei,
magnis qui colitur solus in urbibus,
Christus, perpetui gloria numinis,
cuius filius unicus.*

*Hoc signum mediis frontibus additum
cunctarum pecudum certa salus fuit.
Sic vero deus hoc nomine praepotens
Salvator vocitatus est. (vv. 105-112)⁴⁰*

A partir de Constantino, el simbolismo salvífico del *signum crucis*⁴¹, presente desde los orígenes del Cristianismo a través de la liturgia bautismal, se intensifica como signo de triunfo y de victoria sobre el mal y la muerte. El milagro del terremoto del año 365, cuando Hilario logró subyugar la creciente marina mediante tres cruces dibujadas en la arena (Hier. *vita Hilar.* 90), señala que el carácter soteriológico y taumatúrgico de la cruz excede el ámbito litúrgico y sacramental para manifestar el dominio de Cristo sobre el cosmos. Como invocación de la protección divina, el signo de la cruz reemplaza a los amuletos paganos y, en la administración rural, existía la costumbre de persignar «los cuerpos de las bestias contagiadas por una enfermedad» (Ps. Chrys. *iud. et gent.* 9)⁴².

Por las coordenadas témporo-espaciales son significativos los milagros operados por San Martín de Tours al detener, por medio del signo de la cruz, un cortejo fúnebre pagano o al mantener en suspenso la caída de un pino sagrado, revelando ante la gran multitud de campesinos paganos «el error de la impiedad» o, en términos de Endelequio, «el viejo error»

40. «Tít. El signo de la cruz que dicen ser del dios / que es alabado él solo en las grandes ciudades, / Cristo, gloria de la eterna deidad, / de quien es hijo único. / Este signo impreso en la mitad de la frente / fue la salvación segura para todo el rebaño. / Por eso, en verdad, este dios tan poderoso / es llamado con el nombre de Salvador».

41. Acerca del simbolismo de la cruz en el contexto de la iconografía paleocristiana, cf. A.E. FELLE, «Croce (Crocifissione)» en F. BISCONTI ed., *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 158-162.

42. Un interesante testimonio es la inscripción funeraria de San Juan de Sinis en Cerdeña (*CIL X*, 7914) con la representación de un caballo que lleva como marca el monograma de Cristo. Sobre la cruz como reemplazo de las prácticas paganas autóctonas en el *De mortibus boum*, cf. H. DE LA VILLE DE MIRMONT, «L'astrologie chez les Gallo-Romains», *REA* 8, 1906, p. 135-137.

(v. 123)⁴³. Como San Félix de Nola, cuyos favores a la población rústica comprenden el interés por la hacienda⁴⁴, también las intervenciones sobrenaturales de San Martín demuestran que la protección a los animales está incluida en el plan salvífico de Dios, de acuerdo con el célebre relato bíblico de la quinta plaga de Egipto: «E hízolo Yahvé al día siguiente, de modo que murió todo el ganado de los Egipcios; mas del ganado de los hijos de Israel no murió ni una sola cabeza» (Ex. 9, 6). Es notable el paralelo entre la poesía de Endelequio y el milagro de San Martín – según la narración de Gregorio de Tours – *De infirmitate pecorum*, acerca de la liberación de una peste ovina mediante el signo del Señor sobre la frente y el lomo de las ovejas contagiadas⁴⁵.

El milagro del *De mortibus boum* se inscribe, pues, en el marco de prácticas y creencias religiosas propias del cristianismo primitivo y, al mismo tiempo, particularmente autóctonas: frente a un lenguaje iconográfico considerablemente exiguo, el signo de la cruz, más allá de la doctrina convencional, asume en la campaña gálica un simbolismo peculiar como viático de ultratumba o sigilo de pertenencia a Cristo, impreso directamente sobre el cuerpo del difunto⁴⁶. La posibilidad de compartir el destino dichoso de Títiro (vv. 121-129) confiere al poema un final feliz, que alcanza su clímax en la expresión interrogativa de Egón (vv. 130-132):

*AEG. Et me consiliis iungite prosperis.
Nam cur addubitem, quin homini quoque
signum prosit idem perpete saeculo,
quo vis morbida vincitur?* (vv. 129-132)⁴⁷

43. Sulp. Sev. *Mart.* 12, 2-3; 13, 8-9. Hay en la *Vida de San Martín* numerosos episodios que confirman su creencia en la eficacia total del signo de la cruz y en la palabra *crux* en sí misma, cf. A. ROUSSELLE, «Du sanctuaire au thaumaturge: la guérison en Gaule au IV^e siècle», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 31, 1976, p. 1085-1107.

44. En particular, Paulino relata el milagro de un pastor de bueyes, que por la intervención de San Félix recupera la pareja de animales perdidos. Cf. Paul. Nol. *carm.* 18, 211-450.

45. Greg. Tur. *Mart.* 3, 18 *De infirmitate pecorum. Quodam vero tempore, dum saeva lues taliter desaeviret in pecora, ut nec ad recuperandum genus putaretur aliquis remanere, quidam de nostris ad basilicam sanctam adiit, oleumque Ichnorum, qui camerae dependebant, suscepit cum ipsis aquis in vasculo, deportatumque domo, pecora quae adhuc hic morbus non attigerat, intinctum digitum in liquore, per frontes et dorsa cruce dominica signat, ipsisque animalibus terrae deiectis resupinatisque ex hoc unguine fide plenus infudit in ore. Mox dicto citius, clandestina peste propulsa, pecora liberata sunt.*

46. De los primeros siglos de cristianización de la campaña de las Galias se conservan escasos objetos litúrgicos o funerarios con simbología cristiana. Un sarcófago de Ménerbes presenta una cruz grabada en su interior con la función de protección del muerto en la tumba. Es significativa la inscripción métrica del niño *Theodosius* (CIL XII, 5750), fallecido antes de recibir el Bautismo, pero protegido por la defensa de la cruz impresa en sus miembros, será llamado heredero de Cristo: [*prae]fixum est cruces Chr(ist)ique vocavetor eres*. Cf. Y. CODOU, M.G. COLIN, *op. cit.*, p. 58.

47. «EG. Unidme igualmente a esta afortunada decisión. / ¿Por qué, pues, dudaría de que también el hombre / se beneficia eternamente con el mismo signo / que vence la fuerza de la enfermedad?»

En consonancia con la estética barroca tardía, el poeta elabora una alegoría fuera de lo común como fundamento de la interpretación cristiana del poema. Si la única salvación para el ganado fue el signo de la cruz en la frente, tanto más beneficio obtendrá el hombre al recibir el sello del Salvador en su propia frente, gesto iniciático con el que los catecúmenos eran acogidos por primera vez en el seno de la Iglesia (Aug. *catech. rud.* 26, 50; *serm.* 2, 1, 1): como la marca impresa en la piel del ganado o de los esclavos, el signo de la cruz, impreso en la frente del neófito, lo dispone al servicio de Cristo, lo protege de todo mal y lo hace reconocible ante Dios hasta el fin de los tiempos (Ap. 9, 4; Ambr. *Iob* 2, 7, 27).

CONCLUSIÓN

En síntesis, las peculiaridades literarias del poema *De mortibus boum* se comprenden mejor a través de los rasgos distintivos del barroco teodosiano: la mezcla de géneros y de tonos, la tendencia al *pathos* y al tremendismo, el gusto por la fragmentación y la descripción miniada, por los elegantes juegos métricos, por el elemento maravilloso o sorpresivo y, sobre todo, la imagen del inexorable devenir del tiempo, de una realidad en continuo movimiento, que reconduce al individuo a la experiencia de lo inmenso, de lo ilimitado, de la irrupción de lo sobrenatural ante los límites de la existencia humana.

Como contracara del desorden constitutivo del mundo emerge, en la breve composición de Endelegio, el triunfalismo de la ideología imperial: rasgo unificador, no sólo del barroco tardío en sentido estricto, sino en general de todas las corrientes estéticas de la poesía latina de finales del siglo IV. Finalmente, si las figuras de Hilario, Paulino, Ausonio y Sulpicio Severo forjaron el patrimonio de la cultura cristiana local con los principales géneros literarios, la modesta composición de Endelegio también revela que, más allá de la «gran literatura», la generación teodosiana consolidó las bases intelectuales y estéticas para el florecimiento de una literatura cristiana específicamente gálica.

