

# COMENTARIO DEL POEMA *AD BACCHUM* DE JOSÉ DE ACOSTA

JOSÉ ANTONIO IZQUIERDO IZQUIERDO  
Universidad de Valladolid

RICARDO MARTÍNEZ ORTEGA  
Universidad de La Laguna

## SUMMARY

*This paper analyses, from a formal point of view, José Acosta's Latin poem Ad Bacchum. We have payed attention to the micro-structure of the text and its macro-structure, and no difference from the classic canon can be observed. We think that a didactic purpose can be inferred from the inclusion of footnotes explaining the meaning of some words.*

## 1. INTRODUCCIÓN

En una coyuntura como la actual, en que tantos resultados está dando en nuestro país el estudio del llamado «latín humanístico», es urgente la edición y análisis de las obras que se han escrito en latín a partir del s. XVI. El objeto de nuestro trabajo es uno de los «frutos tardíos» de la literatura latina humanística: el poema *Ad Bacchum*, cuyo autor es José de

Acosta y Brito (1767-1822), Maestro de Latinidad y Humanidades en la Villa de la Orotava<sup>1</sup>.

## 2. TEXTO

El poema que analizamos se encuentra en el manuscrito 83-2-16 de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna. Además del texto del poema se incluyen notas a pie de página que traducen o explican algunos vocablos del mismo. Dichas notas son de la misma mano que el texto, lo cual nos hace pensar en una posible motivación didáctica en la composición de la obra literaria que nos ocupa<sup>2</sup>. Asimismo indica la escansión de algunas sílabas, lo cual apoyaría nuestra tesis en pro del carácter pedagógico de este poema.

Desde el punto de vista grafemático, pueden reseñarse algunos fenómenos:

- a) Uso de la *e caudata* y de *j*.
- b) Notación de aspiradas donde nunca ha existido aspiración. Así, *chara* por *cara*<sup>3</sup>.
- c) Presencia de algunas consonantes geminadas en palabras que normalmente presentan una consonante simple (ej. *littoribus* por *litoribus*<sup>4</sup>).

<sup>1</sup> Referencias biográficas sobre Acosta pueden obtenerse en A. PEREIRA PACHECO Y RUIZ, *Continuación de los escritores de Canarias* (ms. núm. 4 de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife) fol. 1. Sobre su obra pueden consultarse A. MILLARES CARLO-M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, *Biobibliografía de escritores canarios (s. XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975, pp. 17-18 y R. MARTÍNEZ ORTEGA, «Exposición de los *Asuntos de Latinidad* de José de Acosta», *Fortunatae* 1, 1991, pp. 241-244.

<sup>2</sup> Reafirma nuestra postura la existencia de cuadernos manuscritos debidos a este mismo autor en los que se incluye vocabulario para traducir diversas obras latinas de autores clásicos, sobre todo Virgilio. Cf. MARTÍNEZ ORTEGA, R., *art. cit.* pp. 242-243.

<sup>3</sup> Este fenómeno de la hipercorrección en la notación de aspiradas, e incluso en su pronunciación, no está ausente del latín clásico. Recuérdese el conocidísimo poema 84 de Catulo, en el que ridiculiza el habla de Arrio, el cual incurría en este tipo de hipercorrecciones.

<sup>4</sup> Esta vacilación simple/geminada se produce en latín clásico tras vocal larga, de tal forma que se ha dicho que la notación de geminada servía para indicar la cantidad de la sílaba anterior. Cf. MONTEIL, P., *Eléments de phonétique et morphologie du latin*, Paris,

d) Notación *ae* del diptongo *oe* (*praelia* en vez de *proelia*<sup>5</sup>).

En la transcripción que incluimos a continuación, no reflejaremos los fenómenos que hemos citado, sino que adoptaremos la notación clásica.

167<sup>r</sup>

## AD BACCHUM

*Bacche bimater ades: sic sint tibi nexa corymbis  
cornua, sic nitidis pendeat uva comis,  
Seu te nunc Thebae, seu te nunc<sup>1</sup> Ismarus horrens  
Sive habet umbrosis Naxos amica fugis.  
Huc pater, huc propera frondenti, candidè,<sup>2</sup> thyrsò 5  
Huc potius gressus dirige, Bacche, tuos.  
167<sup>v</sup> Sed pallam iam pone gravem, pictosque<sup>3</sup> cothurnos,  
Et<sup>4</sup> musto teneros tu quoque tinge pedes.  
Tecum etiam<sup>5</sup> Dryadesque Deae, satyrique bicornes  
Adsint, et calamos, concavaque aera sonent. 10  
Raucaque subductis percurrant<sup>6</sup> tympana palmis,  
<sup>7</sup>Bassaridum fuis turba verenda comis.  
Quas male festinans Silenus pone sequatur  
Et procul ut maneant, susideantque roget.  
Tum secum<sup>8</sup> auriti fatum deploret aselli 15  
<sup>9</sup>Incedet ferula dum titubante senex.  
At deus hortorum, cui vertice fixa rubente  
<sup>10</sup>canna tremit, saevas falce repellet aves,*

(1) montaña de Tracia abundante en vino. (2) especie de pica enramada que llebaban en las fiestas de Baco. (3) m.borceguí (4) n.mosto (5) Dryades um ninfas de los bosques (6) n tambor (7) Bassarides um las Bacantes de Baco (8) orejudo (9) en quanto el viejo caminar con debil baston (10) caña

1984, pág. 84. Quizás estas grafías deban ponerse en conexión con la motivación didáctico-pedagógica que, en nuestra opinión, tiene el poema.

<sup>5</sup> Esta vacilación es asimismo normal. Recordemos la notación *coelum* por *caelum*.

*In medio crater caelato maximus auro,*  
<sup>11</sup>*spumet* <sup>12</sup>*in exhaustum,* <sup>13</sup>*Lesbia dona, merum:* 20  
*Et circum de more tuas cava tibia laudes*  
*Intonet, appositas concelebretque dapes.*  
*Ipse ego perque vias Urbis, perque omnia passim*  
 168<sup>r</sup> <sup>14</sup>*Compita perpetuo sacra colenda feram.*  
*Ipse Giganteo referam* <sup>15</sup>*memorata triumpho* 25  
*Nomina, et* <sup>16</sup>*evantes orgia laeta, choros.*  
*Nec sileam fuscas acies,* <sup>17</sup>*Gangetica regna,*  
*Gestaque odoratis proelia litoribus.*  
*Mox thalamos,* <sup>18</sup>*Ariadna, tuos taedasque iugales,*  
*Quaeque nitet medio fixa corona polo:* 30  
*Iamque pios ritus, indictaque sacra frequentans,*  
*Instituam virgas fronde virente tegi:*  
*Incendamque tuas vates tam magnus ad aras,*  
*Quam nec Virgilius, quam nec Homerus erat.*  
*Tu mihi, sancte pater, mordaces exime curas,* 35  
<sup>19</sup>*Nubilaque annoso pectora* <sup>20</sup>*solue mero.*  
*Tu mihi securos adige in* <sup>21</sup>*praecordia somnos:*  
*Afflatuque iuva lumina fessa tuo.*  
*Scimus enim quantos ineunte aetate labores*  
*Pertuleris, quantos fulminis igne metus.* 40  
*Infelix Semele quid munera poscis amantem,*  
*Quae tibi, quae nato sunt nocitura tuo?*  
*Posce Iovem, quae digna tuis sint praemia votis*  
*Posce: feres votis praemia digna tuis.*

(11) rebose (12) abundante (13) sale de Lesbos isla abundante en vino  
 (14) Compita orum encrucijado (15) adquiridos (16) de las vacanales  
 (17) Ganges is rio que cerca de la India (18) con quien caso Bacho, y des-  
 pues trasladada al cielo en figura de corona (19) despoja (20) triste (21)  
 praecordia orum

168 <sup>v</sup>	<i>Non tibi Syluicolum proles de plebe deorum          Sed cui sint Phoebus, Mercuriusque pares.          Sed quam Saturnus non dedignetur ab alto          Noscere, quam laeto Iuppiter ore probet.          Salve cara patris soboles, mitissime divum          Salve hominum requies, laetitiaeque parens:          Et<sup>22</sup>faciles (si iusta peto) mihi prospice Musas:          Et me pacato numine dexter adi.</i>	45       50
------------------	---	----------------------------------

(22) hasme favorable à las Musas: procurar

### 3. TEMÁTICA Y ESTRUCTURA

Se trata de un poema que podríamos incluir dentro del *genus demonstrativum*, cuyo tema es la *laudatio Bacchi*. La estructura responde a la llamada «composición en anillo»:

1. Invocación al dios, donde se incluyen sus epítetos y lugares de culto (vv. 1-8).
2. Invocación al cortejo de Baco, constituido por Sileno, sátiros, ninfas, bacantes, etc. (vv. 9-18) y al vino como *laetitiae dator* (vv. 19-24). Narración de las gestas de Baco (vv. 25-34). De nuevo, invocación al vino como *laetitiae dator* (vv. 35-38). Alusión a la ascendencia de Baco (39-48).
3. Nueva invocación al dios, donde se vuelven a incluir una serie de epítetos (vv. 49-52).

Esta estructura compositiva, típica de esta clase de poemas<sup>6</sup>, se pone de manifiesto en el nivel formal en la presencia de resonancias léxicas. Así, la primera invocación se realiza con el imperativo *ades* y la última con el imperativo *adi*.

<sup>6</sup> Por citar un ejemplo, esta misma estructura se observa en el poema *In promptu*, himno báquico del poeta canario Graciliano Afonso, de cuya edición y análisis se ocupa el Dr. F. SALAS SALGADO en su excelente artículo «Acercamiento formal a un poema latino del XIX en Canarias: el *In promptu* de Graciliano Afonso», *Fortunatae* 2, 1991, pp. 297-312.

En el aspecto de la estructura es destacable, como queda patente en el esquema que hemos expuesto, el entrecruzamiento de alusiones al dios Baco y su cortejo con invocaciones al vino, especialmente al carácter desinhibidor y a su condición de *laetitiae dator*.

#### 4. LA RETÓRICA Y LA COMPOSICIÓN DEL POEMA

Resulta un tópico a estas alturas referirnos a la importancia de la retórica en la composición literaria. Sabemos que, durante más de dos milenios, ésta constituye un código que sirve, no sólo para analizar el texto literario, sino también para generarlo<sup>7</sup>. En el caso que nos ocupa, el poeta es además autor de un tratado de retórica, con lo que queda fuera de toda duda su conocimiento de esta ciencia, y por lo tanto su posibilidad de utilización como código generador de la obra literaria. Por lo tanto, no estará de más citar lo que dice del *genus demonstrativum* en su retórica (articulus 2):

Genus exornativum sive demonstrativum est orationis exornatio, quae laudes vel vituperationes continet<sup>8</sup>.

Sin embargo, al referirse a lo que puede ser motivo de *laus* o *vituperatio*, cita *personae*, *urbes* y *artes*<sup>9</sup> sin incluir a los dioses, acaso por su condición de clérigo, al contrario del uso habitual en las retóricas clásicas, como la *Institutio oratoria* de Quintiliano, donde se proponen una serie de motivos por los que se puede alabar a los dioses:

<sup>7</sup> Resulta elocuente el título de un trabajo de Luisa LÓPEZ GRIJERA, en el que se alude a esta doble función de la retórica: «La retórica como código de producción y análisis literario» ap. REYES, G. (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, 1989, pp. 135-166 (acerca de la importancia de la retórica como código generador vid. p. 136). Testimonios significativos de la pujanza de la retórica como *ars* es el surgimiento de movimientos como el de la neoretórica y la celebración de *symposia* y cursos relacionados con diversos aspectos de ésta, como el celebrado en la Univ. de La Laguna del 4 al 8 de mayo de 1992, impartido por los doctores Antonio Alberte González y José M. Maestre Maestre, con el título de «Retórica y Estilística en la literatura latina. Historia y método desde la Antigüedad al Renacimiento».

<sup>8</sup> ACOSTA Y BRITO, J. de, *De Rhetorica Facultate* (ms. que se encuentra en la Bib. de la Univ. de La Laguna) fol. 103<sup>r</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*

1. *Generaliter: maiestatem ipsius eorum naturae venerabimur.*
2. *Proprie: a) vis; b) inventa; c) acta; d) vetustas; e) parentes; f) progenies.*<sup>10</sup>

De estos motivos de alabanza encontramos los siguientes en el poema de Acosta:

1. *Inventa*: en este motivo se incluyen todas las referencias al vino, eje del poema.
2. *Acta*: alusiones a diversos hechos que tienen relación con Baco. En este apartado se incluye la narración de la boda con Ariadna y el posterior catasterismo de ésta (vv. 29-30) y la presencia de Baco en Oriente (referencia a los *Gangetica regna*, v. 28). Además de estos hechos concretos, el autor se refiere genéricamente a sus *labores*.
3. *Parentes*: alusiones tanto a su madre (v. 41) como a su padre Júpiter (en el verso 49 se dirige a él con la invocación *salve cara patris soboles*).

En este poema se siguen, pues, las indicaciones didáctico-pedagógicas de Quintiliano para componer un poema laudatorio a un dios. Sin embargo, como ya hemos indicado, no se observa una estructura rígida, sino que los diversos motivos de alabanza se van intercalando, lo cual muestra, en nuestra opinión, una utilización particular, no dogmática, de la retórica clásica, por parte de nuestro autor. Esta libertad frente a la retórica se percibe también en la no inclusión de los dioses como objeto de *laudatio*, en su obra *De Rhetoricae Facultate*, punto al que nos hemos referido ya.

## 5. LA INTERTEXTUALIDAD EN EL POEMA

El estudio de fuentes es un punto fundamental a la hora de analizar los textos de la poesía latina renacentista<sup>11</sup>. Dicha intertextualidad puede

<sup>10</sup> *Institutio oratoria* 3.7.7-9. Vid. LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966, vol. 1, pp. 212-216.

<sup>11</sup> Este estudio de fuentes es útil incluso para la fijación textual. Cf. el trabajo de J. M. MAESTRE, presentado al XIX Congreso de Lingüística e Filología Románica (Santiago de Compostela, 4-9 septiembre, 1989), titulado «El estudio de fuentes como instrumento metodológico imprescindible para la edición de textos latinos renacentistas».

referirse a la expresión, al contenido, o a ambos planos. Así, siguiendo la clasificación de Maestre<sup>12</sup>, puede hablarse de varios tipos de relaciones intertextuales:

1. Calcos textuales: expresiones tomadas literalmente de los autores clásicos, que pueden ser totales (imitación pedisecua), o parciales, donde se encuentran ligeras variantes, bien en el nivel de la expresión (como pueda ser la intercalación de algunas palabras), o en el del contenido (uso de sinónimos).

2. Calcos contextuales: el autor toma sólo del original la idea de lo que nos quiere decir, pero no la expresión.

En nuestro caso, las fuentes principales de nuestro autor son Séneca, en cuyo *Edipo* se incluye un himno a Baco entonado por el coro (vv. 403-508), Virgilio, cuyas *Geórgicas* contienen varias referencias a Baco, y Horacio. En cuanto al tipo de relación intertextual, el más frecuente es el calco textual parcial, donde encontramos los siguientes ejemplos:

1. El tópico del vino como «provocador de la alegría» y «ahuyentador de los pesares». Dicho tópico lo expresa en la siguiente invocación (v. 35): *Tu mihi, sancte pater, mordaces exime curas*. El sintagma *mordaces curas* tiene su ascendiente clásico en varios fragmentos de Horacio:

[...] *neque*  
*mordaces aliter diffugiunt sollicitudines* (*Carm.* I, 18, vv. 3-4).

Donde aparece el sintagma *mordaces sollicitudines* en vez de *mordaces curas*. Además, en esta misma oda encontramos el sintagma *Bacche pater* (v. 6), paralelo al vocativo *sancte pater* en el poema de Acosta.

En *Carm.* II, 11 (vv. 17-18), encontramos asimismo una expresión semejante:

[...] *dissipat Euhius*  
*curas edaces.* [...]

<sup>12</sup> *Poetas varias del alcañizano Domingo Andrés*, Teruel, 1987, en cuya introducción se refiere a este punto.

Como podemos observar, el sintagma *curas mordaces* se origina, en nuestra opinión, por la *contaminatio* de los horacianos *mordaces sollicitudines* y *curas edaces*. Estamos, pues, ante un caso de «imitación compuesta»<sup>13</sup>.

2. En la descripción del cortejo de Baco, Acosta se refiere a las bacantes como *Bassaridum turba verenda* (v. 12). Séneca, por su parte (*Oedipus*, v. 432), designa a éstas *Bassaridum comitata cohors*, donde observamos una estructura sintáctica semejante, con la sustitución de *cohors* por *turba*, términos que pueden considerarse sinónimos.

3. En la invocación a Baco, se alude a Baco en su calidad de inventor de la tragedia. No es en esta condición como se invoca al dios del vino, sino como dios que induce al gozo. Por ello se le pide que se despoje del coturno y se dedique a pisar la uva recién vendimiada. Esta oposición serio/alegre, traducida en el contraste *coturnus/mustum*, la encontramos en Virgilio (*Georg.* II, vv. 7-8), expresada de la siguiente forma:

*huc, pater, o Lenae, ueni, nudataque musto  
tinge nouo mecum dereptis crura cothurnis.*

En el poeta canario (vv. 7-8), encontramos esta misma oposición, con el uso del imperativo *tinge*:

*Sed pallam iam pone gravem pictosque cothurnos  
et musto teneros tu quoque tinge pedes.*

4. En algunos de los epítetos de Baco también encontramos relaciones con Virgilio. En concreto, en el verso 49 le designa *cara patris suboles*, paralelo al sintagma *cara deum suboles* (*Virg., Ecl.* IV, v. 49, referido a ese niño en cuya vida va a resurgir la Edad de Oro), y a la invocación *cara Iouis suboles*, que aparece en el poema *Ciris* (v. 398), perteneciente a la *Appendix Vergiliana*. También la denominación del hijo de Semele como *laetitiae parens* (v. 51) tiene su paralelo en el sintagma *laetitiae dator*, que el mantuano aplica a Baco (*Aen.* I, v. 734), cambiando *dator* por *parens*, que pueden ser considerados sinónimos.

<sup>13</sup> Para este concepto, *vid.* LÁZARO CARRETER, F., «Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Griab*», *Academia Literaria Renacentista I*, Salamanca, 1981, pp. 192-233.

En cuanto a los calcos contextuales, podemos citar los siguientes:

1. La imagen de la tristeza como unas nubes y el vino como un «agente disipador» de esas nubes. En Séneca (*cit.*, v. 409), se invoca a Baco de la siguiente forma: *vultu sidereo discute nubila*. En Acosta, *nubilaque annoso pectora solve mero* (v. 36). Observamos que la idea es la misma en ambos autores, si bien la forma de expresión es distinta: en un caso encontramos el adjetivo *nubila* que modifica al sustantivo *pectus*, mientras que en el otro se usa el sustantivo *nubila*. Tampoco coinciden en el verbo usado. Mientras que el trágico se sirve de *discute*, el poeta canario usa *solve*. Sin embargo, la idea que se expresa en ambas composiciones es idéntica.

2. La alusión de las expediciones de Baco a Oriente, que se expresa con el adjetivo *Gangeticus*. En el autor cordobés, (*cit.*, v. 458), *tigris puppe sedet Gangetica*. En Acosta,

[...] *Gangetica regna,*  
*Gestaque odoratis proelia litoribus* (vv. 27-28).

3. La referencia a los vinos lesbios como vinos por antonomasia. En Séneca, *et mixta odoro Lesbia cum thymo* (*cit.*, v. 496). En el poeta canario, *spumet in exhaustum, Lesbia dona, merum* (v. 20).

## 6. CONCLUSIONES

1. Este poema, tanto en su forma como en su contenido, responde a los cánones clásicos:

a) En el plano del contenido, los himnos a Baco y, por ende, al vino, tienen una amplia tradición, tanto culta como popular, cuyos antecedentes clásicos más importantes son Anacreonte y Horacio.

b) Desde el punto de vista de la forma, esta composición también responde a los moldes clásicos:

– El metro que adopta es clásico (el dístico elegíaco). También la escansión responde a las normas clásicas, sin que se observen desviaciones provocadas por el acento de intensidad, como sucede en la poesía latina medieval. Tampoco observamos fenómenos típicos de la versificación

latina medieval y romance, como puedan ser la rima o la regularización silábica de los versos<sup>14</sup>.

– Su disposición es también clásica. Sigue, como hemos visto ya, las normas de Quintiliano acerca de las composiciones dedicadas a la alabanza a los dioses, incluidas, como hemos visto, en el *genus demonstratiuum*.

– Su estructura anular es asimismo clásica en las composiciones hímnicas.

2. En cuanto a las relaciones intertextuales, pertenecen la mayoría de ellas a los llamados «calcos textuales parciales», siendo sus modelos fundamentales Séneca, Virgilio y Horacio.

3. Las notas a pie de página y la indicación de la escansión de algunas sílabas nos invitan a considerar una posible intencionalidad didáctica. Teniendo en cuenta que, como hemos dicho, este poema responde a moldes clásicos, en el plano del contenido y en el de la forma, no sería raro que el autor, maestro de latinidad, lo usara en sus clases para mostrar cómo debían componerse poemas de este tipo.

En suma, estamos ante un poema de factura totalmente clásica, escrito quizás con una intencionalidad didáctica, lo cual podría responder a una pedagogía de cuño eclesiástico.

<sup>14</sup> Fenómenos que se observan en poemas pertenecientes a la misma época, como el *In promptu*, ya citado, construido en grupos de tres versos octosílabos que riman en consonante. Cf. SALAS SALGADO, F., *art. cit.*