

# EL POEMA *IN REFECTORIO* DE MARTÍN DE BRAGA: ¿UN *READY-MADE* LITERARIO?<sup>1</sup>

## *The poem In refectorio by Martin of Braga: A literary ready-made?*

Jesús HERNÁNDEZ LOBATO

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

parvuslupus@hotmail.com

RESUMEN: El presente artículo analiza el poema *In refectorio* (CPL 1087) de Martín de Braga (c. 515-579 d. C.) desde un punto de vista filológico, literario y estético. Esta breve pieza presenta una llamativa singularidad: casi ocho de los diez versos que la componen están tomados sin modificación alguna del *carm.* 17 de Sidonio Apolinar, casi un siglo anterior. Los pocos pasajes «originales» combinan diversos términos sidonianos (extraídos del mismo poema) con marcados ecos intertextuales del *Carmen paschale* (CPL 1447) de Sedulio. Este estudio explora el significado de tan inusual *modus operandi*, sorprendentemente similar al del *ready-made* postmoderno.

*Palabras clave:* Martín de Braga, Sidonio Apolinar, Sedulio.

ABSTRACT: This paper analyzes the poem *In refectorio* (CPL 1087) by Martin of Braga (c. 515-579 AD) from a philological, literary and aesthetic point of view. This short piece has a striking peculiarity: almost 8 of its 10 verses are taken unchanged from Sidonius Apollinaris' *carm.* 17, written around one century before. The few «original» passages combine several Sidonian terms (borrowed from the same poem) with strong intertextual echos of Sedulius' *Carmen paschale* (CPL 1447). This study explores the

<sup>1</sup> Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FF12011-29434 del Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a los evaluadores anónimos del artículo sus atinadas sugerencias.

meaning of such an unusual *modus operandi*, surprisingly similar to that of postmodern ready-mades.

*Key words:* Martin of Braga, Sidonius Apollinaris, Sedulius.

Dentro de la exigua obra poética del obispo Martín de Braga (c. 515-579 d.C.)<sup>2</sup> destaca por su extravagancia un curioso poemilla de apenas diez versos, destinado a decorar las paredes del refectorio del importante monasterio de Dumio, fundado por él mismo en el 550 de nuestra era. El texto dice así<sup>3</sup>:

- Non hic auratis ornantur prandia fulcris  
Assyrius murex nec tibi simma dabit.  
Nec per multiplices abaco splendente gauessas  
ponentur nitidae codicis arte dapes.  
5 Nec scyphus hic dabitur, rutilo cui forte metallo  
crustatum stringat tortilis ansa latus.  
Vina mihi non sunt Gazetica, Chia, Falerna,  
quaeque Sarapteno palmite missa bibas.  
Sed quidquid tenuis non compleat copia mensae  
10 Suppleat hoc, petimus, gratia plena tibi.

Esta delicada pieza, compuesta de cinco dísticos elegíacos, se concibe como una enumeración negativa de todos los lujos que el visitante *no* va a encontrar en el refectorio del monasterio de Dumio. Se trata, así pues, de un canto a la frugalidad y a la austeridad monástica, una declaración de humildad y modestia concorde con el emplazamiento en que se enclava. Pero lo más llamativo e intrigante de este poema de Martín de Braga, aquello que lo convierte en un *unicum* dentro de la literatura latina, es, curiosamente, que está a punto de no ser un poema de Martín de Braga. Me explico. De los diez versos que lo componen, prácticamente siete están tomados sin modificación alguna de una pieza cien años anterior<sup>4</sup>: el *carmen* 17 del poeta galorromano

<sup>2</sup> Sobre la vida de Martín de Braga en su contexto histórico *vid.* BARLOW 1950: 1-10 y BRANCO 1999. Para una presentación de su producción literaria *vid.* ANDRÉS SANZ 2010, con abundante bibliografía. Sobre las peculiaridades de su estilo *vid.* ALBERTO 1991. Sobre su obra poética el panorama se nos antoja bastante más escueto, por no decir desolador: dejando aparte la introducción general de BARLOW 1950: 276-281, sólo cabe destacar la contribución de ALBERTO 1994, centrada sobre todo en cuestiones prosódicas y métricas. El poema *In refectorio* es, sin duda alguna, el menos estudiado, ya que en opinión de la crítica «dispensa grandes comentarios» (ALBERTO 1994: 219).

<sup>3</sup> Citamos el poema (CPL 1087) por la prestigiosa edición de BARLOW 1950: 283.

<sup>4</sup> Se trata de los versos que aparecen subrayados. Los términos señalados con línea discontinua se explicarán en la sección 1.3 de este trabajo y no guardan relación con lo expuesto hasta el momento.

Sidonio Apolinar<sup>5</sup>. Los tres restantes, incluyen varias palabras también extraídas del texto de partida, sólo que reubicadas en una posición diferente<sup>6</sup>. Fue el erudito francés Jacques Sirmond el primero en detectar la paternidad sidoniana de estos versos, al afirmar respecto al destinatario del *carm.* 17: «*Hunc uero Sidonius suorum natalem celebrans inuitat pulcherrimo epigrammate, quod quidem Martino Dumienzi olim Episcopo ita probatum est, ut in triclinio suo, paucis mutatis, describendum curarit, in hunc modum*» (Sirmond 1614: 253 de la sección de notas)<sup>7</sup>.

El poema de Sidonio Apolinar, escrito en torno al 457 o 458, es una *uocatio ad cenam* dirigida al senador auvernés Omacio con motivo de la celebración del decimoséptimo cumpleaños de un miembro de la familia del poeta, muy probablemente su hermano menor<sup>8</sup>. Al abordar el prescriptivo tópico de la modestia y parquedad del convite, la pieza se decanta por una de las estructuras retóricas más quintaesencialmente sidonianas: el catálogo negativo, esto es, la enumeración en forma de *Priamel* de todo aquello de lo que su convidado *no* va a disfrutar. Este recurso, llevado a sus últimas consecuencias su desconcertante programa poético (el *carm.* 9)<sup>9</sup>, le sirve además como excusa para dar rienda suelta a su habitual desfile de metáforas conceptuosas, léxico preciosista, topónimos exóticos y sensorialidad desbordada. Veámoslo<sup>10</sup>:

Quattuor ante dies quam lux Sextilis adusti  
prima spiciferum proferat orbe caput,  
natalis nostris decimus sextusque coletur,  
aduentu felix qui petit esse tuo.

- 5 Non tibi gemmatis ponentur prandia mensis,  
Assyrius murex nec tibi sigma dabit;  
nec per multiplices abaco splendente cauernas  
argenti nigri pondera defodiam;  
nec scyphus hic dabitur rutilo cui forte metallo

<sup>5</sup> Sobre la vida de Sidonio Apolinar y su contexto histórico, *vid.* HARRIES 1994, que actualiza y reformula el clásico estudio de STEVENS 1933. Sobre su sofisticado quehacer literario y sus preferencias estilísticas resulta imprescindible la monografía de GUALANDRI 1979, que supera ampliamente la obra pionera de LOYEN 1943, aún de gran utilidad. Sobre la poética de Sidonio en el contexto estético tardoantiguo *vid.* la reciente monografía de HERNÁNDEZ LOBATO 2012. *Cfr.* también a este respecto CONDORELLI 2008.

<sup>6</sup> Para mayor comodidad del lector, las hemos señalado en cursiva.

<sup>7</sup> En consecuencia, el propio Sirmond en su edición de los poemas del bracarense (SIRMOND 1619: 57-58) enmienda el martiniano *gauessas* (MART. BRAC. *refect.* 3) por el sidoniano *cauernas* (SIDON. *carm.* 17,7) basándose exclusivamente en la perfecta identidad de ambos versos. Lo mismo sucede en SIRMOND 1614: 253-254, donde se reproduce únicamente el texto del *In refectorio*. Sobre el hápax *gauessas* *vid.* infra el apartado 1.2 de este artículo.

<sup>8</sup> Se trata verosíblemente del mismo hermano mencionado en *carm.* 16,72. Sobre el *carm.* 17 *cfr.* SANTELIA 2009-2010.

<sup>9</sup> Sobre el *carm.* 9 de Sidonio *vid.* CONSOLINO 1974 y HERNÁNDEZ LOBATO 2010: 148-150.

<sup>10</sup> Cito el texto de Sidonio por la cuidada edición de LOYEN 1960: 126-127.

- 10 Crustatum stringat tortilis ansa latus.  
Fercula sunt nobis mediocria, non ita facta  
mensurae ut grandis *suppleat* ars pretium.  
Non panes Libyca solitos flauescere Syrte  
accipiet Galli rustica mensa tui.
- 15 Vina mihi non sunt Gazetica, Chia, Falerna  
quaeque Sarepteno palmite missa bibas.  
Pocula non hic sunt inlustria nomine pagi  
quod posuit nostris ipse triumphare agris.  
Tu tamen ut uenias *petimus*; dabit omnia Christus,  
*hic* mihi qui patriam fecit amore tuo.

Para mayor comodidad del lector reproduzco a continuación mi traducción anotada del texto sidoniano, de próxima aparición en la colección Letras Universales de la editorial Cátedra:

- Cuatro días antes de que alce la aurora del tórrido agosto  
sobre el orbe en primicia su cabeza de espigas,  
un décimo sexto cumpleaños se va a celebrar en mi casa,  
ansiendo la ventura de contar con tu arribo.
- 5 No se te ha de servir el yantar sobre mesas preñadas de gemas,  
ni el múrice de Asiria te surtirá un triclinio<sup>11</sup>,  
ni de una alacena esplendente, escrutando sus mil cavidades,  
desenterraré cargas de plata ennegrecida<sup>12</sup>;  
ni habrá copa alguna que –de oro rojizo engastados los flancos–
- 10 estreche el arabesco de un asa ensortijada.  
Modesta es la loza que tengo, no fue concebida de modo  
que un arte grande supla lo poco de su cuerpo.  
Tampoco los panes que suelen dorarse en la líbica Sirte  
recibirá la tosca mesa de tu fiel galo<sup>13</sup>.
- 15 Mis vinos no son de Falerno, de Gaza o de Quíos, ni el fruto

<sup>11</sup> El término original, *sigma*, hace referencia al lecho semicircular o *stibadium* sobre el que –todavía en pleno siglo v– se reclinaban los comensales romanos durante las cenas de aparato. Recibe ese nombre por su forma, similar a la de una sigma lunada (C). Solía ir decorado con ricos tejidos, ocasionalmente teñidos de múrice o púrpura.

<sup>12</sup> Las metáforas conceptuosas de Sidonio convierten el hecho banal de sacar la cubertería de una alacena en una búsqueda del tesoro y los escondrijos de los cajones en sinuosas cavernas. Como señala LOYEN 1960: 126 n. 3, *defodiam* tiene aquí el sentido de *effodiam*, «desenterraré», dada la frecuente confusión de los valores de *ex* y *de* entre los autores tardolatinos. El sintagma *argenti nigri*, en buscado contraste lumínico con *abaco splendente*, nos invita a imaginar el ennegrecimiento natural de la plata como resultado de un largo enterramiento, de un sepelio de tiempo y tiniebla. Sobre este pasaje, *cf.* HERNÁNDEZ LOBATO 2010a.

<sup>13</sup> Sidonio, nacido en Lyon, se identifica como galo en contraposición a su huésped auvernés, quien, como tal, pertenecía a la provincia de Aquitania. El golfo de Sirte, en Libia, designa metonímicamente toda África, tradicionalmente considerada el granero del Imperio.

de la vid de Sarepta beberás importado<sup>14</sup>.  
No hay vasos aquí que afamados presuman del nombre del pago  
que a nuestros campos puso un mismísimo triunviro<sup>15</sup>.  
Te rogamos, con todo, que vengas: que todo ha de dárnoslo Cristo,  
20 que aquí me hizo una patria por medio de tu afecto.

## 1. CONSIDERACIONES FILOLÓGICO-LITERARIAS

### 1.1. *La discreta intervención de Martín de Braga sobre el material sidoniano*

La sutil intervención del obispo bracarense, más allá de la indispensable selección y descontextualización del poema de partida, se ha limitado a la eliminación de un buen número de versos (trece de un total de veinte), el retoque parcial de dos de ellos (SIDON. *carm* 17, 5 y 7 = MART. BRAC. *refect.* 1 y 3) y la adición de otros tres de su cosecha (MART. BRAC. *refect.* 4 y 9-10), en los que, no obstante, se cuelan nada menos que siete palabras ya presentes en el original sidoniano (v. 1: *hic*; v. 4: *ponentur*; v. 9: *non*; v. 9: *mensae*; v. 10 *suppleat*; v. 10: *petimus*, v. 10: *tibi*, tomadas respectivamente de SIDON. *carm.* 17, 20; 5; 13 *et passim*, 14, 12, 19 y 5). En muchas ocasiones esta operación de descarte y reducción responde a necesidades puramente prácticas, en un intento por acomodar el texto de partida a su nueva función pragmática. Tal es el caso de los cuatro primeros versos del poema sidoniano, plagados de alusiones personales (la fecha del cumpleaños del hermano de Sidonio, los años que cumplía, la invitación formal al senador Omacio, etc.), que habían de ser convenientemente cercenados para borrar toda huella de la enunciación originaria y de la ocasión concreta que le dio origen. Algo parecido puede decirse de los vv. 17-18, en los que se alude al vino producido en un pago de Lyon (la ciudad natal de Sidonio) con la delatora expresión *nostris ... agris*, o al v. 14, en el que el poeta se autodenomina galo. Todo ello –huelga decir– sobraba en el nuevo contexto.

Un caso algo distinto es el del epílogo del poema. Es evidente que Martín de Braga no podía mantener inalterado el dístico conclusivo de Sidonio (*carm.* 17, 19-20), pues no sólo estaba trufado de alusiones personales intransladables a la nueva coyuntura (v. 20: *hic mihi qui patriam fecit amore tuo*), sino que además hacía explícito el motivo de la invitación doméstica (v. 19: *ut uenias petimus*), incompatible con el concepto mismo de un refectorio monástico. El dístico alternativo captura, sin embargo, las cuatro características fundamentales del sidoniano:

<sup>14</sup> Cfr. HOR. *carm.* 1, 20, 1-2 y 9-12.

<sup>15</sup> *Nostris agris* se refiere sin duda al territorio lionés. Posible alusión a los viñedos de un *pagus Antonius*, así llamado en honor a Marco Antonio, triunviro de la Galia Cisalpina desde el 43 a. C. Cfr. a este respecto el extenso estudio de Poux 2011.

su condición de punta epigramática, su carácter adversativo (MART. BRAC. *refect.* 9: *Sed...* ; SIDON. 17,19: *Tu tamen...* ), el énfasis sobre el interlocutor<sup>16</sup> y sus tintes netamente cristianos<sup>17</sup>, toda una innovación en el género de la *uocatio ad cenam*. La segunda persona del original sidoniano, fácilmente identificable con el senador Omacio, queda, mediante esta sutil reformulación literaria, transformada en un tú inespecífico, inclusivo, sin por ello perder el sabor inconfundiblemente familiar del texto de partida. Una vez más la intervención del poeta intenta ser mínima, casi quirúrgica, pasar desapercibida.

## 1.2. *El hápax gauessas*

Tal vez por esa sostenida discreción del obispo de Braga nos resulte aún más sorprendente que en el tercer verso haya optado por sustituir el *cauernas* sidoniano por un enigmático *gauessas*, hápax de difícil interpretación pero unánimemente transmitido por los códices (*gauessas* P, *gabessas* E)<sup>18</sup>. Es curioso constatar, en cualquier caso, cómo todas las vocales (*a-é-a*) y casi la mitad de las consonantes (*u-s*) del término elegido (*gauessas*) coinciden como en un eco con las del original *cauernas*, como si el obispo de Braga deseara retocar lo mínimo indispensable el vocablo de partida: basta con sustituir <c> por <g> y <rn> por <ss> para pasar del uno al otro. Pero, ¿qué es exactamente una *gauessa*? ¿Habría que enmendar de algún modo este hápax, tal como proponen Sirmond y De Rossi?<sup>19</sup> El *ThLL* (vol. VI<sup>2</sup> s. v.), que, como era de esperar, sólo cita este ejemplo, define vagamente *gauessa* como *uas quoddam*, vinculándolo semántica y etimológicamente al más común *gābāta*. Dicho término se describe a su vez como «*lanx, qua cibi apponuntur, ignotae formae, plerumque ex materia pretiosa confecta*» (s. v.). Ese sustantivo *gabata*, del que nuestro *gauessa* parece derivar, irrumpe en la literatura latina a partir de Marcial, conservando un inconfundible sabor popular. Cipriano Galo, Ennodio y Venancio Fortunato son sólo algunos de los autores que lo utilizan. Aunque su origen es materia controvertida, todo parece apuntar a un étimo

<sup>16</sup> Nótese en particular cómo la última palabra del poema del bracarense (*tibi*) constituye un eco evidente del sonoro *tuo* que cierra la pieza de Sidonio. Lo que se persigue en uno y otro caso es que la guinda del poema sea la persona del interlocutor, auténtica protagonista de ambos epílogos.

<sup>17</sup> Huelga señalar las resonancias marianas del sintagma *gratia plena* (MART. BRAC. *refect.* 10), en perfecta correspondencia con el *dabit omnia Christus* que corona el poema de Sidonio (SIDON. 17, 19).

<sup>18</sup> La variación gráfica entre <b> y <u> no hace sino atestiguar la neutralización de la oposición fonológica de /b/ y /β/ (procedente del clásico /w/) en posición intervocálica, dando como resultado una articulación indiferenciada en /β/.

<sup>19</sup> SIRMOND 1619: 57-58 y 1614: 253-254 considera la lectura *gauessas* un mero error de copista y opta por reestablecer el sidoniano *cauernas*. DE ROSSI 1888: 269-270 propone, por su parte, la conjetura *gauellas*, que interpreta como forma reducida de un hipotético diminutivo *gabatellas*. HÜBNER 1900: 66 pone en duda esa supuesta derivación, aduciendo que el resultado esperable sería más bien *gatellas*.

semítico, común al arameo קבָּבָ (qabbā') y al hebreo קָב (qab), que designaba en el texto bíblico una medida de capacidad<sup>20</sup>.

Pero, ¿qué ha llevado a Martín de Braga a reemplazar el *cauernas* de Sidonio por tan inusual vocablo? Por un lado, el alambicado conceptismo de la metáfora original, que transformaba los cajones de un lujoso aparador en oscuras grutas por las que excavar para desenterrar un codiciado tesoro de plata (la cubertería), pudo haberlo disuadido de dejar inalterados tan crípticos versos. Por otra parte, es posible que en la mente del obispo de Braga influyera una falsa etimología, posteriormente recogida por Isidoro, que explicaba el origen del sustantivo *gabata* a partir del verbo *cauare*: ISID. *etym.* 20, 4, 11 «*Gauata, quia cauata, G pro C littera posita. Hinc et conca; sed illa cauata, ista concaua: sic et Graeci haec nuncupant*»<sup>21</sup>. Esta curiosa etimología, alumbrada en un contexto cultural muy semejante al de Martín de Braga (el de la Hispania visigótica), vincularía directamente el *cauernas* sidoniano con el *gauessas* de nuestro poema, a condición, claro está, de que consideremos este último un derivado tardío del latín *gabata*.

La lingüística histórica puede ayudarnos a verificar si este tipo de derivación, que involucraría un espinoso cambio de acento, es o no plausible. El testimonio de las lenguas romances nos indica con meridiana claridad que junto al originario *gābāta*, al que remontan el gallego «gábado» ('tonel' o 'vasija para vino'), el occitano antiguo «gauda» o el francés «jatte», debió de existir una variante paroxítona \**gabēta* o \**gabetta*, con un vocalismo /e/ en la penúltima sílaba. De esta segunda variante procederían el catalán «gaveta» ('artesa de albañil'), el portugués «gaveta» ('pieza cóncava de madera'), el italiano «gavetta» ('gamella para soldados y marineros'), el occitano «gaveto» ('escudilla') y el castellano «gaveta» ('cajón corredizo de los escritorios' y 'tina pequeña, ovalada, usualmente de madera, provista de asa, donde se sirve la comida a los ranchos de a bordo'). Pese a que el latín \**gabetta* no aparece documentado como tal, en un texto inglés de 1295 figura la frase *cum duobus gabettis*, aplicada significativamente a unas navetas de incienso<sup>22</sup>. Es más que posible que ese ablativo *gabettis* no pertenezca a la flexión de un hipotético \**gabettus* (como propone s. v. DuCange), sino más bien a la del femenino \**gabetta*, para lo cual bastaría con suponer un simple error de concordancia: *duobus gabettis* en lugar del esperable *duabus gabettis*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. 2 R 6, 25. En palabras de WALDE 1938 (s. v. *gabata*): «Fremdwort, samt gr. γαβαθόν [...], aus einer orientalischen (semit.) Sprache stammend wie gr. κῆβος „Getreidenmaß“ aus hebr. *kab* „ein Gefäß“ (Forcellini s. v.; *gabatta* aus einer nicht belegten sem. Femininform \**kabbat*-, H. Bauer briefl.)».

<sup>21</sup> Tomo el texto de la reciente edición de GUILLAUMIN 2010: 59, que ofrece unos breves apuntes sobre el término *gabata* en la nota 236 de la página 58. Isidoro clasifica este recipiente entre los *uasa escaria*.

<sup>22</sup> El texto en cuestión corresponde a la *Visitatio Thesaurariae S. Pauli Londinensis ann. 1295* y dice así (apud DuCange s. v. *gabettus*): *Item una reliquia cristallina, cum duobus gabettis argenti deauratis, quam supportant duo angeli...*

<sup>23</sup> La edición de PEIPER 1883: 195-196 yerra al remitir al lector en su aparato crítico a los términos *cabessa* y *cabestrus* del DuCange (que a su vez dirigen al lector a las entradas *cabiro* y *cabrio*), dado que dichos

Corominas (1984: s. v. gaveta) explica la variante \**gabetta* a partir de la fonética occitana, en la que el cierre en /e/ de una /a/ postónica y el avance del acento en los esdrújulos son fenómenos perfectamente atestiguados y sistemáticos: tal es el caso, por ejemplo, del occitano «lampeza», procedente del latín *lampāda*. De acuerdo con esta hipótesis, la variante \**gabēt(t)a* bien pudo haberse originado en la región meridional de la Galia, desde donde se habría ido extendiendo hacia los prerromances colindantes. El resultado «gaveta» (italiano «gavetta») en lugar del esperable \**gaveda* (italiano \**gaveta*) se explicaría por analogía con el diminutivo popular en -*itta* (>-etta), habida cuenta de la relativa pequeñez de este tipo de recipientes. Sin embargo, la existencia de fenómenos fonéticos comparables en el ámbito lingüístico del gallego (en el que coexisten la variante esdrújula «gábado» y la llana «gabado», a la que se une, por cierto, la aún más interesante «gabédo»)²⁴ nos invitan a postular un origen poligenético de la forma \**gabēta*, con o sin reduplicación de la última consonante²⁵. No en vano, es precisamente en el entorno lingüístico y geográfico del futuro galaicoportugués donde hallamos, ya en el siglo VI, el primer testimonio fehaciente de una variante de este tipo: el *gauessa* de nuestro poema, que –recordemos– decoraba las paredes del monasterio de Dumio, en las proximidades de la actual Braga. Si esta forma debería ser corregida en *gabetta* a la luz de los datos que nos brinda la lingüística histórica o si, por el contrario, responde a un proceso de derivación léxica semejante pero no idéntico al que acabamos de explicar²⁶ es una cuestión imposible de dilucidar con los datos disponibles. Sea como fuere, supone un testimonio incontestable de la existencia en el habla popular del siglo VI de variantes paroxítonas del clásico *gābāta*²⁷, llamadas a coexistir con él –con ocasionales especializaciones semánticas– durante los siglos venideros.

Para concluir con esta espinosa cuestión léxica, me aventuraré a proponer una nueva hipótesis sobre el posible origen de tan enigmático hápax. Si, de acuerdo con Corominas (1984: s. v. gaveta), la fonética del provenzal puede explicar de un modo regular el surgimiento de la variante \**gabēta/gabetta* a partir del antiguo *gābāta*, no

---

vocablos presentan un significado bien distinto (el de ‘viguetas en forma de V’ o *cantherius*), que remonta en última instancia al latín *capra*. Cfr. a este respecto el fr. «chevron».

²⁴ Otros ejemplos de este fenómeno fonético típicamente gallego son –según señala COROMINAS 1984: s. v. gaveta– «paxáro», «guména» y «trafégo».

²⁵ Cfr. el portugués «gaveta», que remonta inequívocamente a una variante geminada.

²⁶ En opinión de CARNOY 1906: 261, que clasifica esta forma dentro de las derivaciones anormales, «peut-être aurait-on là le suffixe -*issa* formant des noms féminins de personnes dans toute la Romanie et servant aussi en italien à désigner des noms de choses avec un sens méprisant». No parece, sin embargo, una hipótesis demasiado plausible. Lo mismo podría decirse de la propuesta de HÜBNER 1900: 66, quien supone un extravagante \**gabattissa* como punto de partida de nuestro *gauessa*. De ser cierto tal origen, el resultado esperable sería más bien \**gatessa*, de acuerdo con la atinada objeción que el mismo Hübner plantea a la conjetura de Rossi: «*Rossius... censet scribendum esse gauellas pro gauatellas; expectaueris potius gatellas*» (HÜBNER 1900: 66).

²⁷ Como bien señala CARNOY 1906: 260, «la forme *gauessa*... est vis à vis de *gabata* dans le même rapport absolument que *gavetta*. Le suffixe seul est différent».



resulta descabellado pensar que tal vez esta misma fonética nos permita ir un paso más allá y dar cuenta de nuestro problemático *gauessas* a partir del panrománico *\*gabēta/gabetta*. Es de sobra conocido que en antiguo provenzal la [t] intervocálica latina evolucionaba en ocasiones a una silbante sonora [z], según el esquema: [t] > [d] > [ð] > [z]. Así lo demuestran los elocuentes ejemplos «espaza» (< *spatha*), «mezeis» (< *metipsum*) y «Rozergue» (< *Ruthenicum*)<sup>28</sup>. Dicho cambio, sin embargo, no llegaría nunca a sistematizarse del todo. Así pues, nada nos impide pensar que la forma *\*gabēta* generase en esa área de la Rumania una variante *\*[ga'veza]*, que habría convivido durante cierto tiempo con su predecesora antes de verse completamente desplazada por aquélla. Dada la incapacidad del alfabeto latino para notar sin ambigüedades la silbante sonora [z]<sup>29</sup>, cabría la posibilidad de que Martín de Braga hubiese optado por la grafía *gauessa* para reproducir de un modo aproximado la pronunciación local *\*[ga'veza]*, con la que tal vez se familiarizara durante su más que probable estancia en el sur de la Galia<sup>30</sup>.

### 1.3. *El diálogo intertextual con Sedulio*

Cabe ahora preguntarse cuál es el sentido de esta curiosa reelaboración de apenas verso y medio (vv. 4-5). ¿Cuál es la interpretación más ajustada del dístico resultante, el único –dejando aparte el ya comentado epílogo– que se aparta netamente del original sidoniano? El principal escollo para la comprensión de estos dos versos es el inusual

<sup>28</sup> Vid. ANGLADE 1921: 150. Recuérdese que se trata de un cambio esporádico, ya que el resultado esperable de una [t] intervocálica latina en antiguo provenzal es generalmente [d] (*amātam* > «amada») y no [ð]. Sin embargo, la evolución de [ð] (procedente de una [d] intervocálica latina) a [z] sí que es del todo sistemática y regular en dicha área lingüística: *audīre* > «auzir».

<sup>29</sup> La silbante /z/ era extraña al inventario fonológico del latín clásico y, por lo tanto, no contaba con una notación adecuada en dicho alfabeto. De ahí que ya Plauto optara por la grafía <ss> para acomodar al latín los verbos griegos en -ίζω: *gracisso* (γρακίζω), *malacisso* (μαλακίζω), etc. Cabe la posibilidad de que dichos precedentes inspiraran la curiosa elección gráfica de Martín de Braga. Por otro lado, en latín tardío se había generalizado la realización alofónica [z] del fonema /s/ en posición intervocálica, sin que ello causara mayor incidencia en la escritura: *casa*, fonológicamente /'kasa/, se pronunciaría a la sazón ['kaza] o ['ka:za]. Por último, la grafía <z>, tomada del griego con una probable valencia [z(:)] (cfr. ALLEN 1978: 45-46), parecía por aquel entonces más adecuada para notar las nuevas africadas [dz] o [dʒ] que iban surgiendo a raíz de determinados cambios fónicos. De ahí que desde el siglo II d. C. encontremos grafías como *oze* por *hodie*, *zabulus* por *diabolus*, *zaconus* por *diaconus*, *Zanuario* por *Ianuario* e incluso *zosum* por *deorsum* (cfr. VÄÄNÄNEN 2006: 52-53). En resumen, el nuevo sonido [z] podía representarse en latín al menos con tres diversas grafías (<ss>, <s> y <z>), sin que ninguna de ellas resultara del todo inequívoca.

<sup>30</sup> Cfr. BRANCO 1999: 83-85. Sobre la vinculación de Martín con ambientes merovingios cfr. FONTAINE 1983: 836. Además de su indisimulada querencia por autores galorromanos como Sidonio Apolinar, su correspondencia con Venancio Fortunato y su devoción por Martín de Tours, el obispo de Braga no duda en recurrir a la elocuente paronomasia *Gallia/Gallicia* como colofón a su poema *In basilica* (vv. 21-22), en una feliz síntesis literaria de sus «dos corazones». Cfr. a este respecto ALBERTO 1994: 221-222.

sintagma *codicis arte*, que ha causado un notable desconcierto entre ciertos críticos. En opinión de H. Martin (1914: 410), «*codex* apparently means table. The application seems new, but comes from the sense of *codex* as board. It is like our “festal board”». El análisis literario del pasaje nos lleva, sin embargo, a descartar absolutamente tal hipótesis. De hecho, la respuesta a nuestro enigma parece encontrarse en el arranque del célebre *Carmen paschale* (CPL 1447) de Sedulio (1,1-16)<sup>31</sup>, un poema épico de tema bíblico compuesto hacia mediados del siglo v, con el que el texto de Martín de Braga entabla una clarísima relación intertextual. Dicha obra se había convertido en el transcurso de unos pocos años en una de las más amadas y difundidas de toda la Antigüedad tardía, como prueba la pronta aparición de algunos de sus versos en fuentes epigráficas ibéricas<sup>32</sup>. De ahí la familiaridad que con ella demuestra Martín de Braga y la garantía última de la reconocibilidad del intertexto. Reproducimos, pues, a continuación el jugoso proemio de ese popular *Carmen paschale*, subrayando los términos que interesan para nuestro estudio:

Paschales quicumque dapeꝛ conuiua requiris,  
dignatus nostris accubitare toris,  
pone supercilium si te cognoscis amicum,  
nec quaeras opus hic coꝓicis artificis:  
5 sed moꝓicæ contentus adi sollemnia meꝛsæ  
plusque libens animo quam satiare cibo.  
Aut si magnarum caperis dulcedine rerum  
diuitiasque magis deliciosus amas,  
nobilium niꝓiꝓis doctorum uescere cenis,  
10 quorum multiplices nec numerantur opes.  
Illic inuenies quidquid mare nutrit edendum,  
quidquid terra creat, quidquid ad astra uolat.  
Cerea gemmatis flauescunt mella canistris  
collucentque suis aurea uasa fauis.  
15 At nos exiguum de paupere carpsimus horto,  
rubra quod appositum testa ministrat, holus.

Como se puede apreciar, en este curioso prólogo programático a su *opus magnum* Sedulio opta por desarrollar el tópico de la modestia a través de una serie de metáforas gastronómicas, articuladas en torno al motivo del banquete pascual<sup>33</sup>. Al igual que en el *carm.* 17 de Sidonio, lo que hallamos aquí es una clásica *recusatio* (en este caso metaliteraria), mediante la cual el devoto Sedulio le recuerda a su lector potencial que

<sup>31</sup> Sobre Sedulio, *cfr.* CORSARO 1956 y GREEN 2006: 135-143. Para una presentación general del *Carmen paschale* *vid.* SPRINGER 1988 y GREEN 2006: 143-250. *Cfr.* et CURTIUS 1976: 649-653, SMALL 1986 y MANCHÓN GÓMEZ 2008.

<sup>32</sup> *Cfr.* GILSANZ STANGER 2005.

<sup>33</sup> Sobre este prefacio seduliano, *cfr.* COSTANZA 1985, BRAIDOTTI 1993 y GREEN 2006: 160-161.

no debe esperar encontrar entre sus páginas fastuosos convites pascuales (*paschales... dapes*) o literatura de altos vuelos (*opus... codicis artificis*), sino la humildad de una obra sencilla y carente de pretensiones. Así pues, tanto la presencia de imágenes culinarias como el dispositivo retórico de la *recusatio* vinculan este texto con el *carm.* 17 de Sidonio, convirtiéndolo en la opción ideal para colmar las escasas lagunas que aún quedaban en el poema «de segunda mano» del bracarense. Las marcas de intertextualidad seduliana en el poema de Martín de Braga son numerosas y se concentran lógicamente en los contados pasajes extrasidonianos. Tal el caso del v. 4 (*ponentur nitidae codicis arte dapes*), cuya segunda mitad tras la cesura (... *codicis arte dapes*) es una clara reelaboración, en idéntica posición métrica, del *codicis artificis* de Sedulio, combinado con el *dapes* del v. 1; por si ello fuera poco, la primera mitad del verso se compone igualmente de dos palabras «prestadas»: el *ponentur* de Sidonio (v. 5) y el *nitidae* de Sedulio (v. 9: *nobilium nitidis...*), que ocupa la misma sede métrica. Otro tanto puede decirse del dístico conclusivo de Martín de Braga (v. 9: *sed quidquid tenuis non compleat copia mensae*), concebido como un eco de v. 5 de Sedulio: *sed modicae contentus adi sollemnia mensae*. Si tenemos en cuenta que el v. 10 contiene tres palabras sidonianas (*suppleat, petimus y tibi*) y que la fórmula *gratia plena* está tomada del avemaría (VVLG. *Luc.* 1, 28), apenas quedan cuatro palabras propiamente martinianas en todo el poema y aun éstas resultan ser escasamente significativas (*quidquid, compleat, copia y hoc*)<sup>34</sup>. Da la sensación de que el obispo de Braga se ha propuesto como reto personal el servirse de palabras prestadas incluso en los exiguos pasajes que las demandarían propias. Se trata –¿qué duda cabe?– de un ejercicio literario deliberado y consciente, cuyas implicaciones estéticas analizaremos en la segunda parte de este estudio.

Respecto al significado de esta palmaria relación intertextual con la obra de Sedulio, vemos que Martín de Braga ha operado una clara reliteralización de su intertexto, apartando las connotaciones programáticas para centrarse en lo exclusivamente culinario. Así, su *codicis arte* parece referirse exclusivamente a un manual de cocina, como ya supo ver el humanista extremeño Faustino de Arévalo, quien proponía la siguiente explicación del sintagma<sup>35</sup>:

Susplicari aliquis possit, an Sedulius nomine «codicis artificis» intellexerit commentarium aliquem culinarium, ut sunt libri Apicii titulo insigniti. Equidem non aliter accipio uersus Martini Dumiensis saeculo VI, «in refectorio», ut habet titulus: «Non hic auratis ornantur

<sup>34</sup> Este censo resulta incluso generoso, habida cuenta de que el comunísimo *quidquid* del v. 9 está triplemente representado en el prólogo de Sedulio (*carm. pasch.* 1, 11-12) y que la forma *compleat* presenta una indisimulada vecindad –hasta etimológica– con el *suppleat* del texto de Sidonio (*carm.* 17, 12). No se incluyen en nuestro cómputo otras discretas innovaciones del obispo de Braga por entender que no son sino calcos (ya sea semánticos, morfológicos o meramente fonéticos) de expresiones sidonianas afines, siempre situadas en idénticos contextos: *auratis* (modelado sobre *gemmatis*), *ornantur* (modelado sobre *ponentur*), *fulcris* (modelado sobre *mensis*) y *gauessas* (modelado fónicamente sobre *cauernas*).

<sup>35</sup> ARÉVALO 1794: 152.

prandia fulcris; / Assyrius murex nec tibi signa dedit. / Nec per multiplices abaco splendente  
cauernas / Ponentur nitidae codicis arte dapes».

En vista de lo expuesto, la traducción en prosa del pasaje podría ser la siguiente:

Ni por las innumerables fuentes extraídas de un aparador resplandeciente / se han de servir  
esplendorosos festines al dictado de un libro.

Como colofón al minucioso análisis que hemos venido desarrollando en estas páginas, ofrecemos a continuación una propuesta de traducción literaria de la pieza, sin otra pretensión que la de llenar un hueco aún vacante en la traslación de los escritos del bracarense<sup>36</sup>:

No han aquí de exornar el yantar pedestales bañados en oro  
ni el múrice de Asiria te surtirá un triclinio.  
Ni por innúmeras de una alacena esplendente escudillas  
se servirán fulgentes festines de manual.  
5 Ni habrá copa alguna que –de oro rojizo engastados los flancos–  
estreche el arabesco de un asa ensortijada.  
Mis vinos no son de Falerno, de Gaza o de Quíos, ni el fruto  
de la vid de Sarepta beberás importado.  
Mas cuanto no satisfaga el acopio de mi humilde mesa,  
10 lo supla, te suplico, la gracia que halle en ti.

## 2. CONSIDERACIONES ESTÉTICO-TEÓRICAS

Llegados a este punto de nuestro análisis es imperativo preguntarse: ¿cómo podríamos clasificar el poema de Martín de Braga en relación a su «precursor» sidoniano? ¿Qué tipo de vínculo literario une a estos dos textos que a punto están de ser uno solo?<sup>37</sup> ¿Ante qué tipo de transtextualidad nos encontramos?<sup>38</sup>

¿Se trata lisa y llanamente de un plagio? No parece una respuesta del todo exacta. Si bien Martín no nos indica la fuente de la que toma prestados sus versos, ésta resultaría inmediatamente reconocible, dada la popularidad y difusión de las que disfrutó Sidonio durante toda la Edad Media y, muy particularmente, en las décadas que siguieron a

<sup>36</sup> En la estimable traducción de las obras completas de Martín de Braga a cargo de DOMÍNGUEZ DEL VAL 1990 no se incluye, en efecto, la de este poema. Únicamente la página web del profesor GARCÍA MASEGOSA nos proporciona una versión inédita en prosa castellana: <<http://webs.uvigo.es/masegosa/Dumiense.htm>> (23.04.2014).

<sup>37</sup> Algo parecido sucede con la tensa relación entre la Biblia hebrea (o *Tanakh*) y el Antiguo Testamento cristiano, dos textos exegéticamente enfrentados pese a tratarse sustancialmente de uno solo. *Cfr.* a este respecto HERNÁNDEZ LOBATO 2010b.

<sup>38</sup> Tomo el término de GENETTE 1989: 9-10, quien le atribuye el sentido general de «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». En este término paraguas se incluyen, así pues, todas las formas imaginables de trascendencia textual, entre ellas las que analizaremos en las siguientes páginas.

su muerte<sup>39</sup>. Es posible que Martín de Braga se familiarizara especialmente con la obra de Sidonio durante su estancia en la Galia, donde, como hemos propuesto, acaso aprendiera el término *gauessa*. Sea como fuere, está claro que no hay intención de dolo o engaño en el empeño poético del obispo.

¿Es tal vez una cita? Tampoco parece una opción convincente, dado que no se menciona el autor, no se inserta en ningún texto marco y ni siquiera es literal del todo. ¿Una paráfrasis? Demasiado literal. ¿Un intertexto? Mucho se podría objetar a este respecto: si bien la relación con el poema de Sedulio que entablan los vv. 4 y 9 sí que es plenamente intertextual, no parece que se pueda decir lo mismo respecto al billete sidoniano, con el que se recurre a una mimesis de todo punto extrema (al borde mismo de la fusión) sin la más mínima voluntad de entablar un auténtico diálogo alusivo. Tampoco cabe hablar de parodia (no existe intención lúdica), metatexto (no es una explicación del texto de partida), pastiche (no se trata de una imitación estilística, sino de una reproducción de la literalidad de los versos) u homenaje (no se concibe como un tributo al buen hacer de Sidonio, sino como un simple «reciclaje» de sus versos para una ocasión semejante pero distinta).

Una de las opciones más tentadoras a la hora de clasificar esta *rara avis* poética podría ser la del centón, un género tremendamente pujante y popular en la literatura tardoantigua<sup>40</sup>. Ciertamente es que el poema de Martín de Braga, al igual que las composiciones centonarias, juega abiertamente con la reconocibilidad de un texto ajeno, desubicado de su contexto originario y sometido a un proceso de apropiación extrema. Sin embargo, no encontramos en él ni el despiece de su texto base en una serie de pequeños fragmentos ni su ulterior recombinación creativa, dos procedimientos determinantes de la práctica centonaria. En el caso que nos ocupa, los pasajes «expoliados» se citan en su integridad y respetan escrupulosamente el orden del original, que no sufre ningún tipo de desmembración, sino meras omisiones ocasionales. Tampoco hallamos aquí la tensión semántica —cuando no abierta resemantización— que este tipo de composiciones acostumbra establecer con sus textos de partida. Sabido es, en efecto, que los centones propenden a generar marcadísimos contrastes de significado respecto a las piezas de las que se surten, buscando efectos cómicos, rupturas religiosas o posicionamientos metaliterarios. Sin embargo, el texto de Sidonio y la réplica de Martín de Braga significan sustancialmente lo mismo: una modesta declaración de la humildad de sus respectivas mesas. Lo único destacable en este sentido es la mera adaptación de un poema preexistente al desempeño de una nueva función pragmática, tampoco demasiado alejada de la originaria.

¿Qué es, entonces, este poema? El arte de los siglos xx y xxi nos ha legado una nueva categoría estética que acaso pueda resultar esclarecedora en nuestra búsqueda:

<sup>39</sup> Sobre la recepción medieval y renacentista de Sidonio, *cfr.* HERNÁNDEZ LOBATO 2014.

<sup>40</sup> Sobre los centones tardoantiguos y su peculiar dinámica cultural *vid.* MCGILL 2005, PRIETO DOMÍNGUEZ 2011 y HERNÁNDEZ LOBATO 2012: 257-317.

el *ready-made* u objeto encontrado. Bajo la designación de *ready-made*, acuñada por Marcel Duchamp en 1915, se engloba actualmente una serie heterogénea de productos artísticos con un único rasgo en común: el haber sido generados mediante la apropiación y recontextualización de un objeto preexistente, generalmente inalterado o bien sujeto a ligerísimas y siempre sutiles modificaciones. Los primeros *ready-mades* dadaístas abrieron el camino a una multitud de prácticas artísticas afines, que se convertirían en hegemónicas a partir de los años 60 con la irrupción, por un lado, del *Pop Art* y, por el otro, del novedoso discurso crítico de la escuela apropiacionista americana, articulada en torno a la revista *October*. La caja de detergente «Brillo» de Andy Warhol, que pasó inalterada de la estantería de un supermercado a la sala de exposiciones de una prestigiosa galería, es probablemente uno de los ejemplos más célebres y sólidamente estudiados de esta siempre polémica praxis artística<sup>41</sup>. Un caso particularmente interesante para el propósito de este artículo es el de la fotógrafa estadounidense Sherrie Levine, cuya serie «After Walker Evans» (1980) se apropiaba de las famosas instantáneas de Walker Evans, el gran cronista gráfico de la Depresión americana, re-fotografiándolas a partir un viejo catálogo de exposición. Al igual que sucedía con el poema de Martín de Braga respecto al material sidoniano, el producto resultante de dicha intervención no era idéntico al «original» expropiado, sino que exhibía una serie de marcas casi triunfales que lo señalaban inequívocamente como una obra derivada, «de segunda mano»: en el caso de Levine, los reflejos, combamientos e imperfecciones de las páginas del libro del que había tomado las imágenes; en el del obispo de Braga, las modificaciones casi quirúrgicas del material de base y la inoculación en el corazón mismo de esos versos «prestados» de un inesperado intertexto seduliano.

En vista de lo expuesto, cabría preguntarse: ¿es lícito considerar el poema *In refectorio* de Martín de Braga una suerte de *ready-made avant la lettre*? Evidentemente en ningún momento fue concebido como tal y dista en no pocos aspectos del tipo de prácticas que han merecido dicho nombre en nuestra siempre elusiva cultura contemporánea. Sin embargo, en vista del fracaso de las designaciones existentes, acaso no fuera descabellado habilitar la categoría estética del *ready-made* como un instrumento adecuado para el discurso crítico sobre las letras tardoantiguas, en las que –recordemos– proliferaban todo tipo de modalidades de apropiación cultural y de formas de literatura «en segundo grado». Después de todo, etiquetas como «pastiche», «intertexto», «barroco», «costumbrista», «manierista», «romántico», «pintoresco», «intimista», «clásico» o incluso «literario» se emplean cotidianamente en la reflexión crítica sobre la literatura antigua sin que su flagrante anacronismo disuada a sus desinhibidos adalides de renunciar a la luz que arrojan sobre los textos analizados.

No cabe duda de que el poema de Sidonio Apolinar era para Martín de Braga una suerte de objeto encontrado, listo para llevar, comprado y puesto; en definitiva,

<sup>41</sup> Para un análisis en profundidad *vid.* DANTO 2002.

un material público y accesible, disponible incluso para ser revisitado bajo la forma extrema de apropiación que caracteriza al *ready-made* literario. Como tal, podía ser recortado y modificado a conveniencia, sin que ello implicara necesariamente una toma de posición sobre el propio texto o los valores que representa y transmite. La literatura heredada se había convertido desde hacía siglos en una enorme cantera, un inagotable autoservicio o un suculento botín, cuyo «expolio» no suscitaba mayores dilemas estéticos o morales. Nos hallamos, en definitiva, ante una curiosa democratización de la belleza literaria, que pasa a ser propiedad de todo aquel que sepa apreciarla, reinterpretarla y reproponerla a sus contemporáneos, aunque sea sin aportar nada –o casi nada– de su cosecha. Esta actitud cultural y las variadas prácticas literarias, artísticas y hasta religiosas que inspira y promueve suponen la culminación de lo que bien pudiéramos denominar «apropiaciónismo tardoantiguo», uno de los pilares fundamentales de la tradicionalmente malentendida estética del período<sup>42</sup>. Las basílicas y monumentos erigidos por doquier con restos de edificios paganos, convenientemente seleccionados, reubicados y resemantizados<sup>43</sup>, los centones que desmiembran y reformulan el tesoro de la literatura clásica o la audaz apropiación del legado religioso y literario de los judíos a la luz de revelación cristiana<sup>44</sup> son sólo algunos notables ejemplos de esta nueva *forma mentis*, llamada a perpetuarse durante todo el Medievo.

La curiosa actitud estética que subyace al texto de Martín de Braga lo aproxima significativamente, tal y como acabamos de mostrar, a los *ready-mades* de nuestros días. Sin embargo, el texto del bracarense conserva una insoslayable carga de ingenuidad a la que no podemos ni debemos sustraernos. Tal vez el poema se pueda interpretar como un *ready-made* del siglo VI, pero un *ready-made* –¿qué duda cabe?– investido de toda la frescura e inocencia de la que los *ready-mades* de nuestro tiempo, nacidos para cuestionar convenciones y espolear el discurso crítico, carecen por completo. Pese a esta salvedad, el texto del bracarense suscita sin pretenderlo el mismo tipo de preguntas incómodas: ¿qué es y qué no es un producto artístico?; ¿qué convierte algo en arte?; ¿qué es un original y qué una copia?; ¿cuáles son los límites de la noción de autoría?; ¿a quién le pertenece una obra de arte?: ¿a su autor?, ¿a su público?; ¿son las obras del pasado un objeto inmutable y cerrado o abierto a ulteriores modificaciones?...

Así pues, la originalidad radical de este poema descansa precisamente en su extrema y despreocupada falta de originalidad, que subvierte y reformula todos los códigos estéticos que tan absurda e inopinadamente tendemos aún hoy a dar por supuestos.

<sup>42</sup> Cfr. a este respecto HERNÁNDEZ LOBATO 2010b y 2012: 262-317.

<sup>43</sup> Sobre las estrategias apropiacionistas de las artes plásticas tardoantiguas cfr. ELSNER 2000 y HERNÁNDEZ LOBATO 2012: 276-289 y 297-307.

<sup>44</sup> Vid. HERNÁNDEZ LOBATO 2010b.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTO, P. F., «Martinho de Braga: ἄτεχνον ou τεχνικόν?», *Euphrosyne* 19, 1991, 175-200.
- ALBERTO, P. F., «Para uma revalorização dos poemas de Martinho de Braga», *Euphrosyne* 22, 1994, 215-223.
- ALLEN, S. W., *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978 (1965).
- ANDRÉS SANZ, María Adelaida, «Martín de Braga», en CODOÑER, C. (coord.), *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*, Salamanca, Universidad de Extremadura-Universidad de Salamanca, 2010, 71-81.
- ANGLADE, J., *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'Oc*, Paris, C. Klincksieck, 1921.
- ARÉVALO, F., *Caelii Sedulii opera omnia*, Roma, Apud Antonium Fulgonium, 1794.
- BARLOW, C. W., *Martini episcopi Bracarenensis opera omnia*, New Haven, Yale University Press, 1950.
- BRAIDOTTI, C., «Prefazioni in distici elegiaci», en CATANZARO, G.-SANTUCCI, F., *La poesia cristiana latina in distici elegiaci. Atti convegno internazionale, Assisi, 20-22 marzo 1992*, Assisi, 1993, 57-83.
- BRANCO, M. J. V., «St. Martin of Braga, the Sueves and Gallaecia», en FERREIRO, A. (ed.), *The Visigoths. Studies in Culture and Society*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999, 63-98.
- CARNOY, A., *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions. Étude linguistique*, Bruxelles, Misch & Thron, 1906.
- CONDORELLI, S., *Il poeta doctus nel v secolo d.C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2008.
- CONSOLINO, F. E., «Codice retorico e manierismo stilistico nella poesia di Sidonio Apollinare», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 4, 1974, 423-460.
- COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. 3: g-ma), Madrid, Gredos, 1984.
- CORSARO, F., *Sedulio poeta*, Catania, Istituto universitario di Magistero, 1956.
- COSTANZA, S., «Da Giovenco a Sedulio. I proemi degli *Euangeliorum libri* e del *Carmen Paschale*», *Civiltà classica e cristiana* 6, 1985, 253-286.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina* (2 vols.), México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1948).
- DANTO, A. C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002 (1981).
- DE ROSSI, G. B., *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (vol. 2, pars I), Roma, Ex officina libraria Philippi Cuggiani, 1888.
- DOMÍNGUEZ DEL VAL, U. (introd., trad. y notas), *Martín de Braga. Obras completas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990.
- DONNINI, M., «Alcune osservazioni sul programma poetico di Sedulio», *Rivista di studi classici* 26, 1978, 426-436.
- ELSNER, J., «From the Culture of *Spolia* to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms», *Papers of the British School at Rome* 68, 2000, 149-168.



- FONTAINE, J., *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris, Études Augustiniennes, 1983.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (1962).
- GILSANZ STANGER, F., «La poesía de Sedulio y Eugenio de Toledo en dos inscripciones hispanas del s. VII», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25, 2005, 67-84.
- GREEN, R. P. H., *Latin Epics of the New Testament. Juvencus, Sedulius, Arator*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- GUALANDRI, I., *Furtiva lectio. Studi su Sidonio Apollinare*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1979.
- GUILLAUMIN, J.-Y. (ed., trad. y com.), *Isidore de Séville. Étymologies. Livre XX: De penu et instrumentis domesticis et rusticis*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- HARRIES, J., *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome. AD 407-485*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J., «*Sterilis Camena*. El *Carmen* 9 de Sidonio Apolinar o la muerte de la poesía», *Acme* 63, 2010, 97-133.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J., «Traducir a Sidonio en el siglo XXI: en busca de la experiencia estética tardoantigua», *Estudios Clásicos (Anejo 1)*, 2010a, 141-150.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J., «Otriedad, alterización y apropiación en el discurso cultural del primer Cristianismo. Ambrosio de Milán y la "reescritura" cristiana del *Tanak*», *Sacris erudiri* 49, 2010b, 81-126.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J., *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, 2012.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J., *El Humanismo que no fue. Sidonio Apolinar en el Renacimiento*, Bologna, Pàtron, 2014 (en prensa).
- HÜBNER, A., *Inscriptionum Hispaniae Christianarum supplementum*, Berolini, Typis et Impensis Georgii Reimeri, 1900.
- LOYEN, A., *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, París, Les Belles Lettres, 1943.
- LOYEN, A. (ed., trad., introd. y notas), *Sidoine Apollinaire. Poèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- MANCHÓN GÓMEZ, R., «El *Carmen Paschale* de Sedulio como poema alegórico: el simbolismo de los números», *Auster* 13, 2008, 101-114.
- MARTIN, H., «Spanish Inscriptions-Additional Comment», *The American Journal of Philology* 35, 1914, 400-420.
- MCGILL, S., *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, New York, Oxford University Press, 2005.
- PEIPER, R. (ed.), *Alcimi Ecdicii Aviti Viennensis episcopi opera quae supersunt*, (MGH, *Auctores Antiquissimi* VI, 2), Berolini, apud Weidmannos, 1883.
- POUX, M., «Le "vin du triumvir" à Lyon. Témoignages archéologiques et littéraires d'une production de vin sur le territoire colonial de *Lugdunum*», *Gallia* 68, 2011, 13-91.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, O., *De alieno nostrum. El centón profano en el mundo griego*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- SIRMOND, J., *C. Sollii Apollinaris Sidonii Aruernorum episcopi opera*, Paris, Ex officina Nivelliana sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1614.

- SIRMOND, J., *Beati Eugenii Toletani opuscula*, Paris, Ex officina Nivelliana apud Sebastianum Cramoisy, 1619.
- SMALL, C. D., «Rhetoric and Exegesis in Sedulius' *Carmen Paschale*», *Classica et Medievalia* 37, 1986, 223-244.
- SPRINGER, C. P. E., *The Gospel as Epic in Late Antiquity: The Paschale Carmen of Sedulius*, Leiden, Brill, 1988.
- STEVENS, C. E., *Sidonius Apollinaris and his Age*, Oxford, Oxford University Press, 1933.
- VÄÄNÄNEN, V., *Introduction au latin vulgaire*, Paris, Klincksieck, 2006 (1963).
- WALDE, A., *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1938.