

RESONANCIAS POÉTICAS DE ECO *

Juan Lorenzo Lorenzo
Universidad Complutense
Madrid (España)

Resumen

La operación retórica de la *dispositio* regula el orden y la distribución de las ideas en un texto literario. Pero también las palabras caen bajo el dominio de esta tarea del escritor. En el ámbito de los *uerba* se enmarca el presente trabajo, en el que se llama la atención sobre el lugar que los poetas latinos asignan a Eco y al eco en general. El hecho de que sea característica de este personaje la devolución de cualquier sonido que llegue hasta donde se encuentra y que Eco cierre siempre el proceso discursivo pudiera ser la razón de que los poetas latinos -no en la misma medida los griegos- reserven a la ninfa Eco el último lugar en el verso.

Abstract

The rhetorical rule of dispositio settles the ordering and distribution of ideas in a literary text. And this rule also seems to enforce the writer to place words in specific positions. This paper deals with uerba and focuses on what position within the line the words Echo and echo in general are given by Latin poets. The fact that one of the features of this nymph's character is to make any sound return and that Echo always closes the discursive process could be the reason why the Latin poets –not the Greek poets to the same extent- give the nymph Echo the last position in the line.

Key Words

Rhetoric, Echo, echo, Latin poetry.

1. Consideraciones generales

Del doble material con que trabaja el escritor –*res* y *uerba*–, es decir con significantes y significados,¹ la *inuentio* se ocupa de las *res*, la *elocutio* de los *uerba* según la distribución establecida en los tratados de retórica. Parece lógico que la operación reflexiva y dialéctica se ocupe de la búsqueda de ideas y argumentos con los que armar el texto, y que la expresión tenga por objeto el material lingüístico con el que se visten los conceptos. Conforme a la preceptiva retórica, queda una operación más, la que se enuncia en segundo lugar –la *dispositio*–, que se ocupa de la organización de las ideas dentro del texto. Desde este punto de vista, la disposición guarda relación, igual que la invención, con las ideas, es decir con las *res*, pero no sólo con estas –relación fácil de aceptar–, sino que su dominio se extiende también sobre los *uerba*. El necesario orden y distribución de los conceptos en la obra literaria es un hecho fácilmente aceptable, pero ¿qué sucede con la distribución y colocación de las palabras? Si se atiende a la doctrina que sobre esta cuestión sostienen los autores de tratados retóricos, resulta que también este aspecto se halla regulado por las normas de la disposición. De acuerdo con la teoría retórica clásica, del mismo modo que nadie discute la asociación de la invención con las ideas y la de la elocución con las palabras, así también se da por aceptada –Quintiliano lo hace de manera explícita– la relación de la disposición con las ideas y con las palabras: *in rebus intuendam inuentionem, in uerbis elocutionem, in utroque collocationem*.²

Es en este último aspecto –el de la colocación de las palabras en el texto literario– en el que han de situarse las reflexiones que siguen. Y si

*Este trabajo ha sido realizado en el marco de un Proyecto de investigación (HUM2007-61087) patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

En Quintiliano se encuentra enunciada ya la teoría saussuriana del significado (*quae significantur*) y del significante (*quae significant*), los dos elementos que intervienen en la oratio. Por extensión, se puede ampliar la doctrina quintiliana y aplicarla no sólo a la oratio sino al texto literario en general: *omnis autem oratio constat aut ex iis quae significantur, aut ex iis quae significant, id est rebus et uerbis* (Quint. inst. 3, 5).

² Quint. inst. 8, pr. 6.

se quiere acotar un poco más el ámbito de estudio, diré que nos interesa la colocación de las palabras consideradas aisladamente (la de los *uerba singula*) más que la de grupos de palabras (los *uerba coniuncta*), la de las palabras desde el punto de vista de sus relaciones con las demás.

Que en la lengua latina, de manera especial en la del período clásico, las palabras tenían asignado un lugar concreto y más o menos fijo en la frase es un hecho unánimemente reconocido por los propios autores latinos de tratados de retórica. De una manera u otra, Cicerón, Quintiliano y el autor de la *Retórica a Herenio* reconocen explícitamente la existencia de un orden de palabras. Cicerón se refiere más de una vez a un *ordo uerborum* y a una determinada *collocatio uerborum*.³ El clasicista Quintiliano confiesa en varios lugares de su obra que determinados hechos de lengua, como el hipérbaton, surgen de la transgresión del orden de las palabras, nacen de una *permutatio*⁴ o *commutatio ordinis*.⁵

Aunque estos tres teóricos de la lengua no marcan una distinción expresa entre lengua de la prosa y lengua de la poesía, la existencia de un orden determinado de palabras parece más evidente en la prosa (*oratio soluta*), pues en poesía las permitidas licencias poéticas, motivadas, entre otras razones, por la *metri necessitas*, se hallan presentes en cualquier texto sometido a la tiranía del metro, a las exigencias de un esquema métrico concreto. En la prosa, por el contrario, en la *collocatio* de las palabras no rige la exigencia del metro, pero sí un aceptado orden de palabras (*ordo rectus*), orden que responde al esquema general de SOV. Basta con consultar los múltiples y, algunos, excelentes trabajos sobre el orden de las palabras en la lengua latina para saber que existía un orden que, cuando se quebrantaba, era debido a alguna razón especial; o bien se perseguía un efecto estilístico, es decir actuaban “motivaciones estéticas”,⁶ o el *ordo rectus* se rompía para destacar una palabra o un grupo de palabras que el escritor

³ Cic. *orat.* 21: uerborum ordinem immuta. En *orat.* 134, 201, 219, 220 alude a la *collocatio uerborum*.

⁴ Quint. *inst.* 8, 6, 64: ordinis permutatio.

⁵ Quint. *inst.* 9, 1, 6: in hyperbato commutatio est ordinis.

⁶ Rubio (1976:35).

revestía de un énfasis especial, es decir por “motivaciones expresivas”.⁷

El propósito de este breve trabajo no tiene que ver con el orden de las palabras consideradas por separado en textos en prosa, sino que pretende acercarse a la consideración del lugar de una determinada palabra en la poesía, en donde, como he dicho, la libertad de la que goza el poeta es mayor que la que tiene el prosista, hasta el punto de que al poeta se le permite, en ocasiones, la licencia de llevar hasta el extremo los casos de hipérbaton, por hacer referencia a un hecho lingüístico concreto. A la lengua de la poesía se le reconocen unos rasgos característicos que la diferencian con claridad de la de los prosistas, entre los que destacan los fuertes vínculos de la métrica que condicionan en unos casos la *ἐκλογή ὀνομάτων*, la elección de los *uerba singula* –basta con pensar en la proscripción del término *imperator*, entre otros, en el hexámetro dactílico-; pero la tiranía del metro va más allá de la selección del léxico; impone también una determinada colocación de los *uerba coniuncta* –la *σύνθεσις ὀνομάτων*- que parece ir en contra de la composición.⁸ En la poesía latina, efectivamente, la constricción del metro se deja sentir con fuerza en el ámbito de la sintaxis, por lo que no sorprende que el normal *ordo rectus* de la lengua se quebrante con desacostumbrada frecuencia.⁹ No obstante, los rígidos vínculos de la métrica no impiden que a palabras concretas se les asigne un lugar determinado acorde con el valor significativo de esa palabra.

2. La ninfa Eco

Uno de los personajes mitológicos con notable presencia en la literatura clásica y con una más que apreciable pervivencia en las literaturas de todas las épocas ha sido la ninfa Eco que, por su historia, terminó por hacer popular el nombre griego Ἠχώ y desplazar la expresión latina *imago uerbi* con la que los latinos –Lucrecio entre otros- denominaban al eco.¹⁰ El

⁷ Rubio (1976: 32).

⁸ Kroll en Lunelli (1988:32).

⁹ Janssen, en Lunelli (1988: 84).

¹⁰ Lucr. 4, 570-71: *pars solidis allisa locis reiecta sonorem / reddit et interdum frustratur imagine*

nombre de Eco y, por extensión, ‘el eco’ está presente en las más diversas manifestaciones literarias en prosa y, sobre todo, en composiciones poéticas, tanto en la literatura griega como en la latina. En latín, la ninfa Eco es un personaje seleccionado exclusivamente por los poetas, aunque el eco resuena también en escritos de prosistas. De su leyenda nos han llegado dos versiones de las que el rasgo diferenciador más evidente depende de que se la relacione con el dios Pan o con Narciso.

Según la primera versión, Eco aparece asociada a Pan, al dios Pan, que, de acuerdo con el testimonio de varios autores, la ama perdidamente, pero ella no corresponde a su amor “consumiéndose, en cambio, por un sátiro que la rechaza, y entonces Pan, en venganza, la hace despedazar por unos pastores”.¹¹ Abundan las noticias de autores clásicos y de estudiosos modernos que sostienen la relación de la ninfa Eco con el dios Pan. Luciano, en los *Diálogos de los dioses*,¹² dice que, cuando Hermes pregunta a Pan, su hijo, si se ha casado ya, éste le contesta que no, porque, siendo como es propenso a enamorarse, no se conformaría fácilmente con acostarse con una sola y le confiesa que se acuesta con Eco, con Pítide y con todas las ménades de Dionisio, que se lo rifan. Es más, fruto de los amores entre Eco y Pan nació una hija, Yambe.¹³ Sin salir del mundo griego, en la obra del poeta bucólico Mosco, que desarrolla su actividad literaria a mediados del siglo II, a Eco se la relaciona con el dios Pan, no con Narciso, en la conocida como rueda del amor: “Amaba Pan a Eco, su vecina, amaba Eco a un Sátiro brincante; y el Sátiro por Lida estaba loco. Como Eco atormentaba a Pan, así el Sátiro atormentaba a Eco, y Lida al pobre Sátiro”.¹⁴

uerbi. Véase la nota 24 a propósito de este pasaje en la traducción de Socas, F. (2003) Madrid.

¹¹ Grimal (1989:146).

¹² Luciano, *Diálogos de los dioses*, 22, 4. Trad. de Navarro, J. L. (1992) Madrid.

¹³ Ruiz de Elvira (1982:70). En la página 99 alude de nuevo a la relación de Eco con Pan y en la 449 afirma, una vez más, que Eco había sido amada por Pan antes de ser rechazada por Narciso. En la obra de Roscher (1884-1886), s. v. Echo, se recogen referencias a Eco y a la asociación de esta ninfa con Pan y con Narciso..

¹⁴ Mosch. fragm. II, 2. Trad. de García Teijeiro, M. & Molinos Tejada, M^a Teresa (1986) Madrid.

Unos cuantos siglos más tarde, ya en el siglo V d. C., el egipcio Nono de Panópolis, en varios pasajes de su obra *Dionisiacas*, insiste en la relación de Eco y Pan. Las palabras que Pan dirige a Galatea no dejan duda alguna sobre el gran amor que Pan siente por la ninfa Eco, a la que considera suya: “si entre las piedras ves nadar *a mi Eco* que anda por los montes” o “¿Quizás también *mi Eco* [...] navega sobre un delfín de afrodita marina?” Le replica Galatea: “Querido Pan, a *tu Eco* lleva por las olas, que no saben arar”.¹⁵

Según la otra versión –la más extendida–, el personaje de Eco, a partir de la narración de Ovidio,¹⁶ aparece relacionado con Narciso, por quien siente un amor loco sin verse correspondida; precisamente, “la consideración de Eco como contrapunto de este último –de Narciso– ha modelado la imagen de la ninfa como una voz ligada a un cuerpo revestido de piedra y condenada a reproducir, únicamente, el final de la secuencia discursiva de su antagonico en las *Metamorfosis*”.¹⁷ Así refiere Ovidio la transformación de Eco:

“Perseguía él –Narciso– un día hacia las redes a los espantados ciervos, cuando lo vio la ninfa de la voz, la que no ha aprendido ni a *callar* cuando se le *habla* ni a *hablar* ella la primera, Eco, la *resonadora*. Un cuerpo era todavía Eco, y no una voz; pero, *charlatana* ya entonces, no tenía para el uso de su *boca* otras facultades que las que ahora tiene, las de poder repetir, de entre muchas *palabras*, sólo las últimas”.¹⁸

¹⁵ Nonn., *Dionysiaca*, 6, 305-319. Trad. de Manterola, Sergio Daniel & Pinkler, Leandro Manuel (1995) Madrid. La cursiva es mía.

¹⁶ Ovid. *met.* 3, 356-401.

¹⁷ Monrós (2004:47).

¹⁸ Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos / uocalis nimphe, quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo. / Corpus adhuc Echo, non uox erat; et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, reddere de multis ut uerba nouissima posset (Ovid. *Met.* 3, 356-360).

Unos versos más adelante relata el castigo que le infligió la Saturnia en venganza porque Eco la entretenía frecuentemente con largas conversaciones mientras Júpiter yacía en el monte con otras ninfas. La maldición de Juno fue rotunda:

“De esa *lingua* con la que me has engañado se te dará un servicio restringido, y el más breve uso de tu *voz*’. Y –continúa el relato de Ovidio- “con el efecto confirma las amenazas; ella, sin embargo, *duplica las voces en los finales de frase y devuelve las palabras que ha oído*”.¹⁹

Como consecuencia de esta maldición, el uso que Eco hacía de la voz se vio muy limitado, hasta el punto de que no podía hablar ella en primer lugar y tampoco podía callarse cuando otro hablaba, y, de las palabras oídas sólo podía repetir las últimas. En esta primera aparición de Eco en el texto de Ovidio, de cuya versión parte toda una tradición, el rasgo más destacado de su ser va asociado al campo del sonido y de la voz; el relato se construye sobre la base de términos como *os, uox, lingua, uerba uocallis, resonabilis, adsonare, loqui*. En el relato de la transformación final en piedra, a *uox* se añaden *sonus* y el verbo *audire*:

“Sólo su *voz* y sus huesos subsisten; su *voz* perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra. Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la *oye*; un *sonido* es lo que vive en ella”.²⁰

Dos son –parece- las notas que mejor caracterizan a esta ninfa de los bosques: la incapacidad de hablar ella en primer lugar y la imposibilidad de guardar silencio y no devolver las últimas palabras o sílabas que acaba

¹⁹ ‘huius’ ait ‘linguae, qua sum delusa, potestas / parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus’ [...] tamen haec in fine loquendi / ingeminat uoces auditaque uerba reportat (Ovid. *met.* 3, 365-369). La cursiva es mía.

²⁰ *uox tantum atque ossa supersunt: / uox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. / Inde latet siluis nulloque in monte uidetur, / omnibus auditur: sonus est qui uiuit in illa* (Ovid. *met.* 3, 398-401).

de oír. Sonido y ‘repetición ecoica’²¹ son los rasgos que mejor caracterizan a Eco, según la versión de Ovidio.

Cuando se aborda el estudio de un aspecto de la literatura latina tan especial como el de la ninfa Eco y su rendimiento en la producción literaria latina, parece recomendable distinguir entre la manera de tratar este motivo los prosistas y cómo lo hacen los poetas. En este caso, la diferencia fundamental nace –creo yo– del distinto lugar que asignan unos y otros a la palabra Eco. Desde un punto de vista general, puede decirse que en los escritos en prosa la posición en la frase del nombre de Eco es libre; no hay un lugar preferido; no está fijado más que por el gusto del escritor que, a veces, coincide con el *ordo rectus* de las palabras en la frase latina.

3. Textos en prosa.

He de empezar por decir que en los textos latinos en prosa no abundan las alusiones a la ninfa Eco ni al eco en general. Si se excluyen las menciones a la ninfa hechas por Servio en el comentario a la obra de Virgilio, siete en total, son muy pocas las apariciones de Eco o del eco en la prosa latina; no van más allá de unos pocos ejemplos en Plinio el Joven, uno en Séneca el Viejo, uno en Porfirio Pomponio y uno en las *Metamorfosis* de Apuleyo. De todos, el pasaje más interesante es el de Apuleyo por ser el único autor latino que pone en relación a esta ninfa de los bosques con el dios Pan:²² “Dio la casualidad de que en aquel momento estaba sentado junto al borde de la corriente el dios campestre Pan, que tenía entre sus brazos a la diosa de la montaña Eco y le enseñaba a repetir cantando todo tipo de melodías”. Los demás prosistas no se inclinan por ninguna de las dos versiones; no se pronuncian sobre si se ha de relacionar a Eco con el dios Pan o con Narciso. Simplemente mencionan a Eco o al eco por su cualidad de devolver los

²¹ Expresión empleada por Alonso (2005:153).

²² Apul. *Met.* 5, 25: Tunc forte Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus Echo montanam deam eamque uoculas omnimodas edocens recinere. La lectura Echo montanam es una corrección hecha por Jahn que fue aceptada por todos los editores. La traducción al castellano es de Martos, J. (2003).

sonidos últimos que percibe. Plinio en una ocasión menciona el eco como un enemigo de las abejas “porque les devuelve un sonido que las ahuyenta desfavoridas con su doble repercusión”.²³ Esta noticia concuerda con la opinión de Columela que, cuando habla de la elección del sitio para el colmenar, recomienda evitar los sonidos que producen las cavidades de las rocas y que los griegos llaman ἠχοῦς²⁴. Interesante es el pasaje en el que explica la formación de ecos séptuples junto a la llamada puerta Tracia, de donde salía la vía que conducía al estrecho de los Dardanelos, debido a la existencia de siete torres que devuelven, multiplicadas, las voces que llegan hasta allí, y añade el nombre que se le da a este fenómeno acústico: *Nomen huic miraculo Echo est a Graecis datum*.²⁵ Séneca, por su parte, identificaba el eco con una especie de sentencia, cuya repetición –como si del eco se tratara– se debía evitar en las controversias que recogían alguna frase proverbial y lo ejemplificaba con las palabras “cuidado con la traición” con las que un alumno de Cestio finalizó una declamación, palabras que habían adquirido valor de frase proverbial: *sic finiuit declamationem ut diceret: ‘finio quibus uitam finit imperator: caute proditionem’*. *Hoc sententiae genus Cestius Echo uocabat*.²⁶ “Cestio llamaba ‘eco’ a este tipo de sentencias y cuando un alumno las decía, enseguida exclamaba: ¡Qué eco tan encantador!”. En Séneca, como vemos, el ‘eco’ equivale a la repetición de una frase proverbial. Se puede decir, en resumen, que nada digno de reseñarse se advierte en la manera que tienen de referirse a la ninfa Eco o al eco los prosistas latinos en los escasos ejemplos que encontramos en sus escritos.

²³ Plin. *nat.* 11, 21: Inimica et echo est resultanti sono, qui pauidas alterno pulset ictu.

²⁴ Colum. 9, 5, 6: Nec minus uitentur cauae rupes aut uallis argutiae, quas Graeci uocant ἠχοῦς.

²⁵ Plin. *nat.* 36, 99: Eadem in urbe (se refiere a la ciudad de Cícico) iuxta portam quae Thracia uocatur turre septem acceptas uoces numero repercutu multiplicant.

²⁶ Sen. *contr.* 7, 7, 19.

4. Textos poéticos.

Datos más interesantes proporciona el estudio de la presencia de la ninfa Eco en los textos poéticos. En la prosa, si se exceptúa el pasaje mencionado de Apuleyo, se alude al eco, no a la ninfa Eco que, como personaje mitológico, ocupa un lugar de privilegio en la poesía, modalidad literaria en la que se ha convertido en un ingrediente compositivo de gran rendimiento.

Si se prescinde de un texto muy discutido de la tragedia *Phinidae* de Accio,²⁷ la explotación literaria del mito de Eco en la poesía latina arranca de Ovidio, del tratamiento que hace de este personaje en el conocido pasaje del libro tercero de las *Metamorfosis*.²⁸ A Ovidio, de acuerdo con el sentir de los estudiosos que se resisten a ver en esta relación un precedente helenístico,²⁹ se le reconoce el mérito de haber sido el primero en asociar el mito de Eco con el de Narciso. Lo tradicional, como hemos visto, era la unión de Eco y Pan, no de Eco y Narciso, razón por la que Ovidio pasa por ser el poeta que sirvió de fuente para la posteridad. El episodio es bien conocido de todos, por lo que me veo liberado de la obligación de recordarlo. Me he permitido, no obstante, agrupar los versos en los que Ovidio menciona a la ninfa Eco siguiendo el orden en el que aparece en el relato:

uocalis nympe, quae nec reticere loquenti (v. 357)
nec prior ipsa loqui didicit, *resonabilis Echo*.(v. 358)
Corpus adhuc *Echo*, non uox erat; et tamen... (v. 359)

²⁷ Acc. trag., v. 572 (Ribbeck (1897)): Hac ubi curuo litore latratu / unda sub undis labunda sonit / simul et circum magna sonantibus / excita saxis suaui sona Echo / crepitu clangente cachinnat.

²⁸ Ovid. *Met.* 3, 339-510.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis*. Edición de Álvarez, Consuelo & Iglesias, Rosa M^a (1995:293, n. 349 y 352) Madrid.

Dixerat « Ecquis adest?» et «adest» *responderat Echo* (v. 380)

«Huc coeamus» ait nullique libentius umquam (v. 386)

Responsura sono «coeamus» *rettulit Echo* (v. 387)

Nec corpus remanet, quondam quod amauerat *Echo* (v. 493)

... dictoque uale «uale!» *inquit et Echo* (v. 501)

Planxerunt dryades; plangentibus *adsonat Echo*³⁰ (v. 507)

Para nuestro propósito conviene que fijemos la atención en dos fases del relato. La primera comprende los versos 359-361 en los que dice Ovidio: “Hasta ahora, Eco era un cuerpo, no una voz; pero, parlanchina, no tenía otro uso de su boca que el que ahora tiene, el poder repetir de entre muchas las últimas palabras”. El segundo momento en el tiempo de narración, aunque en el tiempo de ficción es anterior, está delimitado por las palabras *fecerat hoc Iuno* (v. 362), con explicitación del motivo, la maldición de Juno y el cumplimiento de la misma. Se distinguen, pues, dos momentos: uno, aquel en el que Eco era un cuerpo y no sólo una voz; otro, aquel en el que sólo subsiste su voz.

El rendimiento de la pareja, nunca consolidada, de Narciso y Eco en la poesía latina no fue más allá del relato de Ovidio. En la producción poética posterior, de Eco sólo perduró su voz y los huesos: “la voz perdura (*uox manet*); los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra, y desde entonces está oculta en las selvas [...]; un sonido es lo que vive en ella”.³¹ La asociación de Eco al sonido y su incapacidad para guardar silencio cuando alguien se ha anticipado a hablar y no devolver cualquier sonido que llegue a su escondrijo son las notas que con mayor exactitud la caracterizan y justifican el hecho de que sean verbos compuestos con el preverbio *re-*, y adjetivos pertenecientes al campo del sonido, reforzados también algunos por el prefijo *re-*, los que suelen asociársele con mayor frecuencia. En el relato de Ovidio, junto a los adjetivos *resonabilis* (v.

³⁰ La cursiva en todos los textos latinos es decisión del autor del trabajo.

³¹ Ovid. *Met.* 3, 398-401.

358) y *resonus* (v. 496), sobresalen por su fuerza significativa los verbos *reticere* (v. 357), *reddere* (v. 361), *reportare* (v. 369), *remittere* (v. 378), *respondere* (v. 380), *recipere* (v. 384), *referre* (v. 387), junto a los también compuestos con el preverbio *re-*, aunque con un significado distinto, *repugnare* (v. 376) y *respicere* (v. 383).

Por la senda trazada por Ovidio transitaron los poetas posteriores en cuyas composiciones Eco, separada definitivamente de Narciso y de su propio cuerpo, continúa estando asociada a la repetición de los sonidos que llegan hasta ella. Los textos de poetas latinos posteriores a Ovidio en los que se menciona el eco tienen en común el hecho de que en todos se evoca el eco como fenómeno acústico producido por la reflexión de las ondas sonoras al chocar con un obstáculo, como repetición de un sonido anterior, pero no se hace referencia a la ninfa Eco y, por supuesto, nunca se alude a la relación Eco-Pan ni a la de Eco-Narciso.

Marcial, en un epigrama dirigido a Clásico, reclama la condición de poeta no desdeñable a pesar de que no compone versos *recurrentes*, es decir que pueden leerse en una y otra dirección, ni versos que, leídos de derecha a izquierda, tengan un sentido obsceno a la manera de los compuestos por el poeta griego Sotades, ni versos *echoici* en los que un eco griego repetía una parte precedente del mismo verso.³²

nec retro lego Sotaden cinaedum,
nusquam *Graecula* quod *recantat* *echo*

En *Las Troyanas* de Séneca, el Coro, secundando la petición de Hécula, invoca al dolor para que manifieste toda su fuerza y pide que *Eco* repita no sólo el fin de las palabras sino, completos, los gemidos de Troya.³³

habitansque cauis montibus *Echo*
non, ut solita est, extrema brevis
uerba *remittat*:
totos *reddat* Troiae gemitus.

Idéntica función desempeña el eco en un pasaje de las *Silvas* de Es-

³² Mart. 2, 86, 3.

³³ Sen. *Tro.* 109-112.

tacio en donde el poeta narra cómo el eco, desde la opulenta Capri con sus verdes elevaciones llamadas Taurúbulas, devuelve el sonido de los golpes que, con su doble hacha, da el héroe de Tirinto al cavar el deforme suelo y devuelve a la tierra la resonancia de los mares:³⁴

[...] validaque solum deforme bipenni,
[...]
ipse fodit, ditesque Caprae viridesque *resultant*
Taurubulae, et terris ingens *redit* aequoris *echo*.

La misma capacidad de repetición, en este caso la repetición de versos, es la que concede al eco Calpurnio Sículo en una de sus Églogas con motivo de la pregunta que Melibeo hace a Coridón:³⁵

[...] Quid enim tibi fistula *reddet*,
quo tutere famem? Certe mea carmina nemo
praeter ab his scopulis uentosa *remurmurat Echo*.

A la pregunta de Persio acerca de qué hay lo bastante tierno que merezca ser leído “con el cuello torcido lánguidamente”, el adversario le contesta con cuatro versos que propone como modélicos, en el último de los cuales aparece el eco dispuesto, una vez más, a cumplir con la misión de responder a la aclamación que acaba de oír:³⁶ “han llenado las trompas feroces con los alaridos de las bacantes, y la Basárida, que se llevará la testa arrancada al soberbio ternero, y la ménade, que dirigirá al lince con guirnaldas de yedra, aclaman: ¡evohé!. El eco sonoro les responde”: *reparabilis adsonat echo*.

En *El Mosquito* de la *Appendix Vergiliana* el eco funciona como altavoz que repite y aumenta los distintos sonidos que se mezclan en el bosque —el canto de los pájaros, el croar de las ranas y el chirriar de las cigarras: “Y por doquiera que penetra los oídos el canto de los pájaros, por allí

³⁴ Stat., *silv.* 3, 1, 126-129.

³⁵ Calp., *ecl.* 4, 26-28.

³⁶ Pers. 1, 99-102. Traducción de Balasch, M. (1991) Madrid. Véase la nota 33.

repiten sus quejas aquellas cuyos cuerpos, nadando en el légamo, el agua alimenta. Estos sonidos los aumenta el eco del aire y todo es ruido bajo el calor del sol con las chirriantes cigarras”: sonitus alit aeris *echo*.³⁷

El eco no desaparece en la obra de los poetas de la latinidad tardía que imitan a los clásicos y que constituyen las últimas muestras de la poesía pagana. Está atestiguada su presencia en Nemesiano, poeta del siglo III, que compuso églogas a la manera de Virgilio y de Calpurnio Sículo, en una de las cuales se menciona al eco cuando, en medio de un paisaje acentuadamente bucólico que recuerda escenas de la poesía pastoril de Virgilio, dice a Melibee que su nombre resuena en todos los cantos con los que el eco responde al bosque:³⁸

siluestris te nunc platanus, Meliboee, susurrat,
te pinus; *reboat* te quidquid carminis, *Echo*
respondet siluae.

El poeta Ausonio no se contenta sólo con evocar al eco en varios pasajes de su obra, sino que, en uno de sus epigramas –en un bellissimo retrato literario–, por boca del eco, reprocha a un pintor el intento inútil de querer dibujar su cara: “¿Por qué intentas, vano pintor, darme un rostro y colocar a la diosa invisible ante las miradas? Del aire y de la lengua soy hija, madre de incorpóreo aliento, y, sin cabeza, emito mi voz. Haciendo volver los últimos tonos –al acabar de oírse–, sigo divertida las palabras ajenas con las mías. En vuestros oídos habito yo, la escurridiza Eco; y si deseas pintarme tal como soy, pinta el sonido”:³⁹

auribus in uestris habito penetrabilis *echo*;
et si uis similem pingere, pingere sonum.

³⁷ Culex, 152. Traducción de Soler Ruiz, T. (1990). Madrid.

³⁸ Nemes. *ecl.*1, 72-74.

³⁹ Auson. epigr. 32. Traducción de Alvar, A. (1990) Madrid. En el Mosela (296-97) repite el mismo esquema.

5. Dónde Re-suena Eco o el eco?

Tras el rápido recorrido por los relativamente escasos pasajes de textos poéticos latinos en los que interviene la ninfa Eco (como ocurre en el relato de Ovidio) o en donde se alude simplemente al eco (en los demás casos citados), parece llegado ya el momento de formularse la pregunta ¿En dónde resuena poéticamente el eco? La respuesta –la que daría la propia Eco- es ‘al final, al final del verso’.⁴⁰ El eco se limita a repetir las últimas palabras que ha oído; devuelve los sonidos que llegan adonde se encuentra escondido. El eco no toma nunca la iniciativa. No se anticipa nunca. Espera y, cuando escucha una palabra, responde y reenvía el sonido que acaba de percibir. Es el último en intervenir. Cierra la secuencia sonora. Su marca distintiva parece ser la razón de que los poetas latinos, siguiendo probablemente el ejemplo de Ovidio, le hayan asignado la última posición en el verso, la reservada para quien interviene en último lugar. Parece existir una correspondencia constante –los textos así lo ponen de manifiesto- entre el rasgo que mejor caracteriza al eco –el no poder guardar silencio ni permanecer callado cuando escucha un sonido- y la posición de cierre en el verso. Hay una estrecha la relación entre el significado de la palabra y el lugar que ocupa. El eco actúa como obstáculo sobre el que se reflejan los rayos sonoros que parten del emisor, razón por la que parece lógico que el poeta lo coloque en el último pie del verso para que sirva de plano reflector del sonido, hecho que no ocurre cuando esa misma palabra aparece en textos de prosa.

Podría pensarse que en la poesía latina esta es la tendencia, no la regla, o, también, que la excepción es lo que eleva una tendencia a la categoría de norma. Digo esto porque la posición de Eco en el verso 356 *-corpus adhuc Echo, non uox erat...* - no se ajusta a la regla. Efectivamente, en este verso la palabra *Echo*, ante la cesura pentemímera, queda fuera del lugar que parece ser el que, por derecho propio, le pertenece: el último pie del verso. Pero, a mi modo de ver, esta aparente excepción a la regla tiene una

⁴⁰ La idea surgió con motivo del comentario en clase de este pasaje de Ovidio y fue mencionada en Lorenzo (2002:49-50).

explicación y, lejos de quebrantar la norma, la refuerza. He dicho que en el relato de Ovidio han de diferenciarse dos momentos, el primero de los cuales es aquel en el que Eco, no víctima todavía de la maldición de Juno, era un cuerpo (*corpus adhuc erat*) y no una voz. Aún no había sufrido la limitación del uso de su lengua a la repetición de las últimas palabras oídas o de los sonidos que le llegaban. Es verdad que podrían inducir a confusión las palabras que siguen en el relato de Ovidio: “y sin embargo, parlanchina, no tenía otro uso de su boca que el que ahora tiene, el poder repetir de entre muchas las últimas palabras. Esto lo había llevado a cabo Juno”. Pero no hemos de perder de vista que las sucesivas fases están marcadas por la secuencia de los tiempos verbales utilizados, de los que, en el orden cronológico, el primero es el pluscuamperfecto *fecerat* (*fecerat hoc Iuno*). La consecuencia de la vengativa acción de Juno se indica por medio del imperfecto *habebat*, situación que permanece en el presente *habet*. El origen de todo lo que le ocurre a Eco está en el cumplimiento de la venganza de Juno y en la reducción de Eco a una voz. Por eso, no ha de sorprendernos que en el verso 356 *Echo* no ocupe el último pie del verso sino una posición en medio. En este momento Eco conservaba todavía su cuerpo y aún no estaba condenada a ser ella la que cerrara una conversación. En su primitivo estado, antes de la maldición de la diosa Juno, es de suponer que podía mantener una conversación normal. No había motivo alguno para que fuera relegada a la posición de cierre del verso.

No se ha de desechar la idea de que esta posición en el verso pueda estar condicionada o, al menos, favorecida por el esquema métrico elegido. El hexámetro dactílico –casi el único utilizado en los casos antes mencionados- parece favorecer el desplazamiento de Eco a la última posición.

La tendencia –la norma, diría yo- a colocar a Eco, o al eco, al final del verso, posición –insisto- buscada a propósito con el fin de subrayar la cualidad más característica de la ninfa de los bosques, no se ciñe exclusivamente al nombre de Eco. Otras palabras desempeñan también la función de devolver el sonido y reemplazan a Eco en el papel de repetir lo que oyen y, al igual que ocurre con Eco, los poetas seleccionan para estos vocablos sustitutos el último pie del verso. A igual función idéntica posición en el verso –la final- que se carga de una extraordinaria fuerza significativa.

El caso más claro de palabras o expresiones que reemplazan a Eco lo constituye la ya mencionada forma ‘castiza’ de llamar en latín al eco. Me refiero a las expresiones *uocis imago* o *imago uerbi* que, al igual que Eco, cierran los versos en los que aparecen. En este mismo relato Ovidio alterna el nombre de Eco con la expresión *imago uocis*, en la que “se ve perfectamente la unión visión-sonido”:⁴¹

“me fugis?” et totidem quod dixit uerba recepit.
Perstat et alternae deceptus *imagine uocis*.⁴²

Con la expresión *imago uerbi* se refiere también al eco Lucrecio cuando dice que, de las voces emitidas, unas se pierden, pero otras, tras chocar en sitios duros, rebotan y repiten los sonidos, y hay veces que con el eco –*imagine uerbi*, dice- nos estafan:⁴³

pars solidis allisa locis reiecta sonorem
reddit et interdum frustratur *imagine uerbi*.

Y Virgilio, en las *Gerólicas*, alude asimismo al fenómeno del eco por medio del sintagma *uocis imago*: saxa sonant *uocisque* ofensa resultat *imago*.⁴⁴

El rechazo que sufre Eco por parte de Narciso hace que, despreciada y avergonzada, se oculte en el bosque y que viva en solitarias cuevas: “A partir de entonces se oculta en los bosques y no es vista en montaña alguna, es oída por todos: el sonido es el que vive en ella”.⁴⁵ Eco se esconde en el bosque y es el bosque (*silvae/nemus*) el que devuelve los sonidos que hasta allí llegan.

La repetición del nombre de la persona amada es un motivo de la poesía erótica helenística que fue desarrollado por Virgilio en varias ocasiones. En la *Égloga I* el pastor Títiro mencionaba sin duda, en su canto, el

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosis*. Edición de Álvarez, Consuelo & Iglesias, Rosa M^ª (1995: 295, n. 354).

⁴² Ovid. *met.* 3, 384-85.

⁴³ Lucr. 4, 570-71.

⁴⁴ Verg. *georg.* 4, 50.

⁴⁵ Ovid. *met.* 3, 400-401.

nombre de la bella Amarilis y el bosque, “enseñado por Títyro [...], repite con su eco el nombre de la muchacha”:⁴⁶

[...] tu, Tityre, lentus in umbra
formosam *resonare* doces Amaryllida *siluas*.⁴⁷

La situación es la misma en la *Égloga X* que Virgilio dedica a su amigo Cornelio Galo. El bosque, colocado también al final del verso, responde al canto pastoril: “No cantamos para sordos: responden a todo los bosques”: Non canimus surdis, *respondent omnia siluae*.⁴⁸

La imprecisa localización de eco en un bosque que o repite el nombre de la bella Amarilis o devuelve toda clase de sonidos (*respondent omnia siluae*) se concreta otras veces en el escarpado monte Ida que, en los *Fastos* de Ovidio, resuena desde hace tiempo al son de la música para que el niño dé tranquilo sus vagidos:⁴⁹ ardua iam dudum *resonat tinnitibus Ide*.

Por lo que vamos viendo, este esquema se mantiene invariable, sea cual sea la palabra elegida para representar al eco. Varían los términos que sirven de caja de resonancia, pero no la posición en el verso. Todos, obedientes a la norma, se sitúan en el lugar que les está asignado en poesía –el último– para que en ellos rebote cualquier sonido que llegue hasta allí.

No se agota con estos la lista de lugares que más estrechamente se hallan vinculados al mito de Eco. Sin salir del ámbito de los diversos puntos del mundo material a los que se les reconoce la capacidad de servir de eco y devolver un sonido, merece un puesto destacado el sustantivo *aedes* que, en función de sujeto y cerrando el verso, repite los sonidos producidos por distintas manifestaciones sonoras:⁵⁰

et roseas laniata genas, tum cetera circum
turba furit, *resonans late plangoribus aedes*.

⁴⁶ Virgilio, *Bucólicas*. Edición bilingüe de Cristóbal, V. (1996: 83), n. 4.

⁴⁷ Verg. ecl. 1, 4-5.

⁴⁸ Verg. ecl. 10, 8.

⁴⁹ Ovid. *fast.* 4, 207.

⁵⁰ Verg. *Aen.* 12, 606-607. El final resonant ululatibus aedes se encuentra en Estacio (*Theb.* 5, 697) y en Silio Itálico (8, 151).

Pero el eco no se escucha únicamente en el mundo terrestre, el que le pertenece en propiedad. Se remonta y eleva hasta la región etérea y, desde allí, sigue cumpliendo la función de devolver los sonidos al punto de partida. Es suficiente que haya un obstáculo en el que se reflejen los sonidos emitidos.

Los poetas Virgilio y Ovidio cierran versos con un esquema compositivo fijo constituido, a modo de un cliché, por el verbo *resonare*, seguido de un sustantivo de significación sonora (*clamor, latratus, plangor, fragor*) y, en la última posición del verso, el sustantivo *aether*.

En el *Arte de Amar* Ovidio advierte de la conveniencia de mantener el ánimo sereno en el juego y no dejarse arrastrar por la ira ni caer en disputas y riñas, pues, a menudo, se profieren graves acusaciones y con el griterío resuena el aire: *Crimina dicuntur, resonat clamoribus aether*.⁵¹

El segundo hemistiquio del verso se repite, exactamente igual, en la *Ilias Latina*, con la única particularidad de que en esta obra el griterío estalla con motivo de los preparativos para un combate: *...urget Troiana iuuentus / telaque crebra iacit: resonat clamoribus aether*.⁵²

En las *Metamorfosis* el aire (*aether*) actúa de caja de resonancia a los ladridos de los perros de Acteón cuando perseguían a su propio amo, sin reconocerlo. Por más que Acteón intenta gritar: “¡Yo soy Acteón, reconoced a vuestro dueño!”, las palabras faltan a su deseo: resuena con los ladridos el aire:⁵³

‘Actaeon ego sum: dominum cognoscite uestrum’.
Verba animo desunt; *resonat latratibus aether*.

Aparte de otras consideraciones que se pudieran hacer sobre la presencia del mito de Eco en la poesía latina, en el tratamiento de este motivo por parte de los poetas destacan dos rasgos que tienen un relieve especial:

⁵¹ Ovid. *ars*, 3, 375.

⁵² *Ilias latina*, 26, 769-70. Trad. de Del Barrio, M^a F. (2001) Madrid.

⁵³ Ovid. *met.* 3, 230-31. El vocablo *aether* ocupa también la posición final del hexámetro en dos pasajes de Virgilio: *Aen.* 4, 667-68 (*resonat magnis plangoribus aether*) y *Aen.* 5, 227-28 (*resonatque frangoribus aether*).

la colocación del nombre de Eco cerrando el verso y el hecho de que vaya arropado por palabras compuestas con el prefijo *re-*, procedimientos ambos que ayudan a representar el limitado uso que la ninfa puede hacer de su lengua. Hemos visto también que esta constante no se limita a aquellos pasajes en los que el poeta selecciona el nombre de Eco, sino que se mantiene cuando funcionan, en su lugar, otros elementos de la naturaleza, tales como *silvae*, *nemus*, *Ide*, *rupes*, *aedes*, *aether*, nombres todos bisílabos colocados también en el último lugar del hexámetro formando el sexto pie. Por otra parte, con estos otros nombres, lo mismo que sucede con Eco, la idea de repetición de un sonido está subrayada asimismo, salvo en el caso de *adsonare*, por verbos compuestos con el prefijo *re-*: *resonare* y *respondere*.

El hecho de que los bisílabos que empiezan por vocal resulten útiles para formar el último pie del hexámetro dactílico, máxime cuando van precedidos por palabras en dativo o ablativo de plural, del tipo *plangoribus*, *tinnitibus*, etc., favorece, pero no explica totalmente, que Eco/el eco u otras palabras sustitutas, por ser bisílabos y empezar por vocal, ocupen siempre la posición de cierre del verso. Junto a esta adaptabilidad métrica, no parece que haya de desdeñarse, como elemento menos determinante de la posición final, el que su rasgo caracterizador sea la imposibilidad de callar cuando otro ha hablado o tomar la iniciativa. Eco devuelve el sonido y cierra el proceso discursivo. Por otra parte, ocurre lo mismo fuera del esquema del hexámetro dactílico o, en el propio hexámetro, con palabras que no empiezan por vocal, como en los finales vistos de hemistiquios: ... *Amaryllida silvas* o ...*imagine uocis*.

Esta constante posicional de Eco o del eco en la poesía latina no pasaba de ser una tendencia en la poesía griega del período clásico. En Eurípides, de los escasos pasajes en que se menciona al eco, en ninguno ocupa la posición final, sino la inicial o una interior. Lo mismo sucede en Sófocles, Esquilo, Calímaco, mientras que Hesíodo y algunos otros poetas, muy pocos, le reservan la posición final, pero, como he dicho, no se trata de una constante sino de una tendencia.

El poeta Mosco no sigue un criterio fijo a la hora de elegir un lugar para Eco en el hexámetro. Unas veces aparece al comienzo del verso;

otras, al final. La posición de Eco en el verso es libre:

ἤρατο Πᾶν Ἄχῳ τᾶς γείτονος, ἤρατο δ' Ἄχῳ
 σκροίπατᾶ Σατύρω, Σάτυρος δ' ἐπεμήνατο Λύδαι.
 ὡς Ἄχῳ τὸν Πᾶνα, τόσον Σάτυρος φλέγεν Ἄχῳ,
 καὶ Λύδα Σατυρίσκον⁵⁴.

La situación cambia por completo en la época tardía. Me ceñiré, por llamativo, al ya antes mencionado poeta egipcio Nono de Panópolis, en cuya extensa obra, las *Dionisiacas*, se contabiliza más de un centenar de apariciones. Los pasajes en los que se insiste en la relación de Eco con el dios Pan son más numerosos que aquellos en donde Eco actúa como repetidora de un sonido o cierra una conversación. Con todo, la aplicación del epíteto ὑστερόφωνος ('la que resuena después'/'la última') indica que, para Nono, Eco conservaba el rasgo que mejor la caracterizaba.⁵⁵

[...] ὑστερόφωνος [...]

[...]

[...] Ἠχώ.

Pero lo más interesante no es que en la obra de Nono se relacione a Eco con Pan, siguiendo la tradición griega, ni que Eco se caracterice por hablar o sonar siempre en último lugar. Lo que más llama la atención es el hecho de que siempre, sin excepción alguna, ocupe la posición de cierre del verso. La aplicación específica del epíteto ὑστερόφωνος se corresponde con el lugar que se le asigna. ¿Qué explicación cabe dar a esta constante? A falta de un estudio profundo, y descartando que se trate de un hecho fortuito, de una mera casualidad, creo que la justificación puede hallarse en el hecho de que, según una información de Keydell,⁵⁶ gran conocedor de la persona y de la obra de Nono, éste conoció con seguridad los cuatro primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio y, por lo tanto, conoció

⁵⁴ Mosch. fragm. II, 2.

⁵⁵ Non., *Dionysiaca*, 22, 229-231.

⁵⁶ Keydell (1959).

también el episodio de Narciso y Eco, y pudo comprobar la preferencia de Ovidio a la hora de asignar un lugar a Eco en el hexámetro.

Como hemos venido viendo, Eco, por su propia naturaleza, no precede nunca al mensaje discursivo; no puede iniciar una conversación ni devolver sonidos que no se hayan producido con anterioridad. Y al contrario, es incapaz de permanecer callada cuando alguien ha hablado. Eco, en la posición final del verso, sirve de obstáculo a la propagación de dichos sonidos y hace que, tras rebotar allí, retornen al punto de partida. Ahora bien, sabemos por experiencia y por demostraciones científicas que a medida que el sonido se va alejando de la fuente sonora, en forma de ondas esféricas, se atenúa gradualmente; las ondas, según se alejan de su punto de origen, van debilitándose y atenuándose. La devolución de un sonido por parte del eco pierde fuerza hasta que deja de percibirse. Pues bien, ¿hay algún procedimiento formal que sirva a los poetas latinos de recurso para representar el progresivo debilitamiento del sonido? El fenómeno del eco en poesía se manifiesta fundamentalmente por la repetición de la misma palabra. La repetición por parte de Eco en el relato ovidiano de las últimas palabras que acaba de oír –*adest* (v. 380), *coeamus* (v. 387), *uale* (v. 501)- es un recurso, cuyo precedente ha de verse, muy probablemente, en Eurípides, que en una tragedia suya introducía a Eco desempeñando el papel que le es propio: la repetición de las palabras oídas en último lugar. El procedimiento lo continuó Aristófanes, que, en las *Tesmoforias*, “presenta a Eurípides disfrazado de Eco” dispuesto a repetir, como indica V. Cristóbal,⁵⁷ las palabras del pariente que, encadenado, cumple el papel de Andrómeda: “soy Eco, la repetidora de las palabras, [...] y una larga tirada de versos que vienen a continuación recoge las palabras del pariente-Andrómeda, repetidas por Eurípides-Eco”. Pero ¿cómo se refleja en el texto la progresiva atenuación del sonido repetido? No pasa de ser una mera hipótesis que necesitaría ser confirmada con un estudio completo

⁵⁷ Cristóbal (1989: 87). En la nota 53 del trabajo de referencia el autor recoge bibliografía sobre la utilización del recurso. Interesante resulta también el trabajo de Ruiz Esteban (1990: 408, 466), n. 16.

de todas las repeticiones ecoicas. Creo que, en la manera de manifestarse el debilitamiento progresivo del eco, desempeña un papel importante la cantidad prosódica de la sílaba final de la misma palabra en una repetición ecoica. Además del recurso a la repetición de la palabra, como ocurre en *Metamorfosis* 3, 380, en donde el juego del ‘eco verbal’ se produce sin modificaciones en la escansión de *adest*, en muchos otros pasajes poéticos (no sólo de Ovidio) llama la atención el hecho de que las repeticiones muestran cambios, significativos, en mi opinión.

En el momento de despedirse de la propia imagen reflejada en el agua, Narciso pronuncia un escueto ‘adiós’ (*uale*), palabra que devuelve el eco: *uale*:

uerba locus, dictoque uale, ‘uale’ inquit et Echo.⁵⁸

En este caso el eco verbal corresponde con la cesura heptemímera entre las dos palabras, de manera que la palabra repetida se sitúa en tiempo débil tras la cesura, y sufre una abreviación en hiato en tiempo débil. Así, la escansión del primer uale es v- (la sílaba larga en tiempo marcado, es decir fuerte, del pie), mientras que la escansión del segundo uale es vv (dos breves en la posición débil del pie, provocando una uariatio del eco verbal que, reflejado en la entonación y en la pronunciación, daría lugar a una pronunciación en tiempo débil de la palabra repetida, que, además, se encuentra abreviada -no elidida ante la vocal siguiente-, provocando un efecto acústico con el que el poeta puede estar queriendo reflejar la diferencia de resonancia del eco: la palabra repetida por el eco en tiempo débil y con la sílaba final abreviada, con el consiguiente reflejo en la duración y, posiblemente, en la apertura de la vocal o en su tono. Es como la repetición de un compás que se abrevia en su parte final.⁵⁹

Como vemos, el artificio poético de Ovidio no se manifiesta sólo con la repetición de la palabra de despedida uale. Entre otros recursos, el poeta explota la distribución en el verso del material léxico, sobre todo la

⁵⁸ Ovid. *met.* 3, 501.

⁵⁹ La comparación del progresivo debilitamiento del sonido con lo que sucede a veces en música la debo al profesor de la UNED, Antonio Moreno Hernández, filólogo riguroso y experto musicólogo.

colocación de la palabra repetida. Por una parte, con el mantenimiento del hiato, en uale inquit, se evita la deformación de uale, en su sílaba final. El eco repite la palabra completa, con todo su volumen enunciativo. Pero, por otra, como consecuencia del mantenimiento del hiato, la sílaba final del segundo uale, repetición ecoica del uale anterior, se abrevia. Su cantidad breve parece contribuir a marcar el debilitamiento y la atenuación del sonido que repite Eco. No es un caso único. Se trata de una licencia formal de naturaleza prosódica al servicio del significado.

Idéntico recurso, tal vez con la misma intención y con las mismas palabras, utiliza Virgilio en la égloga tercera. El poeta Menalcas confiesa su amor a Filis y lo justifica por el hecho de que Filis, en el momento de la despedida, le decía entre sollozos: ‘Adiós, adiós bello Yolas’:⁶⁰

et longum ‘formose, uale, uale’ inquit, ‘Iolla’.

El esquema del verso es el mismo y en él se repiten las mismas características que las señaladas en el antes mencionado verso de Ovidio: el mantenimiento del hiato y la abreviación de la sílaba final del segundo uale, rasgos que volvemos a encontrar en la égloga VI, en donde es el litoral el que sirve de caja de resonancia del nombre de Hílas, repetido con la abreviación de la cantidad prosódica de la sílaba final:⁶¹

clamassent, ut litus ‘Hyla, Hyla’ omne sonaret;

En un contexto inequívocamente ecoico en donde las montañas elevan al cielo alegres voces y las rocas resuenan con canciones, los árboles proclaman: ‘un dios, un dios es aquel, Menalcas’:
ipsa sonant arbusta: ‘deus, deus ille, Menalca!’⁶²

⁶⁰ Verg. *ecl.* 3, 79.

⁶¹ Verg. *ecl.* 6, 44.

⁶² Verg. *ecl.* 5, 64. Sobre la interpretación de los comentaristas antiguos que vieron reflejado en Dafnis a Julio César, puede verse Cristóbal (1996: 151).

La diferente cantidad prosódica de la sílaba final del segundo deus podría justificarse también por el deseo de subrayar la menor intensidad del sonido al final de la palabra repetida. El sonido se va debilitando y diluyendo paulatina y gradualmente.

El contexto y el sentido de los cuatro versos que acabo de mencionar aparecen destacados, además, por la naturaleza de los verbos seleccionados: en los dos primeros, la presencia de un verbo de lengua –inquit–; en los dos últimos, el verbo sonare, base de los compuestos adsonare, en un ejemplo, pero sobre todo resonare, que se repite hasta

trece veces en los textos que hemos tomado como objeto de estudio. Por eso, a la pregunta ¿dónde re-suena el eco? se puede responder: ‘al final del verso’.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

A) AUTORES MODERNOS:

- Alonso, A. (2005) “El Eco de Juan del Encina: un género italiano en el Cancionero General”. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, León.
- Cristóbal, V. (1989) “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, CFC, 23:51-96.
- (1996) Virgilio, Bucólicas, Madrid.
- Grimal, P. (1989) Diccionario de la mitología griega y romana. Barcelona.
- Janssen, H. H. (1988) “Le caratteristiche della lingua poetica romana”, en Lunelli, A. (1988:67-130).
- Keydell, R. (1959) Nonni Panopolitani Dionysiaca. Berlín.
- Kroll, W. (1988) “La lingua poetica romana”, en Lunelli, A. (1988:3-66).
- Lorenzo, J. (2002) «Escritores y comentaristas: claves retóricas para la interpretación de los textos clásicos», en Aldama, A. M^a/Del Barrio, M^a F./Espigares, A. (eds.) Nova et Vetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina, vol. I, Madrid:37-54.

- Lunelli, A. (1988) *La lingua poetica latina*, Bolonia.
- Monrós, L. (2004) "De palabras y cuerpos silenciados: representaciones de Eco en la poesía de Marlene Nourbese Philip, en "Tropos del cuerpo. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris IX*, València,
- Ribbeck, O. (1897) *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Leipzig.
- Roscher, W. H. (1884-1886) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.
- Rubio, L. (1976) *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, vol. II, Barcelona.
- Ruiz de Elvira, A. (1982) *Mitología clásica*. Madrid.
- Ruiz Esteban, Y. (1990) *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid,

B) AUTORES CLÁSICOS:

- Apuleyo, *Metamorphoses* (1968) Leipzig.
- Ausonio, *Opera* (1999) Oxford.
- Calpurnio Sículo, *Bucoliques* (2003) París.
- Cicerón, *Rhetorica* (1935) Oxford.
- Columela, *De re rustica* (1968) Londres.
- Appendix Vergiliana, *Culex* (2000) Cambridge.
- Estacio, *Thebais* (1906) Oxford.
- Silvae* (1967) Londres.
- Ilias latina*, en *Poetae Latini Minores* (1979) Londres.
- Luciano, *Opera*, t. VII (1961) Londres.
- Lucrecio, *De rerum natura* (1963) Leipzig.
- Marcial, *Epigrammata* (1990) Stuttgart.
- Moschus (1960) Londres.
- Nemesiano, *Bucolica* (1969) Hildesheim.
- Nono, *Dionysiaca* (1962) Londres.
- Ovidio, *Fasti* (1985) Leipzig.
- Ars amatoria* (1963) Hildesheim.
- Metamorphoses* (1972) Londres.
- Persio, *Saturae* (1959) Oxford.

Plinio, *Historia Naturalis* (1967 y 1971) Londres.
Quintiliano, *Institutio oratoria* (1970) Oxford.
Séneca, *Controversiae* (1974) Londres.
Séneca, *Tragoediae* (1986) Oxford.
Silio Itálico, *Punica* (1987) Stuttgart.
Virgilio, *Opera* (1963) Oxford.