



# El *Canis* de Giovanni Pascoli: introducción, traducción y análisis filológico-literario

Autor: Ángel Gabriel Hernández Sánchez

Trabajo de fin de máster  
Máster Universitario en Estudios Clásicos (UCM, UAM y UAH)  
Especialidad en Filología Clásica  
Curso académico: 2023 / 2024

Convocatoria: enero 2025  
Calificación: sobresaliente (9,5)

Tutores: José David Castro de Castro y Juan Luis Arcaz Pozo  
Departamento de Filología Clásica, UCM

Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Alcalá de Henares



## **RESUMEN**

El poema *Canis* de Giovanni Pascoli, perteneciente a *Ruralia*, ejemplifica la fusión entre tradición clásica y modernidad en la poesía neolatina. Con un dominio del hexámetro dactílico inspirado en Virgilio y Lucrecio, Pascoli revitaliza el latín integrando ideas evolucionistas y filosóficas modernas. El poema, que narra la relación simbiótica entre el hombre y el perro desde los albores de la humanidad, trasciende su forma clásica para explorar temas universales como la evolución, la coexistencia y la lealtad, proyectando una visión profundamente personal que oscila entre la observación científica y la reflexión emocional, y que, al mismo tiempo, dialoga con las fuentes antiguas para construir una obra que, aunque arraigada en la tradición, se revela como una expresión única y moderna de la sensibilidad poética de Pascoli.

**PALABRAS CLAVE:** Giovanni Pascoli, *Canis*, poesía neolatina, realismo científico, reflexión lírica.

## **ABSTRACT**

Giovanni Pascoli's poem *Canis*, part of *Ruralia*, exemplifies the fusion of classical tradition and modernity in Neo-Latin poetry. Mastering the dactylic hexameter, inspired by Virgil and Lucretius, Pascoli revitalizes Latin by integrating evolutionary and philosophical ideas. The poem, which narrates the symbiotic relationship between humans and dogs since the dawn of humanity, transcends its classical form to explore universal themes such as evolution, coexistence, and loyalty. It presents a deeply personal vision that oscillates between scientific observation and emotional reflection while simultaneously engaging with ancient sources to construct a work that, though rooted in tradition, emerges as a unique and modern expression of Pascoli's poetic sensibility.

**KEYWORDS:** Giovanni Pascoli, *Canis*, Neo-Latin poetry, scientific realism, lyrical reflection.

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>2.</b>	<b>GIOVANNI PASCOLI: VIDA Y OBRA .....</b>	<b>6</b>
2.1.	CONTRIBUCIONES A LA LITERATURA ITALIANA.....	11
2.2.	POESÍA NEOLATINA .....	13
2.2.1.	CONTEXTO ITALIANO .....	13
2.2.2.	<i>CERTAMEN HOEUFFTIANUM</i> .....	15
2.3.	<i>CARMINA</i> .....	17
<b>3.</b>	<b><i>RURALIA</i>: POEMAS CAMPESTRES.....</b>	<b>24</b>
3.1.	<i>CANIS</i> .....	26
3.1.1.	INFLUENCIAS LITERARIAS: TRADICIÓN Y MODERNIDAD .....	28
<b>4.</b>	<b>TEXTO LATINO Y TRADUCCIÓN .....</b>	<b>38</b>
<b>5.</b>	<b>ESTUDIO FILOLÓGICO.....</b>	<b>52</b>
5.1.	FORMA Y MÉTRICA.....	52
5.2.	CUESTIONES LINGÜÍSTICAS.....	62
5.3.	DICOTOMÍA POÉTICA: REALISMO VS. IDEALISMO .....	69
<b>6.</b>	<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>74</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>78</b>
<b>8.</b>	<b>ANEXO .....</b>	<b>85</b>

*Qui me amat, amet et canem meum*

(Bernardo de Claraval, *In festo Sancti Michaelis*, 1, 3, 449a)

## 1. INTRODUCCIÓN

Base de las lenguas romances y raíz fundamental de la tradición cultural occidental, el latín ha sido no solo origen de múltiples disciplinas científicas, artísticas y filosóficas, sino también un vehículo expresivo que ha permitido explorar y reflejar las inquietudes y aspiraciones de cada época. Asimismo, a través de las traducciones accesibles, el latín sigue siendo una fuente de inspiración que puede dialogar con la sociedad actual y acercarse a los lectores contemporáneos que carecen de conocimientos profundos de la lengua antigua. Cada traducción y estudio interpretativo nos invita a un nuevo descubrimiento, adaptando los clásicos a la sensibilidad del presente y permitiéndonos reinterpretar sus enseñanzas bajo una luz actual. En este contexto, la obra latina de Giovanni Pascoli (1855-1912), poeta que cuenta también con una amplia producción en italiano, se convierte en un fascinante ejemplo de cómo la literatura clásica puede renovarse y hacerse relevante en tiempos modernos. Aunque mucho menos conocida que su poesía en lengua italiana, su obra en latín representa un punto de inflexión en la literatura neolatina, especialmente en Italia, donde el autor quiso restablecer una poética que celebrara la identidad histórica y cultural del país (Orsini, 2019, pág. 45). Alfonso Traina<sup>1</sup>, latinista del siglo XX, dedicó gran parte de su vida a estudiar los trabajos del autor de la Emilia-Romaña. En sus cuidadosas ediciones y traducciones críticas, ha logrado visibilizar los *carmina* pascolianos, presentándolos en su esplendor literario para generaciones posteriores y contribuyendo al legado del poeta en las letras modernas. No obstante, Pascoli, aunque fundamental en la poesía neolatina italiana, sigue siendo prácticamente desconocido en el extranjero y especialmente en España, donde no existen traducciones al español de sus *Carmina*. Este vacío de traducciones y estudios ha hecho que un público potencialmente interesado en el nexo que Pascoli establece entre la tradición clásica y la poética moderna no haya tenido acceso directo a sus textos. Nuestro trabajo pretende contribuir a colmar ese hueco.

Giovanni Pascoli, poeta de formación clásica, encontró en el latín un lenguaje idóneo para combinar tradición y modernidad en su poesía. En su obra *Canis*, el autor

---

<sup>1</sup> Su estudio de la obra pascoliana culmina en la publicación de *Saggio sul latino del Pascoli* en 1961, un trabajo fundamental que analiza el estilo y el uso del latín en la poesía del autor de San Mauro. La calidad y la relevancia de las ediciones de Traina han motivado que numerosos estudiosos se interesen en los últimos años por colaborar en la investigación de la producción latina de Pascoli, enriqueciendo así el campo de estudio sobre su obra. Para profundizar en la biografía del poeta y en trabajos relacionados con su obra, el sitio web dedicado a conservar, proteger y valorizar el patrimonio literario y material del poeta ofrece un repertorio bibliográfico detallado: [https://www.fondazionepascoli.it/poesie/STUDI/index\\_studi.html](https://www.fondazionepascoli.it/poesie/STUDI/index_studi.html).

establece una conexión esencial entre la herencia de autores antiguos, como Virgilio y Lucrecio, y la ciencia contemporánea de su época, creando una especie de fusión que da lugar a una poesía profundamente ecléctica. *Canis* no solo responde a las tradiciones literarias y estéticas clásicas, sino que también aborda conceptos evolucionistas y científicos que lo sitúan en la encrucijada entre la poesía y la ciencia. La elección del latín como medio de expresión le permitió, además, restituirle a esta lengua su capacidad para abordar y desarrollar temas de actualidad, como el darwinismo, en una sociedad que, en su tiempo, se encontraba fascinada por los avances científicos y tecnológicos. Al optar por el latín para transmitir esta compleja intersección, Pascoli otorga a su obra un carácter universal y atemporal. Pascoli deseaba alcanzar lectores de todas las culturas y generaciones, un propósito que él mismo manifiesta en su ensayo *Un poeta di lingua morta*, donde concibe el latín como una lengua universal y eterna en el tiempo (Ortiz, 1919, págs. 4-5).

Este trabajo se propone, por tanto, realizar una aportación al estudio de *Canis*, explorando cómo el latín en manos de Pascoli reverencia las estructuras y formas clásicas, a la vez que se convierte en una herramienta para expresar temas propios de un pensamiento innovador. La hipótesis fundamental que guía este análisis es que *Canis* encarna una dualidad poética entre el realismo científico y el idealismo lírico, oscilando entre la descripción precisa del comportamiento animal y la evocación subjetiva y simbólica de la relación entre el ser humano y el perro. La influencia de autores como Brehm, con su obra *La vida de los animales* (1963), y los ecos de los versos de Lucrecio en *De rerum natura*, revelan en *Canis* una construcción meticulosa en la que Pascoli trata de fusionar observación y poesía, manteniendo un delicado equilibrio entre la realidad científica y la belleza estética. Este equilibrio permite que la poesía se convierta en el medio donde la ciencia se convierte en conciencia (Pascoli G., 1914, pág. 113).

La poesía latina de Pascoli en *Canis* expresa esta dualidad a través de un lenguaje poético que parece observar de cerca el comportamiento animal, sus ciclos y su instinto, sin dejar de lado el simbolismo y la profundidad emocional que caracterizan su estilo. De hecho, la elección de términos y el uso de estructuras sintácticas propias del latín clásico revelan el cuidadoso trabajo del poeta, quien toma prestadas estas fórmulas tradicionales para reconfigurarlas en un contexto más moderno. La construcción de la imagen del perro en *Canis*, así como el tono y la atmósfera que envuelven su relación con el ser humano, se nutren de los matices de la lírica clásica, pero también se ven influenciadas por un interés profundo en el evolucionismo. Este enfoque nos permite interpretar el poema

como una alegoría que, además de ilustrar una historia de fidelidad y domesticación, aborda temas de coexistencia y evolución a través de una perspectiva científica.

Como comenta Paradisi (1992, pág. 25), *Canis y Pecudes*, otro poema de Pascoli dedicado al mundo animal, son el punto de partida, el capítulo cero de la reflexión poética pascoliana sobre la evolución y la psicología humana a través de sus paralelos en el mundo animal.

Siguiendo el pensamiento de Pascoli, este trabajo se propone ofrecer una traducción fiel y una aportación al estudio de *Canis* que, además de aumentar nuestro conocimiento sobre la obra, ayude también a hacer asequible el poema a los lectores en lengua española, cumpliendo así con lo que Traina considera un elemento esencial para que los textos clásicos perduren en la cultura contemporánea: «Ma sembra proprio che un testo latino sia inaccessibile alla cultura contemporanea senza il passaporto di una traduzione» (1983, pág. 8). A través de este esfuerzo, se espera que el poema no solo sea comprensible para los estudiosos del latín, sino que pueda ser apreciado por un público más amplio y diverso.

El trabajo de análisis propuesto aquí se organiza en varios capítulos que pretenden abarcar diversos aspectos relevantes de la obra: desde el contexto histórico y literario de Giovanni Pascoli hasta el estudio de algunos aspectos métricos y lingüísticos del poema.

A través de este esfuerzo de traducción y estudio, esperamos que *Canis* logre resonar en el lector actual como un poema que, más allá de su forma clásica y su contexto científico, explora de manera poética la relación esencial entre el hombre y la naturaleza, abriendo un diálogo sobre la coexistencia y evolución que siguen siendo relevantes en el mundo contemporáneo.

## 2. GIOVANNI PASCOLI: VIDA Y OBRA

Aunque no excesivamente conocido por la mayoría del público internacional, Giovanni Pascoli, o en latín *Ianus Nemorinus* como solía firmar sus fotografías<sup>2</sup> (Paradisi, 2003, pág. 176), fue uno de los más grandes poetas italianos. Su rechazo al lenguaje poético petrarquista, tradicional en Italia, y su experimentalismo lingüístico, le valió el

---

<sup>2</sup> Pegaba las fotos a un cartón y grababa: OPVS AETHERII SOLIS ET IANI NEMORINI (Pascoli & Vicinelli, 1961, págs. 716-717). Esta firma se consagra en el poema *Iani Nemorini Silvula en Poematia et Epigrammata*. La latinización del nombre Giovanni da como resultado *Ianus*, mientras que el apellido se transforma en *Nemorinus*, derivado de *nemus*, que puede significar ‘bosque’, y también ‘pasto’.

ser considerado como uno de los renovadores del lenguaje poético peninsular italiano (Caprara, 1995, pág. 309).

Nació en la localidad de San Mauro<sup>3</sup>, en la región de Emilia-Romaña, el 31 de diciembre de 1855. Se crio en una adinerada familia de la región. Sus primeros años estuvieron marcados por una serie de trágicos acontecimientos. Teniendo tan solo 11 años, su padre, Ruggero Pascoli, fue asesinado, un hecho que afectó profundamente a toda la familia y que marcó el inicio de una cadena de desdichas. Meses después de su muerte, los Pascoli se vieron obligados a abandonar su finca. La hermana mayor, Margherita, murió de tifus en 1868, y poco después, su madre, Caterina, falleció de un infarto. En 1871, Luigi, uno de los hermanos, murió a causa de una meningitis, seguido por Giacomo en 1876. Estas pérdidas dejaron a Giovanni como el mayor de cinco hermanos.

Los múltiples traumas que sufrió se reflejan en su poesía, en la que son temas recurrentes el homenaje a sus seres queridos<sup>4</sup>, la muerte<sup>5</sup>, los huérfanos<sup>6</sup>, y la confrontación con la pobreza y el abandono<sup>7</sup>. Pero, junto a estos temas sombríos, Pascoli también desarrolló en su obra un tono más sosegado y nostálgico al describir la vida y el trabajo rural agrícola, presentando el campo como un refugio<sup>8</sup>.

A pesar de las dificultades financieras y las múltiples pérdidas familiares, Giovanni Pascoli destacó por su rendimiento académico. Cuando su padre fue asesinado, Pascoli estudiaba interno en el Colegio Raffaello de Urbino, dirigido por los Escolapios. Él mismo indica: «Io ho avuto una fanciullezza molto raccolta e pensosa nel mio diletto collegio d'Urbino» (Pascoli G., 1925, pág. 398). Esta escuela desempeñó un papel fundamental en el descubrimiento de la poesía latina por parte de Pascoli. Durante su tiempo en el colegio, Pascoli tuvo maestros de gran prestigio. Uno de ellos fue Francesco Donati, quien lo introdujo al mundo de Carducci, el que más tarde se convertiría en una figura clave en su vida. Otro profesor inolvidable para Pascoli fue el padre Geronte Cei, conocido por su dedicación hacia los estudiantes. Cei, un ferviente defensor del clasicismo, insistía en que sus alumnos practicasen la escritura en prosa y verso, tanto en latín como en italiano, siguiendo los modelos del *Trecento* y el *Cinquecento*. Gracias a las enseñanzas de Cei, particularmente durante el quinto año de secundaria y el primer

---

<sup>3</sup> Renombrada actualmente como San Mauro Pascoli para honrar al poeta.

<sup>4</sup> «La figlia maggiore» (*Canti di Castelvecchio*, 1903).

<sup>5</sup> «Il giorno dei morti», «Anniversario» (*Myricae*, 1891); *Creperia Tryphaena* (1893).

<sup>6</sup> «I due fanciulli», «I due orfani» (*Primi poemetti*, 1904).

<sup>7</sup> «Abbandonato» (*Myricae*, 1891).

<sup>8</sup> «La domenica dell'ulivo» (*Myricae*, 1891); *Moretum* (1900).

año de liceo, Pascoli adquirió una sólida base en la versificación y los secretos de la retórica en ambas lenguas. Giuseppe Giacoletti, aunque no fue profesor de Pascoli, influyó claramente en Giovanni gracias a las historias que circulaban sobre él durante su infancia en el colegio de Urbino. Una de las imágenes más vívidas que Pascoli guardaba era la de la medalla de oro que brillaba sobre su féretro, un símbolo que impactó al joven poeta (Distante, 1968, pág. 19). En una conmemoración de 1898 en honor a Diego Vitrioli, poeta de Reggio Calabria que ganó por primera vez los concursos Hoeufftianos<sup>9</sup> con su poema latino *Xiphias*, Pascoli recordó que Giacoletti fue quien le habló por primera vez de este, un hecho que marcó su influencia temprana en la formación de su sensibilidad literaria.

La extraordinaria destreza técnica que Pascoli desarrolló, tanto en latín como en italiano, se debe, pues, en gran medida a la formación que recibió en el colegio de los Escolapios de Urbino. Siempre reconoció a sus maestros de esa etapa como figuras clave en su educación. Sus primeros escritos reflejan principalmente la dedicación y disciplina de un estudiante atento, evidenciando una sólida capacidad para absorber las lecciones impartidas. Esos trabajos, aunque competentes, se encuentran plagados de ecos de los grandes escritores clásicos que servían de referencia en su formación retórica. Pascoli permaneció en el colegio de los Escolapios hasta los 15 años, en 1871, cuando se matriculó en el *liceo classico* de Rimini. En él consolidó su formación clásica.

El período de convivencia con sus hermanos en Rimini fue breve, y tras varios cambios de residencia, Pascoli obtuvo una beca para ingresar en la Universidad de Bolonia. Allí estudió bajo la tutela del poeta Giosuè Carducci, con quien mantuvo una estrecha relación hasta la muerte de este.

Sin embargo, a finales de 1875, al inicio de su tercer año, Pascoli perdió su beca debido a su participación en una manifestación estudiantil contra el ministro de Educación Pública, R. Bonghi. Este incidente agravó sus dificultades financieras, complicando aún más su situación académica y personal.

Durante cinco años, Pascoli vivió en Bolonia, asistiendo a las clases del Prof. Carducci como oyente libre, sin poder examinarse. En este lapso, pasó hambre y trató de ganarse la vida publicando artículos de crítica literaria, poemas e incluso escritos

---

<sup>9</sup> Volveremos más adelante sobre estos concursos de composición latina, de gran importancia en la vida y la producción de Pascoli.

socialistas<sup>10</sup>. Esta difícil etapa marcó el verdadero comienzo de su carrera como poeta. Hasta entonces, había compartido sus escritos principalmente en eventos privados y familiares, pero ahora comenzó a publicar sus poemas en los periódicos de Bolonia. Su atención se centró desde el principio en la poesía de los antiguos, y sus primeros trabajos incluían poemas y ejercicios en latín, influenciados por su entorno académico (Vecce, 1996, pág. 487).

En 1880, con el apoyo de Carducci, retomó sus estudios e intentó de nuevo conseguir una beca. Finalmente, en 1882, completó su licenciatura y obtuvo su *laurea* con una disertación sobre el poeta griego Alceo de Mitilene<sup>11</sup>.

Su primer puesto como profesor fue en el Liceo de Matera, donde enseñó entre 1882 y 1884. Luego fue trasladado a Massa y Carrara, donde trabajó hasta 1887. En ese año, se estableció en Livorno como profesor titular, un cambio que inicialmente le llenaba de preocupación por las incomodidades y dificultades del traslado. Sin embargo, ello le permitió mantenerse en contacto con sus amigos más cercanos de Bolonia, incluido Giosuè Carducci, y le brindó más oportunidades de trabajo y colaboración con editoriales. Este período en Livorno resultó muy fructífero desde el punto de vista literario. Fue en el Liceo de Matera donde el *cavalier errante dell'insegnamento*<sup>12</sup> decidió participar por primera vez en el certamen poético Hoeufftiano, un prestigioso concurso anual de poesía latina del cual, como hemos indicado antes, había oído hablar durante su niñez en el colegio. El período de Livorno permitió a Pascoli destacar como poeta, establecer contactos con editoriales y revistas, y conocer a numerosos colegas. Además, con la mejora de su situación económica, Pascoli pudo alquilar una casa en Castelvecchio el 1 de octubre de 1895, lo que marcaría el inicio de una etapa más estable y productiva en su vida personal y profesional.

Después de haber colaborado en el Ministerio de Educación Pública, donde fue consultor en varias ocasiones, Pascoli se hizo amigo del inspector general del ministerio, Giuseppe Chiarini. Esta relación le ayudó a conseguir puestos universitarios, primero como *professore straordinario* de Gramática Latina y Griega en Bolonia (1895-1897), y luego como *professore ordinario* de Literatura Latina en Messina (1897-1903) (Orsini, 2019, pág. 25). En 1903, fue trasladado a Pisa como profesor de Gramática, por lo que

---

<sup>10</sup> Estuvo siempre muy vinculado a círculos socialistas, y aunque fue cercano a Andrea Costa, fundador del Partido Socialista Anarchico Rivoluzionario, no participó en disturbios, excepto en la manifestación señalada.

<sup>11</sup> Esta tesis, reproducida por su hermana Maria, se conserva en el archivo de Castelvecchio (G.82.5.1).

<sup>12</sup> Así se califica a sí mismo en una carta a sus hermanas Ida y Maria (Pascoli & Vicinelli, 1961, pág. 147).

pudo estar más cerca de su residencia principal en Castelvecchio. Finalmente, en 1905, fue nombrado catedrático de Literatura Italiana en Bolonia gracias a la recomendación de Giosuè Carducci, posición en la que permaneció hasta el final de su vida.

Mientras enseñaba en Bolonia, Pascoli colaboró con el semanario florentino *Il Marzocco*, donde divulgó numerosos poemas italianos que luego se distribuirían en casi todas sus colecciones<sup>13</sup>. El tiempo que pasó en Messina fue especialmente prolífico en su producción literaria. Continuó componiendo obras, ensayos y comentarios en italiano. Alternando los semestres de docencia en Messina y en Castelvecchio, donde cultivaba su tierra, Pascoli aprovechó el tiempo en el campo para componer los poemas que formarían parte de la colección *Canti di Castelvecchio*, colección que, publicada en 1903 por Zanichelli, marcó el inicio de una colaboración duradera con esta editorial, y que consolidó su reputación como poeta. Durante este tiempo, también completó la futura colección *Poemi conviviali*.

Como consecuencia de su creciente éxito, Pascoli pudo comprar la casa de Castelvecchio en 1902. En el marco de su estancia en Pisa, continuó su trabajo con mayor serenidad debido a la cercanía de sus dos residencias. La década de 1895 a 1905 estuvo marcada por una abundante creación poética, tanto en italiano como en latín, así como por el desarrollo de su producción de discursos y ensayos. Se confirma en este periodo como literato nacional tanto en el campo poético como académico (Dal Fiume, 2019, pág. 19).

Terminó ocupando la cátedra de Giosuè Carducci de Literatura italiana y neolatina en la Universidad de Bolonia. Con eso y con todo, en vez de llenarle de alegría, este nombramiento glorioso le condujo a la infelicidad. Bolonia despertó en Giovanni oscuros recuerdos de su pasado (Orsini, 2019, pág. 28). El retrato que de él realiza uno de sus alumnos<sup>14</sup> muestra a un Pascoli marcado por el consumo excesivo de vino y probablemente afectado por trastornos depresivos, causados por su pasado doloroso. Maria Pascoli, su hermana, velaba por la imagen de Giovanni, intentando apaciguar las

---

<sup>13</sup> Publicó numerosos ensayos sobre la creación literaria, destacando especialmente «Pensieri sull'arte poetica», donde presenta su visión de lo que significa ser poeta a través de la figura del *fanciullino*, que se explicará más adelante en el comentario. Este ensayo alcanzó gran notoriedad y fue incluido en su obra *Miei pensieri di varia umanità* en 1903.

<sup>14</sup> Se trata de Giuseppe Fiocco, quién declaró que Pascoli, a pesar de ser un excelente docente, se presentaba en sus clases visiblemente cansado y desanimado. Según Fiocco, Pascoli llegaba en silla de ruedas debido a su notable barriga, que le incomodaba, y daba la impresión de un hombre agotado. Entraba a la clase con melancolía y rara vez impartía la lección completa. A menudo dedicaba el tiempo a recordar a amigos eruditos o figuras garibaldinas y, otras veces, simplemente leía con escasos comentarios (Pascoli G., 2002, pág. 236).

preocupaciones que desgastaban al poeta, especialmente en sus últimos años. Más adelante, hizo constar en la biografía de este las dificultades a las que se enfrentó como profesor en Bolonia. En efecto, aunque Pascoli continuaba produciendo obras y ensayos para sus alumnos, se quejaba frecuentemente de la fatiga que le provocaba la enseñanza y de que esta dedicación le impedía escribir poesía.

Aun con sus inquietudes y cansancio, la actividad literaria de Pascoli alcanzó su apogeo, entrando en una nueva fase que Maria denominó *momento epico-storico* (Orsini, 2019, pág. 30). Sus poemas empezaron a expresar cada vez más notoriamente su socialismo patriótico, *construyendo* héroes a partir de personajes históricos, como Garibaldi y Rossini, o presentando dedicatorias a figuras auténticas y de relevancia política, como en «Al re Umberto» en *Odi e Inni*, escrito poco después de la muerte del rey. También denunciaba la miseria de los emigrantes italianos y proponía el ideal del pequeño propietario campesino en poemas como «Pietole» en *Nuovi poemetti* o *Fanum Vacunae*. Asimismo, Pascoli participó en un concurso para celebrar Roma a través de los tiempos. Aunque el primer premio quedó desierto, Pascoli obtuvo el segundo. Su *Hymnus in Romam* fue luego revisado y ampliado para su publicación en Zanichelli junto a su traducción (1911). Siguiendo el modelo del himno anterior, Pascoli publicó el *Hymnus in Taurinos*, un salmo a la ciudad de Turín, en diciembre del mismo año, consciente ya de su enfermedad. Esta fue la primera vez que Pascoli publicó tantos poemas latinos sin el refrendo del concurso de Ámsterdam.

El 26 de enero de 1912, Pascoli quedó postrado en cama y le diagnosticaron cirrosis hepática. Falleció el 6 de abril de ese mismo año. Tras su muerte, su hermana Maria inició una importante labor de publicación póstuma de sus obras.

## 2.1. CONTRIBUCIONES A LA LITERATURA ITALIANA

La producción literaria de Giovanni Pascoli representa un pilar fundamental en la poesía italiana moderna. Su obra, que madura lentamente con una dedicación de por vida, abarca temas de profundo impacto emocional y social, presentados con una maestría técnica notable.

La actividad poética de Pascoli comenzó a tomar forma en los años ochenta del siglo XIX, cuando se lanzó a publicar algunas composiciones en diversas revistas literarias. Su primer volumen importante, *Myricae*, se publicó en 1891, marcando el inicio de una carrera que consolidaría su reputación como uno de los grandes poetas italianos.

Esta primera colección, compuesta por 22 poemas, fue ampliándose en ediciones posteriores hasta alcanzar 156 en la quinta edición de 1900. El título de *Myricae* proviene del segundo verso de la cuarta égloga de Virgilio, que dice *non omnis arbusta iuvant, humilesque myricae*<sup>15</sup>, y Pascoli adoptó este término<sup>16</sup> para representar metonímicamente las pequeñas realidades de la vida rural que están en el centro de sus composiciones.

En apariencia, sus poemas en *Myricae* son cuadros de la vida campestre, retratados con un gusto impresionista y ricos en detalles realistas de hechos, eventos, animales y plantas. Sin embargo, «questa ispirazione non è, del resto, quella che predomina [...]. È necessario che la voce del suo dolore entri nel canto, ad approfondirlo ed a dargli risuonanza [*sic*]» (Cecchi, 1912, pág. 26). Ante esa realidad, los versos están cargados de una subjetividad inesperada. Captaban la inquietud y la incertidumbre de la vida sensible, rompiendo el silencio del poeta para dar voz a su dolor.

En paralelo a la publicación de *Myricae*, Pascoli lanzó la primera edición de *Poemetti* y, más tarde, *Canti di Castelvecchio* en 1903, seguido de *Poemi conviviali* en 1904. Estas colecciones evidencian la evolución de su estilo y temáticas, desde una poesía más descriptiva hacia una narrativa más profunda y simbolista. En *Canti di Castelvecchio*, el poeta vuelve a utilizar el término *myricae* y mantiene la continuidad con su primera colección. La obra concluye con una sección titulada *Ritorno a San Mauro*, que alude al mundo perdido de la infancia, donde la memoria y el recuerdo adquieren una dimensión esencial (Valdés & Garosi, 2004, pág. 185).

En 1907, cuando Pascoli heredó la cátedra de Literatura italiana de Giosuè Carducci en la Universidad de Bolonia, en honor a su predecesor publicó la colección *Odi e Inni*, vinculada a la poesía civil de los últimos años del autor y que muestra un tono oficial y patriótico.

Un texto clave para comprender su poética es *Il fanciullino* (1897)<sup>17</sup>, donde Pascoli describe al poeta como alguien que conserva su alma de niño, capaz de ver el mundo con asombro y originalidad. Según él, el poeta debe usar esta visión pura y maravillada para el bien común, inspirando buenas y cívicas costumbres, amor patrio y humanidad. Este enfoque subraya el carácter simbolista y decadentista de su poesía, el

---

<sup>15</sup> Cf. Verg. *ecl.* 4, 2.

<sup>16</sup> En italiano, *tamerice* (o en castellano, ‘taray’) se refiere a esta humilde planta que Pascoli situó en el centro de su poesía. La utilizó como símbolo del mundo natural, quizás debido a que recuerda el llanto y su representación de la vida campestre.

<sup>17</sup> Primera entrega de un total de 20 volúmenes, cuya primera edición completa se publicó en 1903 por Vincenzo Muglia.

cual es visto como la forma suprema de conocimiento, al ponerse en contacto directo con el misterio de la vida (Valdés & Garosi, 2004, pág. 184).

En líneas generales, la poesía italiana de Pascoli muestra plenamente su evolución técnica y temática a lo largo de los años, al igual que también encapsula una visión profunda y multifacética de la vida y la existencia humana. Veremos más adelante que esta perspectiva distintiva la lleva consigo también a sus *carmina* latinos. Sin duda, con esta rica y variada producción, Pascoli aseguró su lugar como una figura central en la literatura italiana.

## 2.2. POESÍA NEOLATINA

Por otro lado, Pascoli disfrutó también de un éxito excepcional en la producción poética en latín. La tradición poética en latín dentro de la literatura italiana contemporánea es un aspecto frecuentemente ignorado por la historiografía oficial o relegado a la mera curiosidad erudita. Sin embargo, la obra de Pascoli destaca notablemente, imponiéndose con la fuerza y cohesión de su poesía latina, incluso sobre su producción en italiano.

### 2.2.1. CONTEXTO ITALIANO

La literatura en latín, y en particular la poesía, atravesó una profunda crisis en la segunda mitad del siglo XVIII. Durante este período de agitación política y civil, también se vieron afectadas las estructuras de la educación media y superior, aún dominadas por instituciones religiosas. La poesía latina, estrechamente vinculada a la educación jesuita, sufrió considerablemente los ataques de la Ilustración y los enciclopedistas franceses, quienes consideraban el latín una lengua muerta que debía ser sustituida por las lenguas modernas en todas las disciplinas (Vecce, 1996, pág. 484). No obstante, las escuelas regentadas por los padres somascos, los escolapios y los barnabitas continuaron su labor, basando la educación de los jóvenes en un conocimiento sólido de las lenguas y literatura clásicas, como indica IJsewijn (1990, pág. 64):

*It is a serious error to believe that latin [sic] literature died in Italy with the end of the Ancien [sic] Régime or of the papal state for that matter. [...] There have been at least a couple of hundred Latin writers in Italy between Napoleon and today.*

Este punto de vista es matizado por Françoise Waquet (1998, pág. 148), quien precisa que el número de autores y publicaciones en latín se hundió desde finales del siglo XVII en Europa, y que estaba, además, restringido a dos entornos:

*Le monde scolaire et universitaire, l'Église avec au premier rang les jésuites, et au confluent des deux, les collèges de la Compagnie. Cette évolution ne fut pas sans conséquence sur les genres cultivés: le théâtre scolaire et l'éloquence universitaire et, plus encore, la poésie – avec une prédilection pour les formes brèves – concentrent les plus nombreux talents.*

La producción poética no alcanza, tanto en cantidad como en calidad, niveles de siglos anteriores, pero no faltan ejemplos interesantes de poesía latina entre los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo, el físico Alessandro Volta escribió un poema didáctico en hexámetros sobre la electricidad hacia 1764, evidentemente vinculándose a la poesía didáctica de tradición jesuita, que en décadas anteriores abordó temas similares en el campo científico y filosófico<sup>18</sup>. Giacomo Leopardi jugó con la composición de dos odas anacreónticas en griego, traduciéndolas al latín —*In Amorem* e *In Lunam*— y publicándolas en el «Spettatore italiano» del 1 de mayo de 1817, fingiendo que estaban tomadas de un antiguo códice romano, junto con el igualmente apócrifo *Inno a Nettuno*<sup>19</sup>. También, el *Ipercalisse* de Foscolo, aunque no es estrictamente una obra poética, muestra sin embargo, en su sátira contra las costumbres y la cultura de la época, una conexión ideal con la sátira latina del siglo XVIII, agudizada por la parodia del renacimiento de un latín bíblico (Vecce, 1996, pág. 485).

Después del colapso del Antiguo Régimen y el interludio napoleónico, el resurgimiento de la poesía latina se produjo, en la primera mitad del siglo XIX, como parte de un movimiento cultural que refundó el estudio de la Filología Clásica sobre bases nuevas y más científicas, sobre todo en Alemania y Países Bajos. La crítica textual de los clásicos latinos y griegos, revolucionada por el método de Karl Lachmann; los extraordinarios avances de la arqueología o la epigrafía, del estudio del derecho y de las instituciones antiguas con Theodor Mommsen; el inicio de las grandes empresas críticas del editor Teubner en Leipzig: todos estos acontecimientos culturales coincidieron con la reanudación de la enseñanza de disciplinas clásicas en las escuelas, que ahora se habían vuelto en gran medida públicas y seculares. El nuevo clasicismo encontrado en Italia

---

<sup>18</sup> Volta (1899); Pasoli (1976); Haskell (2003).

<sup>19</sup> Leopardi (1973).

del *Risorgimento* tenía a su mayor intérprete: Carducci, quien, sin ser un poeta latino, construyó una parte considerable de su obra poética sobre la comparación directa con los clásicos: en particular en las *Odas bárbaras*, donde llevó a cabo el más completo experimento de transposición de los patrones rítmicos de la métrica clásica en la métrica italiana (Vecce, 1996, pág. 486).

Dentro de la amplia gama de autores neolatinos destacan nombres como G. B. Pighi, A. Gandiglio, G. Morabito, G. Caliendo y M. Pisini. En Italia, se pueden identificar alrededor de cuarenta poetas neolatinos, los cuales se distribuyen en tres generaciones distintas. La primera generación incluye a contemporáneos de Pascoli, así como a autores que le siguieron inmediatamente, tales como P. Rosati, L. Graziani, R. Carrozzari, A. Zappata, G. Albin, A. Bartoli, F. Sofia Alessio y A. Gandiglio, entre otros. La segunda generación, nacida a principios del siglo XX, incluye a figuras como G. B. Pighi y G. Morabito. La tercera generación, que comprende a poetas neolatinos contemporáneos nacidos en la segunda mitad del siglo XX, cuenta con autores como F. Bandini y M. Pisini (Paradisi & Traina, 2007, pág. 146). Un aspecto interesante es cómo las primeras dos generaciones de poetas neolatinos reflexionan sobre las razones que subyacen a la elección del latín, llegando incluso a cuestionar las motivaciones de Pascoli, quien defendía el multilingüismo y la adecuación del idioma al tema tratado, al considerar que cada lengua ofrece matices y recursos que pueden enriquecer la expresión poética. El latín permitía transmitir ideas universales y atemporales con una precisión difícil de lograr en lenguas vernáculas. Pascoli defendía un enfoque multilingüe que permitiera a los poetas reflejar el contenido y el tono de su obra, sin limitarse a una única tradición literaria. Así, su visión del latín no era purista ni excluyente, sino parte de un abanico más amplio de recursos poéticos. Según A. Traina y P. Paradisi (2007, pág. 136), estas generaciones parecen utilizar el latín como un «fattore di retroguardia, un sintomo di passatismo, una forma esplicita di presa di distanza, se non addirittura di rifiuto, del mondo nuovo», refugiándose así en el clasicismo.

### **2.2.2. CERTAMEN HOEFFTIANUM**

Que la instancia clasicista europea no conociera fronteras, a diferencia de las literaturas nacionales, era el objetivo de los fundadores del *Certamen Hoefftianum* en Ámsterdam, un concurso internacional de poesía latina que lleva el nombre del clasicista holandés Jacob Hendrik Hoeffft (1756-1843). Aunque es evidente que existe una falta de

información general sobre la competición de Ámsterdam, su origen y su historia, es indudable su relevancia entre los eventos contemporáneos de naturaleza similar<sup>20</sup>. Tuvo su origen en 1843 gracias al erudito holandés citado, quien tras su muerte cedió a la Real Academia de Artes y Ciencias de los Países Bajos unos ingresos anuales suficientes para acuñar una medalla de oro que fuese entregada como premio al ganador de un concurso internacional de poesía latina. El concurso tuvo una recepción asombrosa en 1844. El anuncio debió de llegar muy rápidamente a muy lejos, si la noticia se escuchó en la muy lejana región de Calabria, pues el poeta Diego Vitrioli, al que ya hemos mencionado antes, inmediatamente compitió con su poema en hexámetros sobre la caza del pez espada, *Xiphias*<sup>21</sup>. Este poema ganó la medalla de oro el 25 de marzo de 1845. Fue el primero de los italianos en conseguirlo. Su poema asombró por la vivacidad de la representación y por la contaminación con la literatura antigua de género haliéutico y cinegético: la caza del pez espada se convirtió así en una historia épica de la lucha entre el hombre y la naturaleza salvaje en el estrecho de Mesina (Vecce, 1996, pág. 486).

Si bien la información acerca de este periodo es escasa, durante la década que siguió a 1845 el concurso tuvo poco relieve y, al parecer, nadie fue premiado. La desaparición del certamen se debió quizás a la fusión y transformación que llevaron a cabo los institutos holandés y belga. La nueva Academia reestructuró sus organismos y reanudó su actividad en 1855. Las Actas Académicas comenzaron al año siguiente, en 1856. En ellas podemos seguir la historia del concurso año tras año.

Las normas fundamentales eran que las composiciones no podían tener menos de cincuenta líneas y que la propuesta tenía que ser original, es decir, no algo traducido de otro idioma<sup>22</sup>. Los jueces primero se dividían los textos, luego los intercambiaban; descartaban a cualquiera que hubiera contravenido alguna regla o hubiera sido considerado no digno de consideración. Luego determinaban, ya sea por unanimidad o por votación, quién era el ganador, es decir, quién tenía derecho al *nummus aureus*, la medalla de oro, cuya equivalencia en florines<sup>23</sup> también se otorgaba cada año; e

---

<sup>20</sup> «The Certamen Hoeufftianum was the most prestigious of many modern competitions for Latin verse or prose» (Mahoney, 2010, pág. 93).

<sup>21</sup> Vitrioli (1930).

<sup>22</sup> Así se cita en el fascículo quinto de la revista *Alma Roma* publicada en 1936: *Ad novum certamen cives et peregrini invitantur his legibus, ut carmina latina non ex alio sermone versa nec prius edita argumentive privati nec quinquaginta versibus breviora, nitide et ignota iudicibus manu scripta ante kal. ian. a. MCMXXXVII mittantur ad "het Bestuur der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Trippenhuis, Amsterdam", munita sententia, item inscribenda scidulae obsignatae, quae nomen et domicilium poëtae indicabit.*

<sup>23</sup> En 1912, último año en que Pascoli participaría, la cantidad era de 400 florines.

inmediatamente se buscaba el sobre y se abría para conocer al ganador, y la noticia se comunicaba directamente con un telegrama en francés el segundo lunes de marzo (Valgimigli, 1951, pág. 20). Si había otros que merecían un elogio, *magna laus*, que implicaba el derecho a que sus composiciones fueran publicadas a costa de la Academia por grados de mérito después de la ganadora, los sobres de estos no eran abiertos, sino que se publicaban el lema y el título del poema; quien estuviera de acuerdo en que se abriera y publicara su nombre debía avisar antes del 1 de junio. El material de quien no diera su consentimiento y el de los no seleccionados se quemaba: «*scidulae carminibus non in volumen non probatis additae Vulcano tradentur*» (Pascoli G., 1951, pág. 21). Con ello, el concurso se estableció como una gran plataforma para impulsar a los poetas neolatinos del momento.

Puede afirmarse, por tanto, que en la Italia de finales del siglo XIX no faltaban poetas neolatinos, ni traductores, del ámbito escolar, universitario o eclesiástico (Jalabert, 2014, pág. 4), y que existía una base de pocos, pero sólidos lectores (Orsini, 2019, pág. 50). Esta efervescencia de la poesía latina en Italia tuvo su culmen en el momento que Pistelli, reconocido papirólogo y filólogo clásico, reseñó el éxito aún poco conocido de Pascoli en el concurso de 1892. Tras elogiar ampliamente a Pascoli, añade: «Ma l'Italia ha tanta abbondanza di poeti e di latinisti, che non trova modo né tempo di sceverare i veri dai falsi» (Paradisi, 2014, pág. 21).

Después de Pascoli, la poesía latina contemporánea siguió renovando hasta nuestros días su exploración de nuevas fronteras expresivas. El Istituto Nazionale di Studi Romani ha organizado el *Certamen Capitolinum* durante muchos años, mientras que la *Academia Latinitati Fovendae* continúa sus actividades con regularidad. La influencia de las instituciones religiosas sigue siendo significativa, especialmente con la presencia de la Curia Papal, donde el latín es la lengua oficial de comunicación. En este entorno, se destacan eventos como el *Certamen Vaticanum* y la publicación de la revista *Latinitas*.

### 2.3. CARMINA

Para entender y valorar la poesía latina de Pascoli conviene recordar que su poesía en italiano surgió y se desarrolló paralelamente a su obra en latín. Analizando la edición completa de su producción poética, se observa que la poesía en italiano constituye alrededor del 80 % del total, mientras que su poesía en latín cuenta con aproximadamente 8.500 versos (Orsini, 2019, pág. 46). Su obra poética latina se puede dividir en dos

categorías principales: poesía creada específicamente para el concurso de Ámsterdam, y poesía ocasional, que escribía para periódicos locales en las ciudades donde vivió.

Para Pascoli, el *Certamen Poeticum Hoeufftianum* se convirtió en la piedra angular de su producción literaria en latín. El concurso no solo proporcionó una oportunidad para el reconocimiento de Pascoli como poeta latino, sino que también influyó en su proceso creativo y en el desarrollo de su estilo. La naturaleza competitiva del certamen, con plazos anuales y la promesa de una medalla de oro como premio, estimuló su creatividad y lo impulsó a producir una amplia variedad de poemas en latín. A lo largo de su participación en el certamen, Pascoli experimentó con diferentes formas y métricas, desde poemas de larga extensión hasta epigramas y composiciones de circunstancias breves. Su reconocimiento tuvo un impacto significativo en su reputación como poeta latino. Con un total de trece victorias en la competición y quince menciones de *magna laus*, el italiano se estableció como uno de los poetas más premiados en el certamen y uno de los filólogos clásicos más reconocidos en Italia. Todas estas participaciones supusieron una prodigiosa actividad pública de Giovanni Pascoli tras el silencio de tantos años anteriores<sup>24</sup>.

No obstante, el autor, conocido por su perfeccionismo, rara vez se sentía satisfecho con sus poemas en latín, a pesar del arduo trabajo invertido en ellos. Y aunque Pascoli ganó en numerosas ocasiones, también sufrió derrotas. Cuando se enteraba de que sus propuestas no eran merecedoras de una medalla de oro, decidía que tampoco eran dignas de ser publicadas. De este modo, los poemas que no superaban el proceso de selección del concurso nunca llegaron a ser publicados por Pascoli<sup>25</sup> y permanecieron inéditos durante su vida.

A veces, los jueces del concurso no comprendían completamente sus poemas. En su evaluación del poema *Castanea*, señalaron: «*contorta dictio interdum lectorem moratur*» (Pascoli G., 1951, pág. 36). Culpaban, en cierto sentido, al poeta, pero sin disculparse tampoco a sí mismos como lectores. En realidad, la culpa era más bien del tema: en el poema aparecían determinados usos y costumbres muy particulares de una región específica de la Toscana, en el alto valle del Serchio, sobre cómo recoger, cocinar, secar, moler las castañas, etc. Es probable que fueran asuntos completamente

---

<sup>24</sup> La década de los 80 a los 90, desde los veinticinco hasta los treinta y cinco años, es un período de silencio para Pascoli en el ámbito latino.

<sup>25</sup> *Gladiatores* (o *Bellum servile*), *Pecudes* (o *De Pecore*), *Canis*, *Moretum*, *Senex Corycius*, *Agape* y *Post occasum urbis*.

desconocidos para esos jueces holandeses. Otras veces, tampoco entendían la intención del poeta, como cuando en el informe sobre *Pecudes* escribieron que, debido al uso de una lengua demasiado intrincada y oscura, no lograron superar todas las dificultades que el texto planteaba, incluso después de lecturas repetidas y de *juntar las fuerzas de todos* (Valgimigli, 1951, pág. 36).

A su vez, ciertos poemas escritos para ocasiones específicas, como eventos sociales, políticos o caritativos, fueron publicados en periódicos y revistas. Estos escritos tenían tres objetivos principales: establecer conexiones con colegas docentes y miembros de la clase política a través de la correspondencia, participar en momentos cruciales de la historia política a través de la poesía —como la unificación italiana, la construcción de la escuela pública y la empresa colonial— y contribuir a eventos sociales como acciones humanitarias, embajadas e inauguraciones.

La poesía latina de Pascoli se presenta hoy en una colección única conocida como *Carmina*. Aunque esta colección aparenta tener una estructura temática bien organizada, Pascoli no es completamente responsable de ello, ya que esta edición completa es póstuma y contiene una gran cantidad de material inédito.

En todo caso, a partir de la victoria de *Veianius*, Pascoli había previsto publicar colecciones de su poesía latina. En efecto, ello puede comprobarse en lo que indica al editor Raffaele Giusti en 1896:

*Sulla mia sepoltura, quando verrà l'ora, voglio il titolo di tre opere: Myricae; Dante spiegato; Res Romanae (questo è il volume di canti latini che lei pubblicherà in edizione Didotiana<sup>26</sup> in latino e in edizione italiana con illustrazioni per le scuole e per le persone colte)<sup>27</sup>.*

Este deseo muestra que Pascoli consideraba su obra latina lista para ser publicada y traducida, con el fin de hacerla accesible a un público más amplio.

Se conservan, en un archivo de Castelvecchio, buen número de originales. Estos originales conservados ofrecen valiosos testimonios de su aspiración por organizar todos sus poemas latinos en una edición cohesiva. Los documentos nos permiten también conjeturar cuál habría sido la estructura de su obra latina, si el tiempo le hubiera permitido publicarla completa. Es importante señalar que este inventario es exhaustivo, dado el

---

<sup>26</sup> «Didotiana» se refiere al estilo del editor Firmin Didot. Según el catálogo de su biblioteca, Pascoli poseía numerosas ediciones francesas de textos antiguos publicados por esta editorial.

<sup>27</sup> Pescetti (1955).

vasto corpus de aproximadamente 150.000 imágenes digitalizadas de los archivos de Castelvechio.

El título general utilizado, *Poemetti Latini* (G.81.1.4)<sup>28</sup>, parece más una etiqueta provisional destinada a orientarse en el cuaderno que a servir como título definitivo de la colección. En los primeros intentos de organización presentados en estos borradores, vemos una distinción inicial en la parte superior del documento entre dos secciones: Ἰταλικά (poemas sobre la historia romana) y ΝΕΩΤΕΡΑ (poema sobre el cuco<sup>29</sup>). Esto sugiere que Pascoli tenía la intención de separar los poemas históricos de aquellos que tratan sobre la naturaleza.

Por otro lado, es notable la presencia de dos posibles títulos para la colección: *Carmina Romana*, que parece ser el título general del documento, y *Carmina varia ad docendum*, que contiene principalmente poemas didácticos sobre la naturaleza, según la segunda lista esbozada en la parte inferior derecha de una de las páginas del manuscrito (G.80.3.1.10). Aunque este segundo documento parece más una lista de trabajo que un plan definitivo, establece una primera forma de estructura al separar los poemas históricos de los poemas didácticos.

Como podemos ver, sus colecciones solían exhibir una diversidad notable, con poca conexión entre sí. Si bien es cierto que en ocasiones podían compartir temáticas o estructuras, en su mayoría cada creación se erigía como una entidad independiente y singular, sin dejar secuelas perceptibles en las demás. Cada poema representaba un viaje único en la mente del autor, explorando distintas emociones, paisajes y reflexiones sin ataduras preestablecidas.

Separados o no, los poemas fueron primeramente recopilados por su hermana. La edición de Maria Pascoli y Ermenegildo Pistelli, publicada en 1917, representa un hito importante en la antología de los poemas latinos de Pascoli. Maria se unió a Ermenegildo Pistelli, un editor y amigo cercano a Pascoli, para llevar a cabo esta tarea después del fallecimiento del poeta. La edición original, completada en 1914, finalmente vio la luz bajo el sello de la casa editorial Zanichelli con el nombre de *Carmina*. En esta edición, los poemas fueron organizados en varias secciones temáticas, a veces siguiendo

---

<sup>28</sup> En paréntesis se marcan los códigos de los documentos archivados en la biblioteca online: <https://www.pascoli.archivi.beniculturali.it>. Su uso está restringido a estudiantes e investigadores que soliciten acceso para el estudio de la obra pascoliana; por ello en este trabajo solo proporcionamos la signatura y no un hipervínculo.

<sup>29</sup> Quizás la elección de este texto se explica por el deseo de representar temas más naturales, en oposición a los poemas históricos.

indicaciones proporcionadas por el propio Pascoli y otras veces basadas en conjeturas del editor.

Dos años más tarde, la edición *Poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano* de Adolfo Gandiglio, publicada en 1919, marca la primera traducción parcial de la colección de poemas latinos de Pascoli. En este trabajo, Gandiglio ofrece una traducción poética en verso de los poemas al italiano, manteniendo la métrica original. Se inspira en las auto-traducciones de Pascoli, adaptando el hexámetro dactílico en endecasílabos *sciolti* (sin rima) y utilizando un mayor número de versos. Al final del libro, se incluyen notas tanto de Pascoli como originales de Gandiglio, que proporcionan información adicional sobre los textos y facilitan su comprensión para los lectores italianos, incluyendo referencias internas entre los diferentes escritos del poeta. No obstante, Gandiglio excluyó algunos poemas, los cuales incluyó en su segunda edición en 1930. Añadió nuevos epigramas y proporcionó títulos en latín para las secciones que carecían de ellos anteriormente, como *Poemetti georgici* y *Poemi cristiani*. Uno de los cambios más destacados fue el cambio de nombre de la sección anteriormente conocida como *Lyra Romana*, que pasó a llamarse *Poematia et Epigrammata*. La estructura de las secciones se mantuvo en gran medida similar a la de la edición anterior:

- *Liber de poetis*: Contiene poemas inspirados en eventos de la vida de Catulo, Horacio y Virgilio.
- *Res Romanae*: Ofrece una mirada a eventos históricos en Roma durante la época de la República y el Imperio, desde el 104 a.C. hasta finales del siglo I d.C.
- *Poemata Christiana*: Explora ejemplos de los primeros cristianos, la decadencia del paganismo y las invasiones bárbaras.
- *Hymni*: Incluye los dos himnos de Turín y Roma.
- *Ruralia*: Recoge poemas sobre animales y la vida en el campo.
- *Poematia et Epigrammata*: Poesías breves en variadas formas poéticas.

Tras el fallecimiento de Maria Pascoli en 1953, los archivos de Castelvecchio se abrieron a los investigadores. Alfonso Traina fue uno de los primeros en explorarlos después de los editores E. Pistelli y A. Gandiglio. Traina perseveró y logró publicar las obras inéditas en latín con la colaboración de P. Paradisi.

El proyecto de edición nacional de las obras de Giovanni Pascoli surgió a petición de la Academia Pascoliana de San Mauro Pascoli, y se estableció mediante un Decreto

Ministerial el 17 de enero de 1996, dando origen a la Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli. Esta iniciativa supuso la formación de una Comisión Nacional compuesta por investigadores especializados, encargados de publicar la obra italiana y latina de Pascoli. A la fecha, algunos volúmenes han sido publicados, especialmente en poesía italiana, mientras que otros aún están en etapa de planificación, en colaboración con las editoriales La Nuova Italia (Florencia) y Pàtron (Bologna).

La edición póstuma de los poemas latinos de Pascoli se enfrenta a notables desafíos en gran medida, como hemos visto antes, a causa de la falta de una estructura clara establecida por el autor. Varios investigadores han abogado por una nueva edición de *Carmina*, como se puede observar en los trabajos de G. B. Pighi (1947); M. Tartari Chersoni (2006 y 2007); V. Fera, X. Van Binnebeke y D. Gionta (2017).

Fera destaca que las primeras ediciones de *Carmina* intentaron estructurar una perspectiva autoral al organizar los poemas, en lugar de adoptar un enfoque cronológico, más científico. Esto se debió en parte a que la filología de la época no estaba bien equipada para abordar la edición de textos contemporáneos. El objetivo principal de la *editio princeps* fue proporcionar acceso a la mayor cantidad de textos posible en un tiempo relativamente corto, con el fin de permitir a los lectores comprender la génesis y la historia editorial de cada poema. Pese a ello, este enfoque de las diferentes ediciones condujo a numerosos errores filológicos, como señala Fera (2017, pág. 360).

Una posible solución para una nueva edición sería estructurar los poemas tanto por la cronología de su escritura como por la cronología de los eventos que representan, es decir, organizarlos de manera que se refleje no solo el orden en que fueron compuestos, sino también el orden temporal de los hechos o experiencias que narran. Esto permitiría una mejor comprensión de las evoluciones estéticas de la poesía de Pascoli y la identificación de temas específicos de diferentes períodos. Esto plantea desafíos, especialmente en la disposición de los epigramas, que son numerosos y a menudo difíciles de fechar.

En efecto, como apuntaba Fera, las ediciones anteriores de las obras de Pascoli, llevadas a cabo por Maria Pascoli, E. Pistelli y A. Gandiglio, intentaron seguir un plan que supuestamente reflejaba la visión del poeta. Sin embargo, estas ediciones no lograron captar completamente los planes detallados que Pascoli había concebido. Aunque se clasificaron los poemas según la cronología de los eventos, se propuso una organización en secciones temáticas que no facilitaba la comprensión para el lector, ya que fragmentaba la unidad de los poemas.

Un ejemplo de esta desconexión es la división entre las secciones de historia romana y cristiana, que solo aparece en el borrador del plan G.73.1.2.5 (1894-1895). En borradores posteriores, Pascoli agrupó todos los poemas históricos bajo el título *Res Romanae*, organizándolos en libros sin título (G.60.1.1.1), con el objetivo de mantener la continuidad. Como recalca Fera (2017, pág. 336), esto dio como resultado que *Res Romanae* fuera propiamente un libro en el que todo giraba en torno a Roma. Por lo tanto, las cuatro secciones de poesía histórica de *Carmina* (*Liber de Poetis*, *Res Romanae*, *Poemata Christiana* e *Hymni*) podrían agruparse bajo el título de *Res Romanae*, conservando los títulos *Liber de Poetis* e *Hymni* y eliminando los títulos *Res Romanae* y *Poemata Christiana*, manteniendo la disposición según la cronología de los hechos.

Además de este extenso tramo de las *Res Romanae*, quedan en *Carmina* dos secciones: *Ruralia* (o *Carmina ad docendum*) y los poemas breves, que presentan una variedad de géneros tan amplia que resulta difícil encontrar un nombre adecuado para esta sección. Una posibilidad sería *Liber epigrammaton*<sup>30</sup>, pero este título sería demasiado reductor. Como sugiere la Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, una opción podría ser *Carmina breviora et Inscriptiones*. En esta última sección, sería apropiado incluir los poemas de la *Appendix Pascoliana*, y trasladar los poemas históricos (como *Apeles post tabulam latens* o *Gallus moriens*) a la sección *Res Romanae*. La organización de estos poemas en estas dos secciones estaría basada en la cronología de la escritura, ya que no hay una cronología de eventos, a diferencia de la edición de referencia, resultando en esta disposición:

## CARMINA

- I) *Res Romanae*
  - *Liber de poetis*
  - Otros poemas históricos
  - *Hymni*
- II) *Ruralia* o *Carmina ad docendum*
- III) *Liber epigrammaton* o *Carmina breviora et inscriptiones*

---

<sup>30</sup> Título propuesto por Pascoli (G.73.1.2.5).

### 3. *RURALIA*: POEMAS CAMPESTRES

La parte más importante de la poesía latina de Pascoli intentaba reavivar el sentimiento de unión del pueblo italiano, buscaba reproducir la epopeya de la Península a través de los tiempos. Sus producciones épicas siempre han sido las más abundantes y elogiadas, y a medida que avanzaban los años, su escritura adquiría un tono cada vez más patriótico. Por ello, los poemas dedicados al campo son, en cierta medida, los menos reconocidos. De hecho, Gandiglio (1919) no los incluyó en su primera edición de los textos. Desde el principio, estos poemas fueron recibidos con escepticismo. Los *Ruralia* no fueron del agrado del jurado de Ámsterdam<sup>31</sup>, que señaló en repetidas ocasiones que el uso del latín se alejaba demasiado de la profundidad íntima que el poema requería. El propio Pascoli indica la peculiaridad de estos poemas respecto a los inspirados en la historia de Roma:

*Dei carmi di soggetto romano intendo fare una silloge diretta a descrivere la vita romana nelle sue parti [...], degli altri, come Myrmedon e Castanea, mi riserbo fare edizioni più piene e ricche di osservazioni mie proprie*<sup>32</sup>.

A diferencia de sus poemas épicos, los *Ruralia* se centran en temas más humildes y cotidianos, explorando la vida rural con una mirada detallada y poética. Estos poemas fueron escritos durante un período de tranquilidad en la vida de Pascoli, quien acababa de mudarse a su residencia en Castelvecchio. Esta etapa, marcada por la paz y la conexión con la naturaleza, influyó profundamente en su escritura.

La presentación de los *Ruralia* en el certamen latino abarcó desde 1893 hasta 1899. Durante estos años, Pascoli desvió la mirada de las epopeyas para concentrarse en el entorno idílico que lo rodeaba. Esta transición se refleja en un cambio de tono y temática en su obra, donde el carácter naturalista y la observación minuciosa de la vida campestre se vuelven predominantes.

Pero estos poemas geórgicos no solo celebran la belleza de la naturaleza, sino que también tienen un propósito didáctico y crítico. Pascoli utiliza el género poético para divulgar conocimientos sobre la vida rural y las costumbres agrarias, al tiempo que ofrece reflexiones profundas sobre la relación del hombre con su entorno. Los textos combinan

---

<sup>31</sup> De los cuatro, solo *Myrmedon (pars altera)* recibió la medalla de oro.

<sup>32</sup> En una carta a Egidio Martini en Paradisi, P. (2014, pág. 55).

la serenidad de los paisajes naturales con una rica carga simbólica, expresando la paz interior del poeta y su deseo de compartir una visión idealizada de la vida en el campo.

*Ruralia* recoge 4 poesías en torno a la vida campestre: en *Myrmedon*, Pascoli se detiene en la laboriosa vida de las hormigas, encontrando en su organización y esfuerzo colectivo una metáfora para la cooperación humana. *Pecudes* aborda la conexión íntima entre los humanos y los animales domésticos, destacando la interdependencia y el respeto mutuo que caracterizan estas relaciones. *Canis* explora la lealtad y el vínculo afectivo entre el hombre y el perro, mientras que *Castanea* celebra la recolección de la castaña, una actividad tradicional en Garfagnana<sup>33</sup> que simboliza la armonía entre la comunidad y la naturaleza.

Estos poemas, aunque menos conocidos que sus obras épicas, ofrecen una ventana a la sensibilidad poética de Pascoli y su capacidad para encontrar belleza y significado en los aspectos más sencillos de la vida. Los *Ruralia* son un testimonio de su habilidad para captar la esencia del mundo natural y traducirla en una poesía que resuena con autenticidad y profundidad. A través de estos textos, Pascoli documenta la vida rural e invita al lector a apreciar y reflexionar sobre la riqueza y la simplicidad del entorno campestre.

Tanto en su poesía italiana como en su obra *Ruralia*, los paisajes reflejan constantemente el paso del tiempo y las fuerzas que desgastan al individuo, mientras la naturaleza y la tierra afirman su esencia primordial (Acerbi, 2006, pág. 181). Con frecuencia, la poesía latina de Pascoli surge de la misma inspiración que su poesía italiana. Esta influencia mutua no solo prepara y enriquece su obra en italiano, sino que a veces también se deriva directamente de ella. Cuando Pascoli deja de lado los temas históricos y las costumbres romanas para centrarse en la belleza del paisaje, se percibe la necesidad de utilizar el latín como una herramienta expresiva esencial. Estas imágenes, que ya habían sido evocadas en *Myrica* y en *Canti di Castelvecchio*, parecían requerir una expresión más precisa y elevada, algo que el latín podía proporcionar. En este contexto, Pascoli fusiona hábilmente las formas clásicas del latín con expresiones italianas contemporáneas, creando una terminología única que enriquece su poesía (Petrocchi, 1962, pág. 273).

La razón por la que Pascoli utiliza el latín es evidente y profunda. La estructura de los poemas de *Ruralia* sigue los cánones clásicos establecidos por sus predecesores.

---

<sup>33</sup> La Garfagnana es una pequeña comunidad de localidades en la Toscana italiana. Es conocida por su belleza natural y sus tradiciones regionales.

Virgilio, con su tratamiento detallado y reverente de la vida rural y las labores del campo, proporciona un modelo fundamental para Pascoli. En las *Geórgicas*, Virgilio combina la poesía con la enseñanza práctica sobre la agricultura, una fórmula que Pascoli adopta y adapta en sus propios poemas. El uso de hexámetros dactílicos, la precisión en la descripción de la naturaleza y la inclusión de consejos prácticos son características compartidas por ambos poetas. Además de Virgilio, la influencia de Lucrecio es notable en la obra de Pascoli. En *De rerum natura*, Lucrecio explora temas científicos y filosóficos con un enfoque poético, una metodología que Pascoli emula en sus *Ruralia*. La visión naturalista y la atención a los detalles del mundo natural presentes en Lucrecio se reflejan en la observación minuciosa de Pascoli sobre la vida campestre. La forma y la estructura de estos poemas son un claro reflejo de estas influencias, aunque Pascoli introduce variaciones sutiles que caracterizan su estilo personal y su sensibilidad poética. Igualmente, otros muchos trabajos latinos sobre el campo y la psicología son inspiración para la escritura de este poemario, así como la obra filosófica de Cicerón o la *Historia Natural* de Plinio. No obstante, el italiano es un fiel seguidor de la obra horaciana y esto es claro en sus trabajos. Si bien *Ruralia* no ejemplifica esta idealización del autor clásico, su obra, en general, sigue los patrones horacianos.

Aunque Pascoli se basa en estas fuentes clásicas, introduce desviaciones que son consecuencia de su ideología y del contexto contemporáneo. Al tratarse de poemas didácticos, Pascoli no solo sigue el modelo de sus predecesores clásicos, sino que también proyecta su propia ideología científica sobre la evolución del ser humano. Esto se manifiesta en la integración de textos científicos contemporáneos, como *La vida de los animales* de Alfred Brehm —que veremos más adelante—, los cuales enriquecen la perspectiva naturalista de sus poemas y les otorgan una dimensión moderna. Estas influencias se mezclan con la sensibilidad poética única de Pascoli, creando una obra que, aunque arraigada en la tradición, es innovadora en su enfoque. El poeta utiliza las formas y las estructuras clásicas como un marco dentro del cual explora temas contemporáneos y su propia visión del mundo natural.

### 3.1. *CANIS*

Presentado en Ámsterdam en 1899 con el lema *celebramus litora ludis*<sup>34</sup>, *Canis* es el último poema de la colección en ser enviado al concurso. Su participación en el

---

<sup>34</sup> Cf. Verg. *Aen.* 3, 1: *Actiaque Iliacis celebramus litora ludis.*

*Certamen Poeticum Hoefftianum* se produjo junto a otro del poeta italiano, *Sosii fratres bibliopola*, el cual sería premiado finalmente. Por su parte, *Canis* acabaría en el sexto puesto, y a pesar de los elogios que cosechó, Pascoli decidió no revelarse como su autor.

Es necesario aclarar que *Canis* nació como una pequeña sección para ser incluida en *Pecudes*. Evidentemente, durante la escritura de *Pecudes*, el poeta se dio cuenta de la longitud del apartado dedicado al perro, y prefirió dedicarle más tiempo, separándolo del poema principal:

*Cara Mariuccina, sospendo il lavoro durato tutta la mattina di Pecudes (tutto bos e equus, il che, col proemio, fa i due terzi del lavoro, se metto anche canis, i tre quarti se non lo metto)*<sup>35</sup>.

Se trata de un homenaje a la lealtad y el sacrificio del perro, subrayando la interdependencia entre el hombre y los animales en la lucha por la supervivencia y la coexistencia armoniosa.

La poesía nos transporta a los albores de la civilización, cuando el hombre primitivo, al descubrir la muerte, desarrolló el pensamiento y la autoconciencia. En el comienzo del poema, Pascoli describe cómo el hombre se distingue de los animales al darse cuenta de su mortalidad:

*... Hoc uno nam se differre videbat  
ille feris, quod se deberi sciret et omnes,  
quamvis ignaros, incerto tempore morti.* (vv. 15-17)

Durante este período, el hombre vivía en un estado de temor constante, pasando las noches en cavernas, asediado por bestias salvajes. Un lobo, atraído por los restos de comida, comienza a frecuentar su refugio:

*Tum lupus assuevit profugae vestigia gentis  
sectari, solitamque dapem nova fregit ad antra:* (vv. 45-46)

Un día, el lobo se acerca al hombre moviendo la cola, simbolizando el inicio de una alianza. Desde ese momento, el lobo sigue al hombre, protegiéndolo. La relación se fortalece cuando el hombre y el lobo comienzan a cazar juntos: *Sit labor amborum*,

---

<sup>35</sup> En una carta enviada a su hermana en 1898 (Paradisi P., 1992, pág. 17).

*quando hinc est victus utrique* (v. 118). Esta colaboración se consolida cuando el lobo confía sus crías al hombre, domesticándose por completo:

*... parvis des, optime, parvos  
ludorum socios, ipsos et ludicra, dono.* (vv. 135-136)

Pascoli acentúa que, sin el perro, el hombre no habría sobrevivido. No obstante, en tiempos modernos, aunque las guerras con las bestias han cesado, los hombres luchan entre sí. Con la ayuda del perro, el hombre ha aprendido a domesticar otros animales, destacando la importancia del perro en la evolución de la humanidad. El poema concluye con una imagen conmovedora de fidelidad y dedicación. En todas las partes del mundo, el perro sigue ayudando al hombre e, incluso después de la muerte, no lo abandona, acurrucándose sobre su tumba:

*... hic ab ero discedere functo  
posse negas ipsumque foves in morte sepulcrum.* (vv. 189-190)

Aunque en términos de concepción y forma el poema puede no destacarse como una de las obras más valoradas de Pascoli, *Canis* no deja de ser una pieza reveladora del arte y pensamiento del poeta. A través de este poema, el poeta captura, en detalles específicos, una vívida representación de la vida de los hombres primitivos<sup>36</sup>. Es en esos momentos, donde la sensibilidad del autor brilla, ofreciendo una visión poética que conecta las raíces de la humanidad con la fidelidad y el sacrificio que perduran a lo largo del tiempo. *Canis* se convierte así en una reflexión profunda sobre la naturaleza de las relaciones entre el hombre y el perro, y a pesar de su sencillez aparente, revela el carácter introspectivo y contemplativo del Pascoli más íntimo.

### **3.1.1. INFLUENCIAS LITERARIAS: TRADICIÓN Y MODERNIDAD**

El poema sobre el perro se inscribe en una rica tradición literaria que bebe de fuentes puramente clásicas, aunque también refleja las inquietudes y sensibilidades de la modernidad y del decadentismo. A través de este poema y otros de la colección como

---

<sup>36</sup> Este es uno de los elementos distintivos de *Canis*, y por ende de *Pecudes*, pues «sono descritti nei mutamenti che hanno subito da quando sono comparsi per la prima volta sulla Terra» (Raimondi, 2000, pág. 184).

*Pecudes* y *Myrmedon*, Pascoli se muestra no solo como un imitador de los antiguos, sino como un continuador de sus ideales y formas, adaptándolos a un contexto moderno.

La cuestión que surge, entonces, es hasta qué punto Pascoli puede considerarse un imitador fiel de los clásicos, o si más bien es un poeta moderno que utiliza la forma clásica como medio para expresar su propia visión del mundo, una visión que, aunque profundamente arraigada en la tradición, es también una reflexión sobre su época decadente. Sus poemas latinos, lejos de ser meros ejercicios estilísticos, representan una búsqueda de equilibrio entre el pasado y el presente, entre la forma clásica y la sensibilidad moderna, lo que lo convierte en un poeta que trasciende su tiempo y dialoga con la tradición desde una perspectiva única y original.

Por un lado, es evidente que el modelo de referencia de Pascoli en *Canis*, y por extensión en *Ruralia*, son las *Geórgicas* de Virgilio, no solo por su carácter campestre, sino también por las referencias directas y sutiles que el poeta italiano hace a la obra virgiliana. Inspirado en las *Geórgicas*, Pascoli reproduce la fórmula de comentar sobre las labores agrícolas, presentando una visión idealizada de la vida rural. En este sentido, la estructura del poema está impregnada de motivos literarios tradicionales, como el *beatus ille*, que abarca toda la composición al exaltar la sencillez de la vida campesina. A este motivo se suman otros tópicos recurrentes en la poesía clásica, como el *locus amoenus*, el *carpe diem* y el *tempus fugit*, lo que refuerza aún más la conexión con el mundo virgiliano y su influencia en la obra de Pascoli.

A lo largo del poema, Pascoli incorpora y adapta fórmulas características de Virgilio, estableciendo un diálogo intertextual que refuerza la conexión entre su obra y la tradición clásica. Uno de los ejemplos más evidentes de esta intertextualidad lo encontramos en el retrato del perro-lobo de Pascoli, descrito con una insistencia que subraya su carácter indomable y su inclinación a seguir al hombre. El verso 54 (*feram [...] sequacem*), puede ser comparado con las *caprae sequaces* de *Geórgicas* 2, 374, donde Virgilio describe a las cabras «che avidamente cercano le erbe e i rami teneri di cui nutrirsi» (Maldini, 2011, pág. 152). Esta comparación resalta la conexión con la naturaleza, y refuerza la idea de una persistencia instintiva que es común tanto en el mundo animal como en el humano.

Igualmente, no se puede ignorar la influencia de la devastación descrita en la primera *Geórgica*, donde Virgilio expresa su consternación ante las Guerras Civiles y el abandono de las tierras romanas. Pascoli parece recordar esta escena al describir la soledad y el miedo que vive el hombre al inicio de la humanidad en *Canis*, transformando

la consternación de Virgilio ante la desolación del campo en una reflexión sobre la ferocidad de la humanidad en guerra contra sí misma. Esta transposición de temas subraya cómo Pascoli, aunque profundamente enraizado en la tradición clásica, la reinterpreta y adapta a sus propias preocupaciones contemporáneas.

Además de la influencia directa de las *Geórgicas*, Pascoli también se inspira en otras obras de Virgilio, especialmente en la *Eneida* y las *Églogas*. En el poema, el italiano utiliza la expresión *homines rari* (v. 1), una juntura que, aunque poco común en la poesía latina tradicional, resuena con una referencia significativa en la obra de Virgilio. En *Eneida* 1, 118, la expresión *apparent rari nantes in gurgite vasto* utiliza *rari* para resaltar el contraste entre la inmensidad del océano y la pequeña cantidad de supervivientes dispersos. No obstante, lo que resulta más significativo para la obra de Pascoli es el empleo de este adjetivo en relación con animales, como se observa en las *Églogas* 6, 40: *rara per ignaros errent animalia montis*, donde *rara* sugiere la dispersión de los animales en un paisaje desconocido (Maldini, 2011, pág. 74). Aquí, Virgilio describe una imagen que se inscribe dentro de la formación del mundo en el canto de Sileno. Esta referencia es especialmente pertinente en *Canis*, donde Pascoli emplea el verbo *errare* (v. 1) para describir la errancia primigenia en un mundo todavía en formación, creando así un paralelismo con la situación primordial descrita en las *Églogas*.

Maldini (2011, pág. 299) también ve similitudes con Virgilio en el papel del perro como fiel compañero y protector del pastor, que Pascoli destaca en su poema. Este remite a una escena bucólica en *Églogas* 7, 7: *vir gregis ipse caper deerraverat*, en la que se menciona el riesgo de perder un cabrón que se había alejado del rebaño. Sin embargo, Pascoli introduce una variación significativa al evitar este peligro gracias a la diligencia del perro, que en su poema asegura la integridad del rebaño. Este cambio resalta la importancia del perro en la vida rural, y también vigoriza la idea de la armonía y el orden que se pueden lograr a través de la intervención atenta y cuidadosa, algo que se opone al caos y la vulnerabilidad insinuados en la escena virgiliana.

Al igual que con las *Geórgicas* de Virgilio, Pascoli establece un diálogo intertextual con Lucrecio, adaptando y reinterpretando sus modelos literarios para infundir su propia poesía con una dimensión informativa y filosófica, a la par que lírica. El verdadero hipotexto de *Canis* es, sin duda, *De rerum natura*, y es en esta obra donde Pascoli encuentra tanto el tono didáctico como la profundidad filosófica que caracterizan su poema. El carácter epicúreo del autor latino es esencial para entender las ideas pascolianas en los trabajos campestres. Bajo la influencia de la filosofía epicúrea, que

defiende vivir conforme a los deseos naturales, los poemas de Pascoli se modulan para reflejar la actitud del ser humano que busca la felicidad en el disfrute simple y genuino de la naturaleza rural. Este influjo de la obra clásica lleva a Pascoli a adoptar un enfoque didáctico en su poesía, ilustrando ideas como «nada surge de la nada»<sup>37</sup>.

En este trabajo, el italiano se guía por la estructura temática y la narrativa del libro quinto de *De rerum natura*, que Lucrecio dedica a la explicación del desarrollo de la civilización humana, incluyendo el origen del lenguaje, la formación de las primeras comunidades, y la evolución en el uso de materiales como el metal. Este libro es fundamental para la construcción de *Canis*, tanto desde el punto de vista ideológico como poético, ya que Pascoli toma elementos clave del texto lucreciano y los integra en su propia obra, consciente o inconscientemente, creando un poema que informa, pero a la vez reflexiona sobre la naturaleza y la condición humana.

Como apunta Maldini (2011, pág. 249), uno de los ejemplos más claros de esta influencia es el verso 6 de *Canis: at catuli pantherarum scymnique leonum*, que remite directamente al verso 1036 del libro quinto de Lucrecio, donde el autor clásico describe el comportamiento de los cachorros de panteras y los leones jóvenes. Pascoli adopta esta imagen para evocar la naturaleza salvaje y el peligro latente en el entorno primitivo, recalcando la atmósfera de amenaza y supervivencia que rodea a los personajes de su poema.

La influencia lucreciana es aún más evidente en los borradores del texto. Pascoli, antes de difuminar las influencias, orienta su elección para comenzar el verso, como en el 18 con *humano generi*, un eco del inicio de los versos 925 y 1015 del libro quinto de Lucrecio: *At genus humanum multo fuit illud in arvis / durius* y *Tum genus humanum*, respectivamente (Maldini, 2011, pág. 111). Estos versos marcan el inicio de una sección que describe las primeras etapas de la historia de la humanidad, su vida errante y salvaje, y la formación de las primeras comunidades. Lucrecio representa cómo los primeros hombres que aparecen en la tierra primigenia llevan una vida errante y salvaje (vv. 925-987), y posteriormente mueren (vv. 988-1010). A continuación, se forman las primeras comunidades humanas (vv. 1011-1027) y, como elemento crucial de la vida social, surge el lenguaje (vv. 1028-1090). Lucrecio también explica cómo el uso del fuego marca un hito en la evolución humana (vv. 1091-1104), seguido por el descubrimiento y empleo de los metales, que impulsan el progreso de la civilización (vv. 1241-1296). Al adoptar este

---

<sup>37</sup> Cf. Lucr. 1, 150.

esquema en su propio poema, Pascoli narra la evolución del hombre desde una perspectiva filosófica y existencial, en sintonía con la visión de Lucrecio.

Por otro lado, aunque la influencia horaciana no es tan evidente en *Ruralia*, emerge con fuerza en otros trabajos del poeta, mostrando una profunda conexión con las obras de Horacio. Pascoli, al igual que Horacio, maneja un estilo en el que la poesía reflexiva y moral se entrelaza con imágenes de la vida cotidiana, en las que la naturaleza desempeña un papel central.

En *Canis*, la influencia horaciana se hace palpable, por ejemplo, en la juntura *vocisque timendae* (v. 146), que remite directamente a Hor. *Epod.* 6, 9:

*tu, cum timenda voce complesti nemus,*

Este verso, perteneciente a un epodo dedicado a Bavio, refleja la capacidad del perro para infundir miedo, un tema que Pascoli retoma en su poema, utilizando la referencia para construir la imagen de un perro que, más que simplemente amenazante, se presenta como un ser complejo, cuya voz resuena con un eco de poder y misterio (Maldini, 2011, pág. 274).

Otro ejemplo destacado es la relación entre el perro-lobo de Pascoli y el atleta de Hor. *Epist.* 1, 1, 51:

*cui sit condicio dulcis sine pulvere palmae?*

Ambos, tanto el perro-lobo como el atleta, luchan por la supervivencia, empleando sus habilidades (físicas en el caso del atleta, instintivas en el caso del perro) para alcanzar su objetivo (Maldini, 2011, pág. 230). No obstante, Pascoli añade una dimensión ética a esta comparación: su perro-lobo no es simplemente un parásito que se alimenta de las sobras humanas, sino un colaborador que busca compartir el fruto de un esfuerzo conjunto. Esta representación del perro, que contrasta con la metáfora del perro cobarde en el epodo VI de Horacio, culmina en una *captatio benevolentiae* en la que el animal, lejos de ser una criatura vil, se convierte en un símbolo de cooperación y lealtad, consolidando un vínculo entre el hombre y el animal basado en el respeto y la reciprocidad.

Pasando a otra cuestión, aunque el legado clásico en el poema es innegable, Pascoli también se inspira en ideas contemporáneas y en las obras de escritores y

científicos de su momento, lo que le otorga a su poesía un carácter didáctico y objetivo que trasciende la mera imitación de los antiguos.

El poeta integra elementos de otros autores modernos en su obra. Por ejemplo, la unión *tremulae caudae* (v. 70), presente en la *Sylva in Scabiem* de Angelo Poliziano, muestra su competencia en la literatura renacentista. Esta referencia específica al sufrimiento de un animal por las picaduras de insectos se encuentra tanto en la poesía latina como en la italiana, ilustrando la profunda formación humanística de Pascoli, quien recibió una educación sólida de los Escolapios en Urbino (Maldini, 2011, pág. 178).

Paralelamente, la oposición entre *cogitat* (v. 15) y *tacet* (v. 14) en *Canis* subraya la capacidad del ser humano para reflexionar, una idea que recuerda al famoso *cogito ergo sum* de Descartes. Mientras *tacet* anticipa el silencio y la introspección que acompaña la actividad intelectual, *somniat* (v. 14) introduce la dimensión onírica e inconsciente del sueño. Esta dualidad entre pensamiento consciente e inconsciente, propia de las reflexiones filosóficas modernas, crea una poesía que es a la vez erudita y profundamente enraizada en su tiempo.

Además de los juegos con la literatura de época postclásica, el poema se sustenta en un grado todavía mayor en fuentes científicas modernas. Mientras que la intertextualidad con la literatura antigua infunde al texto su belleza lírica, Pascoli contrasta esta dimensión con una influencia contemporánea, derivada de una fuente sólida, rigurosa e innovadora.

Entre las influencias modernas que se pueden identificar en *Canis* están historiadores y naturalistas como Alfred Brehm (1829-1884), Jules Michelet (1798-1874) y Félix-Archimède Pouchet (1800-1872). Pascoli, al igual que estos pensadores, aborda la naturaleza y la evolución humana con un enfoque científico, integrando en su poesía observaciones y reflexiones que van más allá de lo puramente literario. Esta conexión con la ciencia de su tiempo se refleja, por ejemplo, en la forma en que Pascoli interpreta el pensamiento de Leopardi en *La ginestra*, al expresar la idea de que los hombres, al tomar conciencia de su mortalidad, se distinguen del resto de los seres vivos (Guarino, 2018, págs. 15-16).

El verdadero referente moderno que inspira a Pascoli en la composición de *Canis* es el volumen titulado *La vida de los animales* de Alfred Edmund Brehm. Este libro, dedicado a los mamíferos, formaba parte de la biblioteca personal del poeta en Castelvecchio, y es evidente que Pascoli lo consultó detenidamente al elaborar su poema.

De hecho, en los primeros borradores del poema, se puede ver una anotación clara que revela la influencia de esta obra: «Studiare il Canis Brehm».

Brehm<sup>38</sup>, un naturalista alemán, fue célebre por su detallada descripción de la vida animal, y su obra aportó a Pascoli la base factual que necesitaba para construir un elogio del perro que no fuera solamente poético, sino también científicamente informado. Esta proyección moderna permite que *Canis* se distinga como una obra que se enraíza en el conocimiento científico de su tiempo, ofreciendo así una visión comprensiva y enriquecida del animal que protagoniza su poema.

La influencia directa de *La vida de los animales*<sup>39</sup> de Alfred Edmund Brehm en el poema se empieza a hacer evidente en los versos 43-44, donde el poeta parece basarse explícitamente en los apuntes tomados durante la lectura de esta obra. En estos versos, Pascoli describe el comportamiento de los perros que ladran a la luna y persiguen todo lo que se mueve rápidamente frente a ellos. La fuente de inspiración para esta breve sección del poema proviene de los apuntes del poeta, donde escribe: «abbaiano alla luna (ricordano?|inseguono tutto ciò che si mette a|correre avanti loro»<sup>40</sup>. Esta nota que transcribe Maldini (2011, pág. 139), remite directamente a un pasaje de Brehm, quien señala:

*Algunas costumbres peculiares son comunes á casi todas las especies. Así, por ejemplo, ladran á la luna sin que hasta ahora se sepa el por qué de este hecho. Corren detrás de todo el que pasa corriendo por su lado, sea un hombre, un animal, coches, bolas ó pelotas, piedras, etcétera; procuran asirse del objeto y sujetarlo, áun cuando sepan que la presa es completamente inútil para ellos. (1880, pág. 343)*

En este fragmento, el naturalista alemán observa cómo los perros, sin razón aparente, ladran y aúllan a la luna y persiguen cualquier cosa que se mueva frente a ellos, un comportamiento que Pascoli transforma en una reflexión poética. El inciso parentético *ricordano?* en los apuntes del poeta refleja su proceso de internalización y reescritura de la información científica, uniendo la observación objetiva con la introspección lírica (Maldini, 2011, pág. 139). Pascoli recupera así un comportamiento ancestral del perro,

---

<sup>38</sup> Alfred Brehm (1829-1884) fue un zoólogo y escritor alemán, famoso por su obra *Brehms Tierleben (La vida de los animales)*, un extenso trabajo de divulgación sobre zoología que lo convirtió en un referente popular en el campo. Hijo de un pastor naturalista, viajó por África y Europa, lo que enriqueció sus estudios. Aunque su estilo atrajo a un público general, recibió críticas de la comunidad científica por ciertas imprecisiones. Su legado sigue vivo en la literatura de divulgación científica.

<sup>39</sup> Se cita el texto de la traducción castellana de 1880 sin actualizar la ortografía.

<sup>40</sup> Los apuntes que escribe el autor en los borradores son transcritos por Maldini (2011).

que en el contexto del poema se presenta como un hábito consuetudinario, dotando de profundidad y significado poético a lo que, en su origen, es una simple observación etiológica.

Del mismo modo, en los versos 92-95 el poema presenta al perro como una figura liminal, situada en la frontera entre el mundo humano y el reino puramente animal<sup>41</sup>. Esta dualidad se manifiesta claramente en sus hábitos alimenticios. A diferencia del hombre, el perro rechaza rotundamente los vegetales crudos, utilizándolos únicamente con fines terapéuticos, como en el caso de ingerir hierba para inducir el vómito (Maldini, 2011, pág. 204). Este comportamiento está registrado en los apuntes de Pascoli, donde el poeta anota: «si purgano con erbe», lo cual proviene directamente de la lectura de Brehm:

*La Descripción de los usos y costumbres de los perros domésticos podrá servir de introducción á los signos característicos tan magistralmente delineados por el padre inmortal de la Zoología, Linneo, en aquel estilo tan breve, conciso y contundente que le es propio. [...] «Come, carne, carroña, sustancias vegetales feculentas, yerba ninguna; digiere huesos, vomita cuando come yerba; defeca sobre una piedra...».* (1880, pág. 340)

Como apunta Cristiana Maldini, a pesar de su rechazo por los vegetales crudos, el perro disfruta de la carne cruda, un alimento que los humanos solo consumen cocido, lo que lo posiciona entre los carnívoros salvajes y los humanos. Esta peculiar dieta subraya la posición intermedia del perro, un ser que no es completamente humano, pero tampoco enteramente animal.

La cuarta intervención del animal es también una evidencia clara de la intertextualidad entre el autor italiano y el alemán. Ya en sus bocetos escribió: «grido diverso da ogni altro squittire». Esta imagen del lobo que emite sonidos únicos no es una mera invención poética, pues tiene su origen en las observaciones zoológicas de Brehm sobre el comportamiento de los cánidos salvajes. Por un lado, el poeta figura cómo el lobo trata de imitar la voz del ser humano para asustar a sus compañeros, demostrando que puede hablar igual que este. Por el otro, Brehm describe al Kolsun, un tipo de perro salvaje, que no ladra como los perros domésticos, sino que emite un gemido angustiado, un sonido que Pascoli incorpora para dar vida a la voz del lobo en su poema:

---

<sup>41</sup> Un perro *bifronte*, como defiende Cristiana Franco (2003, pág 52).

*Iamque habilem vocem qua tu comprehendere suesti  
quidlibet hiscentis digitis quasi mollibus oris,  
agresti rudis hanc imitari gutture coner:* (vv. 109-111)

Una distinción que proviene de las observaciones de Brehm:

*Por otra, parece más metódico que primero nos ocupemos de los salvajes y después de los domésticos. [...] es silencioso y no deja sentir su voz sino de vez en cuando. Esta no consiste en ladrar, sino en un gemir parecido á los aullidos de nuestros perros domésticos.* (1880, pág. 303)

En esos versos, Pascoli toma la idea de Brehm de que los perros salvajes no ladran como los domésticos, sino que emiten aullidos o chillidos, un comportamiento que el poeta utiliza para enriquecer la complejidad del lobo en su poema.

Asimismo, Pascoli tiene en cuenta al *buansu*, otro cánido descrito por el zoólogo alemán:

*Se asemeja mucho al primero por su figura, color, carácter y costumbres. [...] diferenciándose principalmente del anterior; en estos actos, en que ladra continuamente mientras corre, lanzando extraños aullidos, los cuales son muy distintos de los que produce el perro doméstico, ni tienen tampoco nada de comun con el aullido prolongado del lobo, del chacal ó del zorro.* (Brehm, 1880, pág. 303)

Esta descripción del *buansu*, que emite un rugido continuo y distintivo, se refleja en la forma en que Pascoli caracteriza la comunicación del lobo en *Canis*.

Los versos 105-106 del poema muestran una clara conexión con las observaciones de Brehm sobre el comportamiento del perro, especialmente en relación con el alano, un perro que, según Brehm, es criado para proteger y acompañar a sus amos durante la noche:

*dándoles á los más grandes y hermosos el nombre de «perros de cámara»; porque, por lo regular, les hacían dormir dentro de los dormitorios, á fin de que destrozaran á los ladrones y salvaran á sus amos.* (1880, pág. 356)

Sin duda, el material que Pascoli recoge de Brehm se integra de manera orgánica en su poesía, donde el respeto por el pensamiento del perro, acurrucado a los pies de su amo, refleja la profunda conexión entre ambos seres, una relación que trasciende la mera compañía física y se adentra en el ámbito de la comunicación silenciosa, casi espiritual.

Esta comparación llama la atención sobre cómo Pascoli se inspira en las observaciones científicas de Brehm para construir no solo la imagen física del animal, sino también para darle un carácter reflexivo y casi humano, en un intento por explorar y representar la profundidad de la relación entre el hombre y el perro.

En la quinta locución del perro-lobo, los versos 116-128 detallan una transición en la relación entre el animal y el ser humano. Aunque el proceso de domesticación aún no se ha completado plenamente, la fiera expresa su deseo de servir como compañero de caza, una temática que Pascoli retoma de las páginas del libro de Brehm dedicadas a los perros de caza.

Los detalles de este retrato incluyen referencias a razas de perros específicos y su comportamiento durante la caza, que el poeta ha condensado en sus notas manuscritas. La antología de Brehm ofrece descripciones detalladas sobre las características de los perros durante la caza, como la sagacidad del *Canis Sagax* (pág. 419) o la capacidad del *Canis Avicularius* (págs. 416-417) para seguir el rastro de la presa:

*Me comitem venator habe, perque omnia ducam  
arguto quasi fila legens erratica naso. (vv. 119-120)*

Pascoli parece haber quedado especialmente impresionado por la personificación y humanización de los perros en la obra de Brehm, como se evidencia en la manera en que describe la inteligencia y las habilidades de estos animales, comparándolos con seres humanos en su capacidad para comprender y ejecutar las órdenes del cazador. El poeta recoge esta humanización del perro, presentándolo no como un simple compañero, sino como un ser pensante capaz de juicio moral (Maldini, 2011, pág. 223), como en el caso del *Bracco Basco*:

*En los tiempos antiguos, llamados los buenos, servían estos perros para la caza de ladrones ó rateros, prestando un gran servicio al país contra el bandolerismo, tan frecuente y esparcido en aquellos felices tiempos. Eran tan prudentes, que sabían seguir la pista á un ladron, aún cuando éste mojara los piés en un arroyo ó riachuelo para engañar al perro. Este husmeaba ambas orillas hasta que daba con las huellas de aquél y le seguía la pista. (Brehm, 1880, pág. 369)*

Estos versos reflejan el autocontrol de la bestia, quien, a pesar de su naturaleza salvaje, se compromete a respetar la propiedad del cazador sobre la presa, una conducta

que se compara con la moderación de los perros descritos por Brehm, que esperan la orden del cazador antes de actuar.

Pascoli utiliza estos ejemplos para ilustrar y enriquecer la relación simbiótica entre el perro-lobo y el hombre, mostrando cómo el proceso de domesticación va más allá de una simple sumisión, llegando a una colaboración y entendimiento mutuo.

Estas descripciones científicas de Brehm en la obra de Pascoli subrayan la riqueza y complejidad de sus intertextualidades. Pascoli no solo rescata elementos de la literatura antigua, sino que también los enriquece con el conocimiento contemporáneo, mostrando así cómo lo moderno puede dialogar con lo antiguo. Para el poeta, el pasado no es un mero eco lejano, sino una presencia viva y continua en su creación literaria.

Este diálogo entre lo antiguo y lo moderno se convierte en un proceso de renovación, donde lo que parece nuevo es, en realidad, un regreso a lo anterior. El retorno que tanto valoraba Pascoli no es solo un viaje hacia el pasado, sino también una forma de revitalizar el presente a través de la mirada hacia las raíces clásicas. La interacción entre las fuentes antiguas y modernas en su obra define su convicción de que el estudio de las literaturas clásicas es esencial para entender y construir las literaturas contemporáneas. Así, Pascoli articula una visión en la que lo clásico y lo moderno coexisten y se enriquecen mutuamente, proyectando su creencia de un *antiguo siempre nuevo*, que sigue siendo imprescindible en la evolución de la literatura occidental.

#### 4. TEXTO LATINO Y TRADUCCIÓN

A continuación, se presenta el texto latino y su correspondiente traducción al castellano (la primera realizada en esta lengua, según las noticias que tenemos) del poema *Canis*. Inicialmente, la intención era realizar una interpretación incluyendo el resto de las poesías de *Ruralia*, al objeto de presentar de forma estructurada el poemario de carácter geórgico, pero finalmente consideramos que sería conveniente reducir el núcleo del trabajo a solo un poema con la intención de hacer una investigación individual más profunda y detallada. Esta decisión se debió en parte también a la extensión de los poemas, que juntos suman 913 versos, lo cual habría exigido un análisis que hubiera superado el marco de un trabajo como el presente, si se hubiera abordado en su totalidad.

La selección de este poema de *Ruralia* responde a la necesidad de dar mayor visibilidad a estos textos, que históricamente han sido relegados, como hemos indicado, por no tratar sobre la Antigüedad, sino sobre la vida en el campo y los animales. La

intención es destacar los aspectos más representativos de este poemario, en particular su mezcla de elementos pastoriles y didácticos.

Para esta edición, se ha seguido el orden y las secciones temáticas establecidas por Manara Valgimigli (1951), manteniendo así la interpretación tradicional del texto. Bajo el título *Poesie Latine*, la edición de Valgimigli facilitó la difusión de la obra entre un público más amplio. Valgimigli fue el primero en crear una edición moderna que recopiló todos los poemas latinos de Pascoli y los tradujo al italiano. Al igual que en las ediciones italianas de los textos latinos, se ha decidido mantener la «v». Aunque Pascoli a veces dudaba entre las grafías «u» y «v»<sup>42</sup>, y su hermana Maria a menudo utilizaba la «u» al copiar sus poemas, en los borradores finales y textos mecanografiados del *Hymnus in Romam* (G.61.5.1.27-50 y G.76.8.6.2-4) y *Thallusa* (G.60.9.1.18-21) esta grafía desaparece por completo del *usus* de Pascoli (Orsini, 2019, pág. 112). Por tanto, para facilitar la lectura del latín con la sonoridad moderna y en consonancia con los ideales renacentistas de volver a los clásicos, se ha optado por mantener la «u» para el sonido vocálico y la «v» para el consonántico.

La traducción busca ser fiel al esquema original de Pascoli, al tiempo que resultar accesible a un lector español no necesariamente especializado en literatura latina. Si bien Pascoli deseaba una traducción aislada del texto latino (Orsini, 2019, pág. 112), se ha optado por una traducción yuxtalineal para facilitar la comparación con el texto original. Se ofrece una traducción en verso libre, manteniendo el mismo número de versos que en la versión original. A diferencia del proyecto de traducción de A. Gandiglio (1920), no se ha transpuesto los hexámetros a endecasílabos, debido a las diferencias de acentuación entre el latín y el castellano y las limitaciones de este TFM. En su lugar, se ha preferido conservar la estructura original de los versos, dividiendo el texto en líneas que corresponden a cada verso de manera directa. La intención es no extender demasiado el poema, conservando la proximidad a la métrica latina y respetando el orden de las palabras para preservar los efectos poéticos del original.

---

<sup>42</sup> En el octavo borrador de *Crepereia Tryphaena* (G.62.3.1.4), Pascoli combina «u» y «v» (*videntes, pero uenientem*), mientras que en borradores anteriores, como el número cinco (G.62.3.1.5), la «v» es omnipresente (Orsini, 2019, pág. 112).

## *CANIS*

Errabant homines rari sub sole, novaque  
a tellure nihil, nisi delituisse, petebant:  
raro occurrebat simili per inhospita genti  
turma bipes, ac tum praeter cunctantibus ibant  
5 passibus: at matres riserunt matribus ultro,  
atque hominum scymni, dum grex ignotus abiret,  
respectaverunt inter se longa tuentes.  
In specubus latebrae: quin et secreta paludum  
quaerebant et fulva suis magalia vallis.  
10 Namque ferae desertorem feritatis homullum  
obsessum fremitu tristes et fraude tenebant,  
qui pedibus mallet binis errare vacillans  
altaque spectaret, magnasque addisceret artes,  
dum tacet et nec agit quicquam nec somniat idem:  
15 cogitat. Hoc uno nam se differre videbat  
ille feris, quod se deberi sciret et omnes,  
quamvis ignaros, incerto tempore morti.  
Hic hominem pressus iampridem terruit anguis:  
hinc in perpetuum praesens pallida leto  
20 ora, suumque animo sanguen vitreaeque renato  
sunt lacrimae, nutansque in culmo risus eodem,  
ut calyci flos est, ut fiori proxima baca.  
Solutus homo vitam medio degebat in hoste  
hostilique famem praeda tolerabat, et ibat  
25 excudens silices, sumptis de flumine cultris,  
venator. Mensae verrebat pastus ab antro  
reliquias, nudata ferinis dentibus ossa.  
Quid post ille? Super collecta fronde iacebat  
expectans misere dum dilucesceret, ac nox  
30 secum summos in lucum ferret ab antro  
hostiles tandem gemitus iramque ferarum.  
Quippe incerta quies, et multa nocte tumultus

## ***EL PERRO***

Eran pocos los hombres que erraban bajo el sol,  
y no rogaban a la tierra joven más que esconderse:  
raramente por esas tierras inhóspitas se encontraban con una tribu bípeda similar,  
y entonces continuaban su camino con pasos vacilantes:

5 pero las madres, sin ningún motivo, sonrieron a las otras madres,  
y los cachorros humanos, mientras la manada desconocida se alejaba,  
se miraron entre sí durante mucho tiempo.

Vivían escondidos en cuevas, en las partes más escondidas de los pantanos,  
en chozas sostenidas por pilotes.

10 Y esto porque las feroces fieras, con sus gruñidos y emboscadas,  
asediaban al hombrecillo, que alejado de su naturaleza salvaje,  
prefería vagar a dos pies con pasos vacilantes,  
contemplar el cielo y aprender las grandes artes,  
mientras permanece en silencio, sin hacer nada, sin siquiera soñar:

15 piensa. Solo en esto veía que se diferenciaba de las bestias,  
pues sabía que tanto para él como para todos,  
aunque lo ignoraban, tarde o temprano llegaría la muerte.

Y desde entonces el hombre empezó a temer a la serpiente que antes pisoteaba:  
desde entonces y para siempre, la premonición de muerte

20 le palidecía las mejillas; en su renovada alma fluían la sangre,  
lágrimas cristalinas y la sonrisa vacilante, brotando juntas del mismo tallo,  
como la flor al cáliz, como la baya cercana a la flor.

El hombre vivía solo en medio de enemigos,  
alimentándose de presas hostiles,

25 y afilaba piedras del río como cuchillos  
para salir a cazar. Satisfecho, arrojaba fuera de la caverna los restos de comida;  
los huesos mascados con sus dientes salvajes.

¿Y luego? Yacía sobre hojas amontonadas,  
esperando miserablemente el amanecer, y que la noche

30 se llevase consigo los hostiles y furiosos aullidos de las bestias al bosque,  
alejados de su escondite en la gruta.

Porque su descanso era incierto, en la noche profunda

caecus, et in trepidis numquam non somnia rebus.  
Quin si quid tenebrae summissa voce silebant,  
35 tum vero vigiles aliqui veniebat ad aures  
malarum crepitus, tum limine murmur in ipso  
circumrodentis frangentisque ossa leonis.  
Nec fuit iste leo: nam noctu saepe revisens  
membra pilumque lupo similis comparuit omnis:  
40 qui quotiens loca compleret silvestria late  
luna nec esse feras tutis pateretur in umbris,  
conspicuum longe longis ululatus antrum  
ipse videbatur magis et defendere praedam  
prudens atque suis epulis prohibere latrones.  
45 Tum lupus assuevit profugae vestigia gentis  
sectari, solitamque dapem nova fregit ad antra:  
tum notum crepitum malarum expavit homullus  
ipse minus, puerisque feram minus esse timendam  
si sibi non aequam, at saltem ratus hostibus hostem.  
50 Inter praerosas sed tandem luce iacentem  
relliquias —nam plena palus secreverat imbri  
nocturno tectum non aequae vespere tutum,  
atque aditum dederat quae nunc exire vetabat—  
et super ossa feram venator fracta sequacem  
55 occupat. Haec culices ab aqua quot scimus inertis  
turmatim tenui lituo prodire canentes,  
et circumfusas certabat pellere muscas,  
escam quae peterent et magno fragmina bombo.  
Leniter huc igitur cauda nutabat et illuc,  
60 ut praesens homini lupus adsurrexit, ero ceu.  
Idque infinito nondum post tempore perque  
innumerabilium lacrimas et funera rerum,  
excidit ex animo mutatae gentis eodem:  
nam lituos audit tenues et murmura bombi  
65 vana, simul lupus ille suum praesensit adesse  
cautus erum: caeci culicem reminiscitur aevi:

había tumultos invisibles, y el sueño iba acompañado de terror.

Y si en algún momento la oscuridad guardaba silencio con voz baja,  
35 entonces, ciertamente, llegaba a sus oídos  
el crujir de las mandíbulas, el murmullo del león royendo  
y rompiendo huesos en el umbral de su cueva.

Pero este no era un león; pues a menudo, al reaparecer durante la noche,  
se revelaba como un lobo en cuerpo y pelaje:

40 cada vez que la luna llenaba los bosques con su presencia  
e impedía que las bestias estuvieran escondidas en las sombras,  
parecía que con sus prolongados aullidos quisiera proteger la cueva,  
visible a lo lejos, defender cuidadosamente a su presa,  
y disuadir a los ladrones de su banquete.

45 Entonces el lobo se acostumbró a seguir las huellas de los humanos nómadas,  
y empezó la costumbre de llevar su comida a nuevas cuevas:  
así, el hombrecillo comenzó a temer menos de aquel crujido de mandíbulas familiar,  
y pensó que la bestia sería menos feroz para sus hijos también;  
porque, aunque si no era amiga, al menos era enemiga de sus enemigos.

50 Finalmente, a la luz del día, mientras la fiera que le seguía yacía  
entre los despojos roídos —el pantano, crecido por la lluvia nocturna,  
había aislado el refugio, que ya no era igual de seguro al anocheecer,  
pues antes su agua permitía el acceso, ahora impedía salir—  
y sobre los huesos rotos, el cazador la sorprendió.

55 Esta peleaba por ahuyentar los mosquitos que le rodeaban,  
que, como sabemos, salen en bandada del agua estancada  
silbando con su sutil zumbido; y las moscas,  
que zumbaban entre los restos de comida.

Entonces, el lobo, moviendo ligeramente la cola a un lado y otro,  
60 se irguió frente al hombre, como si este fuera su amo.

Y ese gesto, después de tanto tiempo y después  
de tantas incontables lágrimas e innumerables muertes,  
aún no se ha borrado del alma de su misma raza:

pues todavía el lobo escucha el sutil silbido y el leve zumbido,  
65 tan pronto como, con cautela, percibe la presencia de su amo:  
recuerda los mosquitos de aquella vida lejana:

arrigit auriculas: caudam memor atterit et mox  
absentes abigit tremibundo verbere muscas.

Tum visus lupus est ocluso dicere rictu,  
70 membra levi tremulae dum vibrat momine caudae:  
«Te bene velle mihi iamdudum suspicor, hospes:  
nonne mei causa consulto proicis ossa?  
Sed pendens animi miserum miser usque sequor te,  
nec nisi nocturna veritus dape vescor odora.

75 Fare age, numquid ames his me de rebus amantem.  
Hic per te liceat paullum mihi mane morari».

At paullum lupus ille, viro parcente, moratus,  
post alias maiora movens est dicere visus:  
«Hospes, pace tua, quod nunc iniussus obibam,  
80 iam liceat vestri servanti limina tecti  
te natosque tuos dubia de nocte tueri.

Nonne audis, quotiens a caelo luna renidet  
clarior et cautos huc gaudet ducere fures,  
quo gemitu noctem, quanto resono ululatu?  
85 Sic, mihi crede, lupos placet hinc arcere tribules.  
Consuevit, dum te vereor metuoque videri,  
ex oculis tantum mihi conivere vicissim  
alteruter. Licet his tibi iamnunc viribus uti:  
iam nostro tutus levisomno corde quiescas ».

90 Hinc venia lupus ille data sua limina noctu  
fovit: at hinc etiam atque etiam maiora petebat:  
«Cur non has epulas iusto mihi iure dicabis,  
ut sit fas aedes me vel celebrare diurnum?  
Nam satis est mihi quod super est tibi: nil nisi cenae  
95 relliquias, ere, nil tecti nisi limen amabo.

Intus ut est domus hic tibi me segura cubante,  
sic tibi pura foris hic me vescente futura est.  
At metuis, credo, pueris: age, mene lupum quem  
esse putas, compar qui sim similisque luporum?

100 Non sum quod videor, nec es, ipse quod esse videris,

levanta las orejas: mueve la cola, y luego,  
con un azote tembloroso ahuyenta a las moscas ausentes.

Entonces pareció que el lobo, con el hocico cerrado,  
70 agitando suavemente su cola, dijese:  
«Sospecho que tú, huésped, me estimas desde hace tiempo:  
¿No es por mí que arrojas esos huesos?  
Pero, con el alma ansiosa, miserable, te sigo fielmente,  
y solo de noche, atraído por el olor, me acerco tímidamente a comer.  
75 Vamos, dime si me aprecias como yo te aprecio por estos gestos.  
Permíteme quedarme aquí un poco más de tiempo durante la mañana».

Así, el hombre dejó estar un poco más al lobo, que más tarde,  
parecía querer decir cosas más importantes:  
«Huésped, con tu permiso, permíteme hacer lo que hacía antes sin ser ordenado,  
80 deja que custodie los umbrales de tu refugio,  
y te proteja a ti y a tus hijos de la insegura noche.  
¿No escuchas, cuando la luna brilla con fuerza desde el cielo  
y se complace en guiar hacia aquí a los prudentes ladrones,  
cuántos gemidos y aullidos hago resonar en la noche?  
85 Así que créeme, prefiero mantener lejos de aquí a los lobos, a los de mi propia especie.  
Por miedo a ti y a que me vean,  
me he acostumbrado a cerrar los ojos de manera alterna, nunca los dos a la vez.  
Ahora, puedes aprovecharte de mis virtudes:  
ahora, ya puedes descansar en paz, gracias a mi corazón vigilante».

90 Desde ese momento, con el permiso del hombre, el lobo custodiaba su casa  
todas las noches: pero a partir de entonces pedía con insistencia más cosas:  
«¿Por qué no me ofreces estas viandas con todo derecho,  
para que sea lícito que me adentre en tu hogar incluso durante el día?  
Me es suficiente con lo que te sobra: nada más deseo las migajas de tu cena,  
95 nada más deseo el umbral de tu morada.  
Así como tu casa está segura por dentro mientras descanso fuera,  
así también estará limpia fuera si me alimento aquí.  
Temes, supongo, por tus hijos: vamos,  
¿crees que soy un lobo, porque me parezco a los demás?

100 No soy lo que parezco, ni tú eres lo que pareces ser,

tu quoque, simiolus versuto pollice dexter.  
Quod secus est: namque ille nuces, tu sidera servas».

Hinc noctuque lupus coepit servare diuque  
limen: at hinc etiam atque etiam maiora petebat:

105 «Utere me socio. Tacitus quandoque tacenti  
obsequar, adque pedes proiectus crura iacebo.  
Res video fieri semper te deside magnas.  
Per caelum nubes ego, tu ventura sequeris.  
Iamque habilem vocem qua tu comprehendere suesti  
110 quidlibet hiscentis digitis quasi mollibus oris,  
agresti rudis hanc imitari gutture coner:  
beluaque ignorans me mutavisse loquellam,  
subsultim vestro baubantem more tremiscet».

Hinc loquitur, minitabunda sed voce videtur  
115 usque loqui lupus invite. Tum plura petebat:  
«Utere me comite et socio: nam dedecet unum  
me vesci, grata minus hac sine pulvere, praeda.  
Sit labor amborum, quando hinc est victus utrique.  
Me comitem venator habe, perque omnia ducam  
120 arguto quasi fila legens erratica naso.  
In lustris catus aut intra fruticeta latentes,  
ancipiti quatiens tacitum molimine corpus,  
monstrabo tibi saepe feras: tibi iussus apertum  
detrudam in campum, certae mox praemia fundae:  
125 aut et agam celeres celer, et pede praepete vincam  
exanimes: nec plura tamen, quam sponte dedisti,  
iure meo repetam: iam iusto foedere certum est  
id satis esse mihi, si quid tibi forte supersit».

Belua quaerenti socio memor adfuit olim  
130 (tessera tum vero data et est accepta vicissim)  
scymnis saepta suis, summo quae pignora dente  
singula pertulerat, tacitoque haec ore precata est.  
«Nonne tibi pueri tepido versantur in antro?  
Ne scymnos uri vento neve imbre madere

un pequeño simio con astuta habilidad en el pulgar.

Pero hay una diferencia: él vigila las frutas, y tú, las estrellas».

Desde ese momento, el lobo comenzó a vigilar el umbral,  
día y noche: pero pronto, una y otra vez, pedía más:

105 «Tómame como compañero. Cuando calles, en silencio  
obedeceré, y, postrado a tus pies, me tumbaré con las patas extendidas.  
Veo que siempre ocurren grandes cosas, incluso cuando te quedas quieto.  
Tú persigues el porvenir, yo las nubes en el cielo.  
A estas alturas, intentaré imitar con mi áspera garganta,  
110 tu hábil voz con la que acostumbras a captar  
cualquier cosa, como si tu boca, al abrirse, tuviera dedos:  
y las fieras, sin saber que he cambiado mi lenguaje,  
temblarán de miedo ante mi guau guau sincopado tan parecido al tuyo».

Desde ese momento habla así, pero, a su pesar, su voz suena algo amenazante,  
115 parece hablar siempre con voz de lobo. Y pedía aún más:  
«Tómame como compañero y socio: pues no es digno  
que solo yo me alimente de una presa menos grata porque no me la he ganado.  
Que el trabajo sea de ambos, pues para ambos es la comida.  
Tómame como compañero de caza; te guiaré por todas partes  
120 con mi agudo olfato, como si rastrease un hilo errante.  
A menudo seré hábil en mostrarte,  
moviendo en silencio mi cuerpo, las fieras ocultas en sus guaridas  
o entre los arbustos: a tu orden las conduciré al campo abierto,  
donde pronto serán presas de tu infalible honda:  
125 o si huyen veloces, las perseguiré con igual rapidez, hasta alcanzarlas con un salto  
cuando estén exhaustas. Aun así, no pediré más de lo que voluntariamente me diste,  
solo reclamaré lo que es mi derecho: nuestro pacto ya quedó establecido,  
lo que a ti te sobre es suficiente para mí».

Una vez, cuando el socio buscaba a su fiel fiera,  
130 (así aceptaron el pacto de amistad)  
la encontró rodeada de sus crías, que entre sus colmillos había llevado allí  
una por una. Y entonces, en silencio, suplicó así:  
«¿Acaso no permanecen tus hijos en el cálido refugio?  
No dejes que mis retoños queden ahora a merced del viento,

135 nunc patiare meos: parvis des, optime, parvos  
 ludorum socios, ipsos et ludicra, dono.  
 Tolle, seda pullis dulcem ne distrahe matrem.  
 O quam ridiculos mansuefactosque videbis  
 atque catos! Age, quod neutros taedebit, adopta!»  
 140 Sic matrem securus homo deduxit in antrum  
 et fetus, proprio catulos<sup>43</sup> ac nomine dixit  
 pullos atque CVanem CVmulata prole parentem.  
 Hinc nobis canis est, multis ex hostibus unus  
 non hostis neque mancipium neque verna, sed hospes.  
 145 Salve, fide canis. Quisnam mentitur ali te  
 ancipitis quaestu caudae vocisque timendae,  
 dum latres et aduleris, des cetera somno?  
 Tu genus humanum, tua nostrum praeda parentem  
 et tua procuso silici comes addita naris  
 150 servavit, facili vitam dum cerneret aere,  
 naturam ferro dum debellaret et igni.  
 Nullus homo foret, et silvis nunc obsita tellus  
 implacabilium resonaret bella ferarum,  
 vosque supervacui taederet, sidera, caeli,  
 155 nulli visa, faces in caeco funere claras.  
 Nos sumus auxilio, lupe mansuefacte, vigemusque  
 arte tua, —nec bella manent nisi nostra per orbem,  
 nec superest alius nobis lupo, atque viro vir  
 et populus populo meliori maior et arma  
 160 artibus: et sordent inamoeno sidera caelo  
 nulli visa:— nec heu! tu nos ad talia pridem  
 servasti, nec nos ita depugnare docebas,  
 fide canis: sed ovi iussisti parcere captae  
 tutaque pro tepida concedere pabula lana.  
 165 Vexabas lupo, adservas canis, ac pius agnum

---

<sup>43</sup> Nótese que el poeta llama a los hijos del hombre *pueri*, mientras que para indicar los cachorros del lobo escoge el diminutivo de *catus*: *catulos*.

135 la nieve o la lluvia: dales, por favor, a tus pequeños, estos compañeros de juego,  
que pueden ser juguetes, como regalo.  
Tómalos, pero no los separes de su querida madre.  
¡Verás qué divertidos, dóciles,  
y educados serán! ¡Vamos, adóptalos, y harás felices a ambos!».

140 Así, sin miedo, el hombre hizo entrar a la madre y las crías al refugio,  
llamó cachorros a los pequeños,  
y a la madre la nombró perra, por la acumulación de la prole.  
Desde entonces tenemos al perro, el único entre los muchos enemigos,  
que no es enemigo, ni esclavo, ni siervo, sino huésped.

145 Salve, fiel perro. ¿Quién es ese mentiroso que te acusa  
de vivir moviendo tu cola y ladrando amenazadoramente,  
y que, entre ladridos y halagos, lo único que haces es dormir?  
A la raza humana, a nuestro antepasado, las preservaste tú, tus presas y tu nariz,  
que se añadió como colaboradora a la piedra tallada,

150 hasta que el hombre supo defender su vida con el maleable bronce  
o someter a la naturaleza mediante el fuego y el hierro.  
Si no fuera por ti, el hombre ya no existiría; y sobre la tierra cubierta de bosques  
solo resonarían las luchas de implacables bestias salvajes,  
y vosotras, estrellas, estaríais aburridas en el desperdiciado cielo,

155 nunca vistas por nadie, antorchas iluminando sobre una tumba ciega.  
Existimos gracias a tu ayuda, lobo domesticado, nos fortalecemos  
gracias a tu ejemplo, —no quedan en el mundo otras guerras que las nuestras;  
ni queda otro lobo que nosotros; el hombre es lobo para el hombre,  
y el pueblo más fuerte vence al virtuoso; las armas

160 a las artes: y las estrellas se apagan en un cielo insignificante,  
nunca vistas por nadie:— ¡ay!, no para eso nos protegiste en el pasado,  
ni nos enseñaste a combatir con tanta fiereza,  
fiel perro: más bien nos ordenaste perdonar a las ovejas capturadas  
y concederles un pasto seguro a cambio de su cálida lana.

165 Las asustabas cuando eras lobo, ahora que eres perro las cuidas,

demulces et ero monstras opis asper egentem  
 latrando. Tu tela pedo, tu lacte cruorem  
 et mutare gravem suasisti moribus iram.  
 Qui per aperta feras insectabare pedum vi,  
 170 idem nunc tarde gressus comitaris euntis  
 pastoris timidisque vetas deerrare capellas.  
 Nec tamen adsumis quicquam tibi praeter erilis  
 relliquias dapis: ex praeda contentus edebas  
 nuper ut ossa, serum sic iam de lacte ligurris.  
 175 Salve, fide canis. Qua fumus volvitur et qua  
 sulcus hiat, tuus adsurgit latratus in auras.  
 Tu regis errantes, solaris in Alpibus aegros<sup>44</sup>,  
 exanimos reficis, calido fodis ore sepultos:  
 tu pueros vigil observas ad naufraga custos  
 180 litora, et a gelidis torpentes excipis undis:  
 tu celer in libycis damam praevertis arenis,  
 carpentemque vides et vix mandente potiris:  
 tu iunctus traheae summas perlaberis oras  
 et iam vestigas terrarumque olfacis axem.  
 185 Hic petis horrendos audaci dente leones,  
 hic venaris avem, potior pedes alite, parvam,  
 hic circumcursas, obsonature, macellum  
 sportam dente ferens, hic tinnula cymbala pulsas  
 et Maccum<sup>45</sup> geris, hic ab ero discedere functo  
 190 posse negas ipsumque foves in morte sepulcrum.

---

<sup>44</sup> En los versos 177-190, Pascoli describe las características de diversas razas de perros: el sambernardo en su labor de rescate, el terranova como nadador incansable, el lebrél por su velocidad en la persecución, el perro esquimal adaptado al frío, el moloso conocido por su fuerza, y el caniche como perro de compañía.

<sup>45</sup> Maccus es un personaje típico de la farsa atelana que se asocia con la figura del tonto. Cf. Apul. *apol.* 81.

acaricias con dulzura al cordero y con tus ladridos haces entender al dueño  
que lo necesita. Tú persuadiste a cambiar las armas por un cayado,  
la sangre por leche, y a reemplazar la ira severa por buenos modales.  
Tú, que antes perseguías a las bestias en terrenos abiertos con tus veloces patas,  
170 ahora acompañas lentamente los pasos del pastor,  
y prohíbes que las tímidas cabras se desvíen del rebaño.  
Y aun así, no esperas nada más que los restos  
de la comida de tu amo: así como te contentabas con los huesos de las presas,  
ahora te contentas con lamer el suero de la leche.  
175 Salve, fiel perro. Allí donde el humo sube entre volutas  
y se abre una hendidura, tu ladrido se eleva al cielo.  
En los Alpes tu guías a los errantes perdidos,  
reanimas a los exhaustos, desentieras con tu cálido aliento a los sepultados en la nieve:  
tú vigilas a los niños, patrullas las peligrosas costas,  
180 y del agua gélida rescatas a los congelados:  
tú eres más rápido que la gacela de las arenas libias, la ves pastando  
en la hierba y al momento logras atraparla:  
tú, atado al trineo, te deslizas por las cimas de las montañas,  
y ya rastreas y olfateas el eje de la tierra.  
185 Allí atacas a los terribles leones con tu audaz mordedura,  
aquí cazas aves, siendo más rápido de pies que ellos con sus alas,  
aquí recorres de lado a lado el mercado con la cesta de la compra en tu hocico,  
aquí tocas los címbalos tintineantes y te haces el tonto,  
aquí te niegas a abandonar a tu amo fallecido  
190 y te acurrucas, también muerto, sobre su tumba.

## 5. ESTUDIO FILOLÓGICO

El comentario sobre el poema *Canis* de Giovanni Pascoli se orienta a ilustrar la complejidad del uso del latín en el contexto de la poesía neolatina. Examinamos, a continuación, cómo el poeta utiliza tanto las estructuras clásicas como las innovaciones en sus textos. Este análisis se propone abordar aspectos esenciales para una comprensión integral de la riqueza lingüística y literaria de la obra. Partiendo del fundamental comentario de Cristiana Maldini<sup>46</sup>, este trabajo pretende atender a algunos aspectos formales del texto.

Se profundizará en las particularidades formales y estilísticas del poema, prestando especial atención a su adaptación del latín clásico y a las innovaciones poéticas que Pascoli introduce. El estudio, por tanto, se centrará en algunas particularidades de la métrica del poema, ciertas cuestiones lingüísticas relevantes y la versatilidad del poeta para hacer de un texto didáctico un espacio para expresar sus sentimientos. De este modo, estudiamos cómo Pascoli ajusta las formas clásicas al contexto de su creación y cómo su estilo personal se manifiesta dentro del ámbito de la poesía neolatina.

### 5.1. FORMA Y MÉTRICA

La técnica compositiva de Pascoli encuentra su fundamento, por un lado, en un conocimiento profundo de los autores clásicos, cuyos textos constituyen con frecuencia puntos de partida para sus versos y, por otro lado, en un esfuerzo continuado de pulido técnico de estos.

Reflejo tanto de la erudición del poeta como de su habilidad técnica, Pascoli realiza un trabajo minucioso con los modelos clásicos, atendiendo a textos de muy diversos géneros y períodos. De hecho, algunos ensayos prueban que Pascoli conocía bien las ediciones más recientes de textos antiguos<sup>47</sup>.

El profundo conocimiento de los clásicos es evidente en su capacidad para adaptar el lenguaje según el contenido del poema y la época histórica que representa, como se observa en *Fanum Vacunae*, cuyo estilo se asemeja al de los poetas augústeos, y en *Pomponia Graecina*, que se inspira en Tácito y Valerio Flaco (Orsini, 2019, pág. 39).

---

<sup>46</sup> Maldini (2011).

<sup>47</sup> El mimiambo *Apelles post tabulam latens* se inspira en el hallazgo de fragmentos del papiro de Herondas, realizado por el papirólogo británico F.G. Kenyon en 1891.

Por otro lado, Pascoli emplea un método compositivo que incluye una fase editorial intensa, como lo demuestran los archivos genéticos de sus obras. Estos archivos contienen numerosos borradores y versiones de los poemas, indicando un proceso de revisión y perfeccionamiento constante. En el caso del poema *Veianius* (G.59.9.1), por ejemplo, se encontraron múltiples borradores con un plan preciso del poema<sup>48</sup>, numerosas citas y referencias, y un trabajo detallado sobre las cláusulas métricas. Frecuentemente, Pascoli utilizaba símbolos métricos durante la escritura para reflexionar sobre el esquema versal, marcar huecos a completar o verificar la métrica de los versos. Esta fase editorial es crucial debido a la longitud de los poemas y a la insatisfacción del escritor, quien consideraba inacabados sus poemas, incluso después de haberlos enviado al certamen.

A lo largo de su carrera, Pascoli muestra una evolución en su facilidad para componer en latín. En trabajos tardíos la notación métrica es menos frecuente, lo que sugiere que el poeta había interiorizado el ritmo de los versos que escribía. Este uso de la métrica demuestra cómo dominaba, a través de un esfuerzo constante de reconstitución y apropiación, la tradición poética.

Aun así, la rara notación del esquema versal en sus borradores no desaparece por completo. Aparece especialmente en momentos donde completar ciertas lagunas resultaba complicado, utilizando estas marcas como apoyo. La mayoría de las veces, sin embargo, Pascoli apuraba los huecos sin la ayuda de tales símbolos, mostrando una notable capacidad para escuchar y mantener el ritmo. Esta destreza es reveladora de su nivel de dominio del latín, evidenciado por la ausencia de errores de ortografía, sintaxis, y por su uso preciso del vocabulario desde las primeras etapas de escritura. Su proceso de composición comenzaba con el establecimiento de un esqueleto de la estrofa, compuesto principalmente por cláusulas métricas que *a posteriori* completaba. Ciertamente en la edición de Manara Valgimigli (1951, pág. 33), el editor escribe que en un encuentro con el poeta, ojeando una de sus carpetas le preguntó sobre una serie de hexámetros que tenían pocas líneas y estaba incompleto. La respuesta fue: «Son las *columnae*, los *fulcimenta*, las pilastras de la construcción; Virgilio no tuvo tiempo de quitarlas todas...». Con esto quizás querría decir que en el proceso de la estructuración de los poemas primero construía los pilares básicos de las tiradas de versos, dejando para más tarde la modificación de los finales de estos, que trazaba muy en detalle para perfeccionar al límite

---

<sup>48</sup> Hasta cuatro versiones.

su estilo métrico<sup>49</sup>. A medida que avanzaba en la redacción del texto, se centraba en ultimar los espacios que quedaban, agregando contenido o desarrollando lo existente. En las etapas finales de la escritura, las modificaciones se volvían más sutiles, con reformulaciones para aclarar expresiones, confirmar alusiones o aportar nuevos efectos sonoros.

La métrica de Giovanni Pascoli se caracteriza por su dominio y uso sofisticado de los hexámetros dactílicos, más horacianos que virgilianos (Nardo, 1984, pág. 136). Su poesía fluye con una armonía y elegancia que reflejan una maestría técnica notable, utilizando los hexámetros dactílicos para capturar la esencia de los temas que aborda. El poeta logra capturar todas las bellezas naturales que impresionaron su espíritu, y que ahora cobran vida en la poesía latina: inmensos campos soleados, amaneceres luminosos y atardeceres rosados, bosques... (Fusco, 1924, pág. 246). Al igual que su poesía italiana, que mantiene una métrica globalmente regular, Pascoli confía en la métrica del hexámetro para reproducir las múltiples armonías del mundo natural. Su dominio de esta métrica es tal que repetidamente incorpora versos hipermétricos o terminaciones monosilábicas<sup>50</sup> a propósito. Estas características métricas siempre encuentran una profunda correspondencia con las ideas que desea expresar. No obstante, el ecosistema preciso del latín obliga a Pascoli a renunciar a la vaguedad y a cualquier artificio imitativo excesivo, logrando que la mayoría de sus versos sean claros y ofrezcan imágenes nítidas y precisas.

Pese a ello, existen ocasiones en las que la complejidad métrica y la densidad del contenido pueden llevar a una oscuridad poética. Efectivamente, los jueces de Ámsterdam señalaron estos defectos en algunos de sus poemas menos logrados (*Pecudes* y *Canis*), donde la imaginación del poeta no alcanzó su máxima expresión, y la obra quedó atrapada en un plan preconcebido (Fusco, 1924, pág. 248).

El poemario *Ruralia* está compuesto por los cuatro poemas mencionados antes que, aunque diversos en algunos aspectos, comparten una temática y una métrica similares. En total, el poemario consta de 913 versos distribuidos de la siguiente manera: *Myrmedon (pars prior)* con 184 versos, *Myrmedon (pars altera)* con 128 versos, *Pecudes* con 283 versos, *Canis* con 190 versos y *Castanea* con 128 versos. Esta extensión de cada uno entre los 100 y los 300 versos, con una media de 200, les confiere una forma similar y una cohesión dentro del conjunto del poemario. Con todo, *Castanea* se distingue

---

<sup>49</sup> El poeta también comenzó un tratado sobre métrica neoclásica, que permaneció inédito hasta después de su muerte.

<sup>50</sup> Cf. *Canis* v. 60 *út prāśēs | hōmīnī | lūpū ādsūrrēxīt, ěrō ceu.*

notablemente del resto. Este *pequeño* poema de 128 versos está compuesto de 16 estrofas, cada una de 8 hexámetros. Esta elección de subdivisión estrófica en octavas es inusual y única en la poesía latina de Pascoli, reflejando su intención de dar al poema una estructura cerrada y precisa, típica de la poesía popular italiana, pues la octava es una métrica característica del *rispetto* o *strambotto* (Tripodi, 2018, pág. 12). Quizás esta octava sea una forma de emular el esquema estrófico de la *ottava rima* italiana —la octava real en la métrica española— usada profusamente desde Boccaccio, en especial por los poetas renacentistas. Paralelos de este tipo de agrupamiento estrófico se encuentran principalmente en *Myricae*, donde las composiciones que conforman la sección de las criaturas están compuestas en octavas de endecasílabos (Tripodi, 2018, pág. 12).

Es importante destacar, como se ha hecho anteriormente, que las poesías de *Ruralia* no fueron concebidas inicialmente como una colección unificada, sino que cada una fue escrita de manera independiente. Esto es evidente en la naturaleza autónoma de los temas y enfoques de cada poema. Como se ha defendido antes, *Pecudes* y *Canis*, en cambio, fueron originalmente concebidos como un solo poema. De todas maneras, por más diferentes que sean, mantienen una coherencia que las une dentro de su propio universo.

Podemos, por tanto, decir, que el grado de similitud o parentesco entre las obras es diferente. *Myrmedon*, en sus dos partes, *Pecudes* y *Canis*, surgen de una combinación de referencias clásicas y modernas, mostrando la capacidad de Pascoli para integrar influencias diversas en su obra. Por el otro lado, *Castanea* se distingue no solo por su estructura métrica única, sino también por su contenido más personal, apreciado por el poeta. Este poema, con la apariencia rústica de sus hexámetros, refleja una operación cultural e ideológica más compleja, siendo una especie de traducción al latín de escenas de la vida y folclore de Garfagnana, inspirada en el cancionero toscano. La elección de esta forma métrica se debe a la intención de Pascoli de capturar la esencia de las tradiciones populares, integrándolas en la estructura formal de su poesía latina.

Así pues, el presente estudio aborda un acercamiento general a la métrica del poema *Canis*. Un análisis exhaustivo y de mayor amplitud requeriría un espacio mayor que el destinado a este TFM, cuyos objetivos son diferentes y de naturaleza más amplia. No obstante, para llevar a cabo este análisis, hemos seguido una metodología rigurosa basada en procedimientos establecidos en estudios previos. Para el análisis métrico de la poesía de Giovanni Pascoli, se han seguido las directrices aplicadas por S. Ramos Maldonado (1991), que a su vez, se basan en las metodologías empleadas por Maestre

Maestre (1987). Además, se ha tenido en cuenta los trabajos de Arzalluz (1993), Nougaret (1973), Crusius (1973) e Izaak (1969). El objetivo de este análisis es proporcionar una visión de cómo Pascoli maneja la métrica en este poema específico, lo que permitirá una comparación futura con las otras obras hexamétricas de *Ruralia*. Estudiaremos su precisión y habilidad técnica, así como su capacidad para seguir y adaptar las convenciones métricas de la poesía clásica. Por otro lado, nuestro estudio es uno de los pocos existentes sobre la poesía hexamétrica pascoliana, dado que, aunque Alfonso Traina y Dante Nardo han realizado importantes trabajos sobre métrica<sup>51</sup>, no hay ninguno monográfico sobre el aspecto que nosotros abordamos. Con esta metodología, el análisis métrico de *Canis* no solo identifica patrones y preferencias métricas, sino que también pone de relieve cómo estas elecciones contribuyen a la cohesión estética y expresiva del resto de poemas de la colección. La comparación con obras clásicas como las *Geórgicas* de Virgilio y *Sobre la naturaleza de las cosas* de Lucrecio permite comprobar el grado de fidelidad de Pascoli con respecto a la tradición poética latina y la voluntad de hacer presentes estas formas en su poesía neolatina<sup>52</sup>.

*Canis*<sup>53</sup> muestra la destreza de Pascoli para manejar la métrica clásica con precisión, adaptándola a sus necesidades expresivas y temáticas: el poema sigue las pautas del hexámetro clásico íntegramente. Aunque haya formado parte de un conjunto mayor, mantiene su identidad individual y refleja tanto la diversidad como la cohesión de la obra en su conjunto. No existen grandes diferencias ni particularidades métricas con el resto de las poesías, todas cumplen en mayor medida los mismos órdenes y tienen las mismas preferencias. Así, en lo que tiene que ver con la disposición de los dáctilos y espondeos en el hexámetro, todos los poemas del conjunto presentan, en general, las mismas secuencias preferidas. *Canis* quizás tenga una pequeña diferencia en la alternancia de sílabas breves y largas, pero no contrasta demasiado con los otros poemas. DDSS, SDSS, DSSS y DSDS son, en este orden, las distribuciones preferidas de Pascoli para comenzar los versos de *Canis*, mientras que DSDD, DDDD, SSDD y SSSD son las menos utilizadas. Tal ordenación apunta a dos conclusiones claras: en primer lugar, Pascoli prioriza la elección del dáctilo para comenzar estos versos catalécticos, donde el dáctilo al inicio del verso proporciona un ritmo vivo y enérgico que establece el tono del poema

---

<sup>51</sup> Traina (1989); Nardo (1984).

<sup>52</sup> Como indica Ruiz Arzalluz (1993, pág. 33): «Las características del hexámetro de un autor, sea éste de la época que sea, se conforman en su mayor parte según aquellos textos que ha escogido o le han venido dados como modelos».

<sup>53</sup> El poema escandido se ha añadido en el anexo para una mejor comprensión del análisis métrico.

desde el principio. Esto se observa en su frecuente uso de monosílabos al inicio de los versos, como en la siguiente secuencia:

*Tú rēgīs érrāntēs, | sōlārīs || ĩn | Ālpībūs āgros,  
éxānīmós | rēfĭcīs, | cālídó | fōdīs | órē sēpŭltos:  
tú pŭērós | vĭgĭl ōbsērvās | ād | náufrāgā cŭstos  
lītōra, ēt ā | gēlĭdīs | tōrpéntēs | éxcĭpīs ūndis:  
tŭ cēlēr ĩn | lĭbŷcīs | dāmām | prāvērtīs ārēnis, (vv. 177-181)*

En segundo lugar, percibimos que Pascoli tiende a evitar que el cuarto pie sea un dáctilo, prefiriendo mantener una estructura más estable y predecible. Este análisis métrico de los primeros cuatro pies del hexámetro muestra una cohesión estética en los cuatro poemas, que siguen los patrones tradicionales de la poesía didáctica latina (véase Tabla I en el anexo).

Al considerar obras clásicas como las *Geórgicas* de Virgilio y *Sobre la naturaleza de las cosas* de Lucrecio, que pueden ponerse en conexión por temática (sobre todo la obra virgiliana) a los *Ruralia*, se puede apreciar una similitud en el estilo de versificación. Las tres obras comparten porcentajes similares en la elección de estos esquemas de distribución de dáctilos y espondeos. Pascoli ha realizado un notable trabajo de mimesis para acercar su poesía neolatina al estilo de los textos clásicos. La complejidad de esta composición refleja el profundo estudio que Pascoli había hecho de estos textos. Su capacidad para componer versos que fluyen naturalmente y sin esfuerzo aparente evidencia su dominio de las formas métricas tradicionales con una comprensión inherente de las cantidades y el ritmo.

Del mismo modo, los dos primeros pies del hexámetro en el poema del perro de Pascoli coinciden con las referencias clásicas (véase Tabla II en el anexo). El análisis revela que las secuencias más frecuentes en los dos primeros pies del hexámetro son las mismas en Pascoli y en los autores latinos, aunque varían en su orden de preferencia. Este patrón no es casual, sino que refleja una técnica consciente y deliberada.

En el análisis de los finales de los hexámetros, puede percibirse una preferencia notable por las estructuras silábicas de 2 + 3 y 3 + 2, que constituyen casi el 90 % de los finales del verso (véase Tabla III en el anexo). Acentúa su respeto por las convenciones de la métrica latina, las cuales «consideran cláusulas normales «condere gentem», «conde sepulcro», «si bona norint», «corpore qui se», «et tribus et gens», y «gente tot annos», y cláusulas raras «exiguus mus», «[pro]cumbit humi bos», «cum rapidus sol»,

«quadrupedantum», «di genuerunt» y los σπονδειαίζοντες» (Arzalluz, 1993, pág. 308). Esta consistencia demuestra la intención deliberada de Pascoli de evitar finales con palabras de cinco sílabas, los cuales son prácticamente inexistentes en su obra, a diferencia de la de Lucrecio, en la que esta distribución silábica es la cuarta más usada. Algo similar ocurre con los finales en los que el quinto pie es espondeico, una forma poco común, que aparece con frecuencia en *De rerum natura* y ocasionalmente en Virgilio. En la obra de Pascoli, este fenómeno es casi inexistente, con la única excepción notable del verso 190 de *Pecudes*.

*Quíd fūit? Ēmērsūm | pālāntībūs | ĩmprōvīso*

En este caso, Pascoli termina el verso con dos espondeos en la misma palabra: *ĩmprōvīso*. Esta elección no solo evita finales monosilábicos, considerados menos deseables según la métrica clásica, sino que también aporta un énfasis rítmico distintivo al verso. La inclinación por las estructuras señaladas en los finales de verso también es coherente con las convenciones métricas de la poesía latina clásica, donde tales estructuras son comunes. En comparación con las obras de Virgilio y Lucrecio, los poemas de Pascoli muestran una alineación similar en la distribución silábica de la cláusula final del hexámetro. A pesar de no coincidir en las estructuras menos frecuentes, concuerdan en el rendimiento las más usadas.

Si bien esta poesía pascoliana mantiene casi a la perfección el número de pies de los hexámetros, también se distinguen versos en los que Pascoli tiende a desviarse de las normas métricas establecidas. Es destacable, entonces, la presencia de un considerable número de versos hipermétricos en su obra. Estos casos complejos se pueden rastrear tanto en sus obras en italiano como en latín (Conde Muñoz, 2015, pág. 41). La acumulación de sílabas sobrantes en el verso genera un corte en el ritmo métrico, que no se mantiene en el siguiente verso. La presencia de este fenómeno parece ser intencional por parte del autor y no debida al azar. Ya se ha comentado anteriormente que Pascoli dejaba para el final retocar aquellos huecos donde la métrica resultaba imperfecta al primer intento. «I am inclined to suspect that the heptameters are as deliberate as the hypermetric lines. They are part of a pattern of rough, irregular hexameters...» (Mahoney, 2002, pág. 321). De todas formas, en *Canis* solamente encontramos un verso hipermétrico de los 5 que concurren en todo el poemario<sup>54</sup>, siendo *Pecudes* el poema con el mayor

---

<sup>54</sup> *Myrmedon* 152; *Pecudes* 45, 137, 275; *Canis* 156.

número (véase Tabla IV en el anexo). La causa de este fenómeno se debe fundamentalmente a la adición de la conjunción enclítica *-que*<sup>55</sup>. En cualquier caso, esta peculiaridad se alinea en gran medida con la métrica latina clásica, ya que, como señala Arzalluz (1993, pág. 138), «desde Ennio a Silio Itálico, Soubiran encuentra 32 hipérmetros, de los que 21 son de Virgilio y tres de Ovidio. En 27 de esos 32 casos la final elidida es la enclítica *-que*». Virgilio es el autor que más frecuentemente incurre en anomalías hipermétricas, aunque en una proporción mínima, casi inexistente. En las *Geórgicas*, se observa una frecuencia de versos hipermétricos similar a la de *Canis*, lo que refuerza la continuidad de este fenómeno dentro de la tradición poética clásica.

Como se ha apuntado previamente, la obra pascoliana también está caracterizada por sus terminaciones monosilábicas. Nardo (1984) afirma que este tipo de cláusulas dan «all'esametro un andamento conversevole e familiare; non pr [sic] nulla ricorrono soprattutto in contesti dialogici, e in genere fungono da discriminante fra poemetti prevalentemente drammatici e poemetti narrativi o didascalici» (pág. 136). Los finales de hexámetro en monosílabos no son precisamente escasos en *Canis* (véase Tabla V en el anexo). De acuerdo con Nougaret (1963, pág. 43), los monosílabos finales no son particularmente llamativos en poesía clásica cuando van precedidos por otro monosílabo. Virgilio hace práctica de esta división silábica en 31 ocasiones, siendo *et* el monosílabo previo en 9 de ellas. En nuestro poema, este fenómeno se observa en 3 ocasiones de las 12 posibilidades totales, reflejando un uso más restringido, pero igualmente conforme a las normas métricas tradicionales. No obstante, lo remarcable en Pascoli es su recurrencia al monosílabo aislado al final del verso, un final excepcional, que ocurre hasta en 9 ocasiones<sup>56</sup>. Este uso, distintivo en su poesía, contrasta con el abuso que convierte esta disposición en banalidad en Lucrecio. También Horacio muestra un número notable de monosílabos en fin de hexámetro. Virgilio, por su parte, «n'emploie le monosyllabe final que rarement et à bon escient» (Nougaret, 1963, pág. 44).

Mientras que la reciente publicación de Cristiana Maldini (2011, pág. 298) cuenta 7 versos con esta particularidad, en esta investigación hemos identificado hasta 12 ejemplos de cierres en una sola sílaba (vv. 29, 60, 67, 73, 97, 98, 127, 132, 145, 158, 169 y 175). Son los versos 60, 97, 98, 127 y 132 los que la investigadora no cuenta. Probablemente su razonamiento se debe a no tener en cuenta las terminaciones con elisión, ya que en los vv. 97, 127 y 132 se produce una aféresis en la que hay una supresión

---

<sup>55</sup> Cf. *Canis* v. 156 *Nós sūmūs áuxiliō, | lūpē mánsūēfāctē, | vīgēmūsque.*

<sup>56</sup> La estructura de los últimos dos pies sigue la disposición métrica 2 + 2 + 1.

del sonido en la vocal final, provocado únicamente por las formas *es* y *est* del verbo *sum*, induciendo una unión de la última a la penúltima palabra. Un ejemplo es el siguiente:

*sīngŭlā pĕrtŭlĕrāt, | tĕcītōque hĕc | ōrĕ prĕcāta est.* (v. 132)

En este verso, Maldini, tomando en consideración la prodelisión, opta por unir la fórmula compuesta del verbo y defiende la forma *prĕcātast*. Esto mismo hace con los otros dos versos. Sin embargo, los vv. 60 y 98 no presentan aféresis, por lo que no hemos encontrado razón alguna para no anotarlos, pues ambos tienen terminaciones monosilábicas: *ceu* y *quem*, respectivamente. De cualquier manera, Pascoli, aún con la aparición de estos monosílabos, consigue adaptar sus finales a la cláusula última del hexámetro, haciendo uso, como dice Ruiz Arzalluz de Petrarca, «de finales relativamente comunes: pronombres personales, formas del verbo *sum*, conjunciones de todas clases, algún que otro verbo, sustantivos como *nox*, *rex*, *fors*, *vir*, *sol*, *mens*, etc. que no chocan aquí en absoluto» (1993, págs. 322-323):

*ārrĭgīt āurĭcŭlās: | cāudām | mēmōr | āttĕrīt ĕt mox* (v. 67)

Aparte de las terminaciones monosilábicas, el análisis versal de *Canis* también revela un uso deliberado de figuras métrico-prosódicas como la elisión y el hiato. Estas figuras no solo contribuyen a la fluidez y musicalidad del verso, sino que también reflejan, una vez más, la destreza técnica de Pascoli en el manejo de las convenciones métricas clásicas. A los tres versos con aféresis que ilustrábamos, se suman otros 29 ejemplos de elisión en todo el poema. Un caso notable se encuentra en el verso 104, donde el encuentro de vocales seguidas crea un efecto sonoro de continuidad que suaviza el ritmo del hexámetro:

*lĭmĕn: āt hĭnc | ĕtĭam ātque ĕtĭām | māiōrā pĕtĕbat:*

Téngase en cuenta que la mayoría de las elisiones se producen por la presencia de la enclítica *-que*, como se observa en el ejemplo de *atque*, una de las palabras que más comúnmente experimenta este fenómeno. De hecho, en el poema, 15 de las 31 elisiones que se encuentran son consecuencia directa de la sílaba enclítica *-que*.

Al considerar los modelos de Virgilio y Lucrecio, el uso de la elisión en *Canis* expone una menor proporción, pues no ocupa ni un cuarto de la totalidad de los versos (véase Tabla VI en el anexo). En los autores clásicos, como los mencionados, las

proporciones de este recurso son notablemente más altas, lo que refleja una mayor flexibilidad métrica y un estilo poético más fluido. Sin embargo, a medida que avanzamos en el tiempo, se percibe una tendencia al descenso en el uso de este recurso. Para la Edad Media, las sinalefas prácticamente desaparecen, señalando un cambio estilístico y métrico en la poesía latina (Arzalluz, 1993, pág. 91).

Lo mismo ocurre con el hiato, aún menos frecuente (véase Tabla VII en el anexo). «Salvo contadas excepciones, incluso en épocas en las que componer versos es un difícil ejercicio de erudición, la frecuencia de los hiatos suele ser, aunque infinitamente menor, directamente proporcional a la de las sinalefas» (Arzalluz, 1993, pág. 151). Solamente se da registro de una muestra de separación vocálica:

*quō gēmītū | nōctēm, | quāntō | rēsōnō ūlŭlātu?* (v. 84)

En esta instancia, el fenómeno es coherente con el uso del hiato en los autores clásicos, como Virgilio, quién, según Arzalluz (1993, pág. 157), «practica el hiato con relativa frecuencia», pero aun así solo alcanza 58 casos en sus 12.913 hexámetros, lo que representa apenas un 0,5 %. Tanto en las *Geórgicas* como en *De rerum natura* se observa una frecuencia igualmente baja, con una incidencia inferior al 1 % en ambas lecturas, lo que refleja un uso muy limitado de este recurso estilístico en la poesía latina clásica.

Por otra parte, el análisis de las cesuras indica la preferencia de Pascoli por ciertas pausas métricas. Igualmente, se demuestra la gran maestría del autor para preservar todos los tipos de cesura posible. En la extensión del poema prevalecen los versos con dos o más tipos de cesura, y solo unos pocos muestran una<sup>57</sup>. La cesura pentemímera es la más frecuente, apareciendo en un 83,15 % de los versos, lo que se aproxima al porcentaje encontrado en las obras de Virgilio y Lucrecio, que alcanzan un 82 y 85 %, respectivamente (véase Tabla VIII en el anexo). Esta cesura facilita una pausa equilibrada que contribuye a la fluidez y ritmo del hexámetro. La cesura heptemímera, presente en el 64,21 % de los versos, suele aparecer en combinación con la pentemímera, lo que añade una dimensión rítmica adicional al poema. A su vez, la cesura trihemímera, observada en el 66,84 % de los versos, tiende a coincidir con la cesura trocaica o femenina, que aparece en el 12,10 % de los versos. Esta última proporciona una pausa más suave y ligera, complementando la estructura rítmica del poema, y aunque permanezca en un plano secundario con respecto a las otras cesuras de los versos, contribuye igualmente a la

---

<sup>57</sup> Son los vv. 13, 112, 138, 156, 184 y 187.

expresividad de las imágenes. Sirve, además, para acentuar la escansión bipartita de los versos, donde la pausa trocaica coincide con una variación de significado:

*Āt pāullūm | lūpūs illē, || vīrō | pārcēntē, mōrātus, (v. 77)*

En el contexto del poema, el lobo acaba de erguirse y recitar unas palabras a su amo, quien, aún incrédulo de la situación, muestra benevolencia. Es este cambio de roles emisor-receptor entre los personajes que marca la cesura tras la coma.

Finalmente, la diéresis bucólica, siendo Virgilio un precursor notable de este recurso (Crusius, 1973, pág. 57), se encuentra en el 60,52 % de los versos de *Canis*. No sorprende que sea así, ya que la frecuencia de esta figura en los versos de este tipo de poemas es del 74 % (Kunst, 1886, pág. 53). Asimismo, a la aparición de esta técnica se le suma el hecho de que Pascoli la suele utilizar para encabalgar el verso con el siguiente, rompiendo las relaciones sintácticas más estrechas entre versos sucesivos:

*Quippe incērtā | quīēs, | ēt mūltā | nōctē tūmūltus  
cēcūs, ētīn | trēpīdīs | nūmquām | nōn | sōmniā rēbus. (vv. 32-33)*

Aunque Pascoli se adhiere perfectamente a las convenciones métricas de la antigüedad clásica, afirmando que su hexámetro se aproxima mucho al de la época argétea, la musicalidad del verso, afectada por los encabalgamientos, puede parecer disonante y discordante. Sin embargo, al considerar todo el poema en su conjunto, esta disonancia no es una característica predominante. Con esto, el italiano maneja una excelente dirección para infundir patrones métricos clásicos con su creatividad y estilo personal, que revela un poeta en pleno control de su arte, capaz de crear una poesía que resuena tanto con la herencia clásica como con una voz neolatina única y moderna. En pocos poetas neolatinos se encuentran hexámetros con tanta personalidad. Tal como señala Arzalluz sobre Petrarca, también se puede afirmar que Pascoli «no es un pedante, y por eso hace más caso a Virgilio u Horacio que a los gramáticos» (1993, pág. 333).

## 5.2. CUESTIONES LINGÜÍSTICAS

Como poeta italiano en los albores del modernismo, Giovanni Pascoli se encuentra en una encrucijada entre la tradición clásica y las nuevas corrientes literarias. En sus poemas italianos, Pascoli suele adoptar una voz lírica, mientras que en sus composiciones

en latín, como *Canis*, son predominantes las narrativas, asumiendo una estructura más extensa y compleja, comparables a las de las sátiras de Horacio.

El uso del latín en *Canis* no es puramente una elección estilística, sino una declaración de intenciones cultural y educativa. Pascoli, al escribir en una lengua considerada muerta, busca revitalizar y revalidar el legado clásico, respondiendo a las críticas modernas de su tiempo. La norma de la mimesis, que Pascoli sigue rigurosamente, permite que el lenguaje refleje la esencia de los temas poéticos (Guarino, 2018, pág. 25). En *Canis*, el latín se convierte en el vehículo ideal para expresar la Antigüedad y la Prehistoria, simbolizando los orígenes desconocidos y primitivos del vínculo entre el hombre y el perro. Alfonso Traina destaca esta idea al afirmar que cada elemento en la obra de Pascoli «deve parlare quanto più è possibile con la propria voce» (2006, pág. 28). De esta manera, Pascoli no solo honra la tradición literaria, sino que también imprime su sello personal en la poesía neolatina, utilizando el latín como una herramienta viva y vital para su expresión artística.

A su vez, en su poesía humanística, el latín no es meramente un medio de expresión, sino un medio que mimetiza diversos estados evolutivos del lenguaje. Pascoli logra que el latín funcione como un espejo que refleja tanto la Antigüedad clásica como el desarrollo histórico que culmina en el italiano moderno. Al final de su edición bilingüe del *Hymnus in Romam* (1911), el poeta de San Mauro alude a este proceso al referirse a la *latina lingua tum veteri tum recenti* (Pascoli, 1911, pág. 101), destacando la continuidad y transformación del latín a lo largo del tiempo. En este sentido, Alfonso Traina describe el bilingüismo pascoliano como una corriente continua, donde el latín y el italiano se presentan como fuente y desembocadura del mismo río (2006, pág. 226). Traina observa que Pascoli infunde al latín innovaciones propias del italiano moderno, como la interioridad y la abstracción, sin comprometer la estructura léxica y sintáctica clásica. Este enfoque revigora la dialéctica entre tradición e innovación, esencial para la vitalidad de cualquier lengua.

El bilingüismo en la obra de Pascoli no es un ejercicio técnico vacío, sino una manifestación coherente de su poética en la que el latín se convierte en una herramienta de alta expresividad. El dominio del latín, aunque no inmediato, fue el resultado de años de inmersión en las fuentes clásicas, evidenciado en la evolución de sus borradores y textos finales. Esta rigurosa preparación permitió a Pascoli trasladar al latín no solo el contenido, sino también el espíritu de su obra en italiano. Un ejemplo claro se encuentra en los primeros borradores de *Canis* (G.61.3.1), donde el poeta esboza en italiano las

ideas que luego verterá en latín con una fluidez sorprendente: *Rari erant dispersi / Raro passavano accanto l'uno all'altro le famiglie umane / guardandosi mestamente / abitavano in grotte inaccessibili, o in paludi a palafitte...*; lo que equivale a decir en la lengua del Lacio: *Errabant homines rari sub sole, novaque / ... / respectaverunt inter se longa tuentes. / In specubus latebrae: quin et secreta paludum* (vv. 1-8).

Por otro lado, el simbolismo juega un papel fundamental, evidenciando una característica distintiva de su estilo literario que él mismo introdujo en la poesía italiana. Pascoli no se conforma con ofrecer una visión meramente realista o pintoresca del entorno rural; su objetivo es mucho más profundo: busca capturar en la naturaleza y en el trabajo del hombre en contacto con ella, un sentido metafísico del mundo y de la vida. Los objetos en sus poemas no son meras representaciones de la realidad, sino símbolos cargados de significados que remiten a una realidad más profunda y trascendental. Esta capacidad de evocación, en lugar de descripción directa, se manifiesta a través de un lenguaje que no explica, sino que sugiere, recurriendo con frecuencia a la elipsis y, especialmente, a la onomatopeya, una de las peculiaridades más propias de su lenguaje poético:

*Quin si quid tenebrae summissa voce silebant,  
tum vero vigiles aliqui veniebat ad aures  
malarum crepitus, tum limine murmur in ipso  
circumrodentis frangentisque ossa leonis.* (vv. 34-37)

Como observa Maldini (2011, págs. 133-134), citando a Traina (2006), en el uso de *murmur* «c'è la qualità più che l'intensità del suono [...]. Il ritrovare tale ampiezza nel latino del Pascoli è segno della sua autenticità; ma il prevalere del valore italiano, piuttosto sporadico nei poeti antichi, è segno della sua modernità» (págs. 103-111). El *murmur* en este contexto no debe interpretarse como un simple murmurio o sonido tenue, sino que evoca un ruido con amplitud, un sonido sordo y prolongado que remite a un significado ambiguo y complejo. En el verso de Pascoli, la calidad del sonido producido por la bestia que roe los huesos provoca un falso reconocimiento: el hombre, confundido, interpreta erróneamente el *murmur* del perro como el rugido de un león. Aquí radica la riqueza del lenguaje del autor: su capacidad para sugerir más que describir, jugando con los límites entre lo visto, lo escuchado y lo imaginado.

La poesía de Pascoli se enmarca claramente dentro de esta estética, una corriente que se opone a la representación optimista del progreso característica del positivismo. A diferencia de los positivistas, que exponen una visión triunfalista del avance humano,

Pascoli prefiere centrar su atención en la vida modesta, e incluso miserable, del entorno rural, como lo evidencian sus colecciones italianas *Myricae*, *Primi poemetti*, *Nuovi poemetti* y *Canti di Castelvecchio*, así como sus poemas en latín como *Veianius*, *Moretum* y *Ruralia*. Claudio Varese, en su análisis de 1964, distingue dos estilos dentro de la obra de Pascoli: el verismo y el decadentismo (pág. 12). Por un lado, el verismo se enfoca en una representación fiel de la realidad, investigando y describiendo la sociedad tal como es, mientras que el decadentismo rechaza esa realidad histórica, proponiendo en su lugar un mundo alternativo, un mundo que, aunque nace de la propia literatura, no se reduce a una mera retórica o decoración, sino que se erige como forma y medida de la vida misma.

El vate logra fusionar en su obra aspectos veristas y decadentistas, creando un estilo poético único que refleja tanto su interés por la precisión y el vocabulario técnico como su inclinación hacia un mundo simbólico y metafórico. Si bien Pascoli adopta ciertos elementos del verismo, como el uso de un léxico específico de la fauna y la flora (*ferae*, *calyci*, *fiori*, *lupus*) y una atención detallada a las descripciones realistas de entornos sociales marginales, su obra se distancia de una representación estrictamente positivista. A diferencia del enfoque materialista que se centra en una reproducción fiel de la realidad, Pascoli se embarca en la creación de un universo poético propio, donde lo sobrenatural y lo simbólico juegan un papel crucial:

... *incerto tempore morti*. (v. 17)

Este enfoque se manifiesta en la reapropiación de temas y escenarios de la Antigüedad clásica, donde los elementos naturales adquieren un significado profundo y muchas veces trascendental, así como en el uso recurrente de metáforas y comparaciones que establecen paralelismos entre humanos y animales:

*Nos sumus auxilio, lupe mansuefacte...* (v. 156)

Así, Pascoli se inserta más acertadamente en la corriente del simbolismo, que le permite establecer una nueva relación con la realidad, en contraste con el positivismo y el romanticismo. En su ensayo *Il Sabato* (1914), Pascoli expresa que la misión del poeta es «Vedere e udire: altro non deve il poeta. [...] La poesia è nelle cose» (pág. 58). Esta capacidad de clarividencia, según Pascoli, no es una cualidad exclusiva de un ser superior, sino que está encarnada en el *fanciullino*<sup>58</sup> que habita en cada ser humano. El *fanciullino*,

---

<sup>58</sup> «È dentro noi un fanciullino» (Pascoli G., 1914, pág. 1). Cf. Plat. *Phaed.* 77e.

o niño interior, posee una sensibilidad innata y una capacidad para asombrarse ante todo, lo que le permite percibir y recrear el mundo con una frescura que trasciende la experiencia adulta.

El poeta, guiado por su *fanciullino*, representa el mundo no tal como es, sino tal como desea verlo. Pascoli destaca, por ejemplo, la ausencia de esclavos en la poesía de Virgilio —salvo en la bucólica II—, a pesar de que la agricultura romana dependía en gran medida de la esclavitud (Orsini, 2019, pág. 35). Este proceso de *videncia* y recreación de la realidad es una característica esencial del decadentismo y se manifiesta en la elección de temas recurrentes en la obra de Pascoli. En primer lugar, la *copresencia* del pasado y el presente, donde el poeta resucita emociones y eventos del pasado a través de sueños, la metempsicosis y la continuidad entre generaciones, sugiriendo la existencia de una memoria universal que trasciende los seres individuales. Esto explica el frecuente uso de términos como *memor* (v. 66) e *inmemor* en su poesía, donde no solo los humanos, sino también los pájaros y las estrellas, transmiten esta memoria ancestral. En la trama de *Canis* los personajes son conscientes de este proceso evolutivo y recuerdan cómo fueron en el pasado:

*Qui per aperta feras insectabare pedum vi,  
idem nunc tarde gressus comitaris euntis  
pastoris... (vv. 169-171)*

Aquí el hombre inmortaliza los hábitos antiguos del lobo, que ahora empieza a ignorar con su adiestramiento.

Otro tema recurrente es la hipersensibilidad de la naturaleza, donde la vida rural ejerce una influencia mística sobre la existencia humana. Pascoli antropomorfiza el mundo animal y animaliza al hombre, creando una profunda interconexión entre ambos. Su descripción de la naturaleza no solo es precisa y técnica, sino también altamente poética, llena de un sentimiento que cobra vida en su poesía latina. Los paisajes de Romaña, con sus noches cálidas y perfumadas, sus campos soleados y sus amaneceres y atardeceres llenos de color, son representados con una exquisita atención al detalle que combina el realismo con un contenido simbólico. El uso de onomatopeyas, aliteraciones y asonancias en su obra crea un efecto *fonosimbólico*, que G. Contini (1958) describe como un intento de recuperar el lenguaje primitivo del *fanciullino*, el lenguaje de la naturaleza misma, para establecer un vínculo profundo. Se trata de aquellas palabras cuyo sonido imita directamente al objeto que designan, ya que simbolizan objetos a través de

sus sonidos. Por ejemplo, en nuestro poema, los aullidos de los lobos están representados con el verbo *ululare* (v. 84), que es claramente onomatopéyico, evocando el sonido que emite el animal. Este término está relacionado con la palabra latina *baubantem* (v. 113), usada con la misma intención para simbolizar el ladrido de un perro<sup>59</sup>. Además, la teoría de la repetición se manifiesta claramente en el poema del perro a través de la persistencia de ciertos sonidos en los versos. En este caso, es el sonido /f/ el que se repite en el verso:

*Namque ferae desertorem feritatis homillum  
obsessum fremitu tristes et fraude tenebant,* (vv. 10-11)

De la misma forma, vuelve a jugar con los sonidos /f/ y /c/ en el verso 155:

*[...] faces in caeco funere claras.*

Con ello, Pascoli establece una base teórica sólida para su poesía, que parte de una representación precisa de la realidad, ya sea del pasado o del presente, y que se reinterpreta a través de la mirada asombrada del niño. Su *poesía de las cosas* se caracteriza tanto por una búsqueda rigurosa del realismo como por un profundo simbolismo que transforma la realidad en una experiencia poética rica y multifacética.

En cuanto a la organización sintáctica de los versos de Pascoli, en *Canis*, la coordinación prevalece sobre la subordinación y el texto se divide en oraciones cortas alineadas sin relaciones jerárquicas, a menudo conectadas no por conjunciones, sino por asíndeton:

*Res video fieri semper te deside magnas.  
Per caelum nubes ego, tu ventura sequeris.* (vv. 107-108)

En contraste con la tendencia hacia el asíndeton y las oraciones breves, la mayoría de las oraciones en *Canis* son estructuralmente completas, ya que incluyen tanto un sujeto claro como un verbo definido. Además, estas oraciones presentan un estilo más elaborado, en el que la disposición de los elementos gramaticales sigue un patrón que combina una rica sucesión de sustantivos y adjetivos. Este enfoque confiere al texto un ritmo más dinámico y variado, enriquecido por la acumulación de detalles descriptivos que aportan una mayor precisión en la representación de las escenas y acciones. La preferencia por

---

<sup>59</sup> En el italiano moderno, esta onomatopeya ha perdurado en la forma *bau-bau*.

este tipo de construcción sintáctica no solo mantiene la coherencia interna de los versos, sino que también contribuye a la creación de un tono más formal y solemne:

*Hic petis horrendos audaci dente leones,  
hic venaris avem, potior pedes alite, parvam,  
hic circumcursas, obsonature, macellum  
sportam dente ferens, hic tinnula cymbala pulsas  
et Maccum geris, hic ab ero discedere functo  
posse negas ipsumque foves in morte sepulcrum.* (vv. 185-190)

Esta técnica se complementa con el uso del encabalgamiento, que fue comentado previamente, donde el poeta a menudo opta por no concluir la frase al final del verso, extendiéndola hasta la mitad del siguiente, donde suele aparecer la pausa que representa la coma:

*scymnis saepta suis, summo quae pignora dente  
singula pertulerat, tacitoque haec ore precata est.* (vv. 131-132)

Como comprobamos, Pascoli se distancia notablemente de los patrones estilísticos establecidos por la tradición literaria, lo que da lugar a un latín moderno, humanista. Aunque su poesía didáctica comparte similitudes con la de los autores clásicos en cuanto a la intensidad descriptiva y el detalle con el que retrata la vida en el campo, utilizando una gama de imágenes vivas y matices precisos, el léxico del poeta revela una notable innovación. Este efecto resalta, dado que en el texto surgen términos modernos que no tenían precedentes en la literatura anterior. Pascoli emplea un lenguaje que mezcla diversos códigos lingüísticos y crea un léxico especializado.

En el poema *Canis*, el término *calyci* (v. 22) presenta una singularidad en el contexto botánico. Mientras que en la Antigüedad, como muestra Plinio (*Nat.* 21, 14), *calyx* significaba ‘ovario’, Pascoli utiliza el término en un sentido moderno, el de ‘cáliz’. Pascoli parece haber empleado *calyci* con el sentido de ‘cáliz’ en su interpretación moderna, en la que la palabra puede denotar una estructura que sostiene y envuelve la corola, asimilando así, en un solo término, tanto el sentido de ‘envoltura’ como el de ‘soporte del conjunto de pétalos o de la flor en su totalidad’ (Maldini, 2011, pág. 117).

De manera similar, Pascoli introduce otros neologismos que destacan su capacidad para innovar y enriquecer su poesía, recurriendo a términos raros, como *levisomno* (v. 89), que es un préstamo del hápax lucreciano *levisomnus*. Este vocablo es usado por

Pascoli de manera que se integra fonética y morfológicamente en su poesía. También, la palabra *scymni* (v. 6), que igualmente es un neologismo en la obra de Lucrecio, es empleado por Pascoli para referirse a los cachorros, demostrando cómo el poeta revive y reinventa términos antiguos. Siguiendo estos ejemplos y otros muchos como *cymbala* (v. 188), *bombi* (v. 64) y *libycis* (v. 181), notamos una ligera influencia de la lengua griega. A través de esta fusión de lenguas, Pascoli logra unir la tradición clásica con elementos modernos, creando una poesía que, al mismo tiempo, rinde homenaje a las raíces literarias antiguas y expande los límites de su expresión lingüística.

### 5.3. DICOTOMÍA POÉTICA: REALISMO VS. IDEALISMO

Al igual que entre tradición e innovación, en la poesía de Giovanni Pascoli la dualidad entre el realismo y el idealismo emerge como una tensión constante. A pesar de su inclinación hacia la objetividad científica, como se ha evidenciado en el uso de textos como el *De rerum natura* de Lucrecio y *La vida de los animales* de Alfred Brehm, Pascoli no se limita a un simple esbozo empírico. Su labor también está impregnada de un profundo idealismo, que se manifiesta en la evocación de experiencias personales y emociones a través de la lírica. El poema examinado muestra cómo Pascoli fusiona el enfoque evolucionista con una visión subjetiva de la existencia.

El carácter objetivo del poema de Pascoli se fundamenta en su clara perspectiva darwiniana, que se entrelaza de manera intrínseca con la narrativa para promover sus ideales evolucionistas. Pascoli utiliza la poesía no solo como un medio de expresión artística, sino también como una herramienta didáctica que vehicula conceptos científicos. La historia que narra en el poema no se limita a ser una simple ficción, sino que actúa como un marco contextual que ejemplifica la teoría de la evolución, destacando la importancia de la ciencia en la literatura. Este enfoque se manifiesta en la cuidadosa selección de hechos y detalles que, lejos de ser invenciones poéticas, son representaciones plausibles de la teoría evolucionista. Al hacerlo, Pascoli no solo busca ilustrar estas ideas, sino también exteriorizar el carácter pedagógico de su poesía, subrayando cómo la ciencia puede integrarse en la literatura para educar y reflexionar sobre la condición humana y animal. Los versos finales del poema son un claro ejemplo de esta conciencia tanto animal como humana. En estos versos, Pascoli juega con la percepción y la identidad, explorando la dualidad entre lo que uno parece ser y lo que realmente es. El poeta escribe:

*At metuis, credo, pueris: age, mene lupum quem  
esse putas, compar qui sim similisque luporum?  
Non sum quod videor, nec es, ipse quod esse videris,  
tu quoque, simiolus versuto pollice dexter. (vv. 98-101)*

Estos versos plantean una reflexión profunda sobre la naturaleza de las especies y la evolución, sugiriendo que ni el hombre ni el animal son simplemente lo que aparentan. El lobo, temido por su ferocidad, no es lo que parece a simple vista, así como el ser humano, que podría verse a sí mismo como superior, no es más que un *simio astuto*. Este juego de identidades no solo refuerza la idea de que la apariencia puede ser engañosa, sino que también apunta a la evolución como un proceso que desafía las nociones preconcebidas de superioridad e inferioridad entre las especies.

Paradisi (1992) observa este interés del poeta y destaca la problemática relación entre el perro y el lobo, una cuestión que ha sido ampliamente debatida por naturalistas y biólogos desde el siglo XIX (págs. 142-143). Este interés zoológico refleja una tendencia alocéntrica en la poesía de Pascoli, resultado de un sistema epistemológico y antropológico profundamente transformado por las recientes teorías evolutivas. En este contexto, la alteridad del hombre con respecto a las demás especies animales se ve cuestionada, lo que lleva al poeta post-darwinista a renunciar al antropocentrismo, reduciendo así el componente subjetivo de su obra en favor de una mayor presencia de los animales (Guarino, 2018, pág. 14). La atención que Pascoli dedica al mundo animal, probablemente influenciada por estas premisas y su profunda investigación en la documentación científica de su tiempo, establece un denominador común en las tres composiciones zoológicas de *Ruralia*. Sin embargo, bajo esta aparente temática animal genérica se ocultan diferencias notables, tanto en las bases como en la estructura.

*Canis* y *Pecudes* representan el punto de partida, o lo que podría considerarse el capítulo inicial, en la exploración de Pascoli sobre la psique humana a través de su poesía. En estos poemas dedicados al mundo animal, Pascoli responde a las provocaciones del ámbito científico de su tiempo, trasladando los conceptos derivados de los nuevos descubrimientos a una forma de expresión literaria centrada en la zoología (Guarino, 2018, pág. 23). La elección del latín como lengua poética no es casual; refleja la ambición de Pascoli de situar su obra en el marco de la divulgación científica, respondiendo a los desafíos planteados por científicos contemporáneos, y demostrando que «la poesía è ciò che della scienza fa coscienza» (Pascoli G., 1914, pág. 113). Estas afirmaciones ponen de

manifiesto la percepción de Pascoli sobre el nuevo camino emprendido: el de convertirse en un divulgador de las teorías científicas modernas, especialmente las relacionadas con la evolución.

El escritor refleja una compleja transformación que abarca tanto la evolución del perro doméstico hacia su estado primitivo y salvaje, como la evolución del ser humano, aunque este último aspecto se desarrolla de manera más sutil. En el poema, la evolución del perro sirve como una metáfora que también implica una progresión paralela en la humanidad. El sintagma pascoliano *turma bipes* (v. 4) enfatiza la representación del hombre erguido, evocando claramente la teoría evolutiva de Darwin y la idea de un *homo sapiens* en proceso de desarrollo. El poema integra ideas evolucionistas modernas dentro de un marco literario clásico, sugiriendo que la humanidad, al igual que el perro, se encuentra en un continuo proceso de transformación. La imagen de los primeros hombres, representados como una multitud nómada en busca de nuevos hogares y aún ajenos al temor de la muerte, simboliza el inicio de este proceso. A medida que el poema avanza y los hombres interactúan con el lobo, ellos también experimentan una evolución: se humanizan y comienzan a buscar alianzas y relaciones sociales, un aspecto crucial en la evolución humana.

El movimiento vacilante de los primeros hombres, descrito en el poema, es una potente metáfora de la evolución darwiniana. Este camino difícil y lleno de incertidumbres refleja las etapas del desarrollo humano, donde el avance no siempre es lineal y puede implicar retrocesos. Así, el camino se convierte en una metáfora evidente de la evolución, que lleva a la humanidad desde la barbarie hacia la civilización, con la posibilidad de avanzar o retroceder en ese proceso.

Goffis (1969, págs. 68-69) también señala que:

*il Pascoli si interessò al concetto dell'evoluzione biologica come risultato di causalità e non di finalità, sino al punto da abbracciare la tesi con ingenuità di neofita, e vedere l'origine dello scodinzolare del cane nella coincidenza di due fatti remoti: il primo incontro con l'uomo mentre l'animale presso la soglia di una capanna fra le paludi agitava la coda per cacciare le zanzare.*

La teoría de que el movimiento de la cola podría derivar de un encuentro primitivo con el hombre, cuando el perro meneaba la cola para ahuyentar a los mosquitos, muestra un intento de aplicar conceptos de causalidad evolutiva a comportamientos específicos.

Sin embargo, esta interpretación, aunque innovadora, también muestra limitaciones al extrapolar observaciones individuales a contextos más amplios.

En realidad, estos elementos revelan más la complejidad poética del autor que una simple representación realista. Contrario a la aparente objetividad que hemos observado, la trama que sigue al perro en el poema refleja una dimensión profundamente personal del propio Pascoli. A través de un latín deliberadamente oscuro, tal como señalaron los jueces del certamen holandés, el poeta sugiere relaciones y significados en la vida y naturaleza del perro que van más allá de lo superficial. La efímera alegría al mover la cola, la soledad inherente, los impulsos repentinos y la sensación de pertenencia a un mundo del que uno está inevitablemente excluido, donde se deambula sin rumbo fijo, son imágenes que reflejan el trasfondo emocional y los conflictos internos del poeta.

Pascoli, en su obra, a menudo proyecta los traumas familiares que marcaron su vida. En el poema, cuando se describe a un hombre errante y sin un destino claro, es posible que el autor esté hablando de sí mismo, evocando la etapa de su vida en la que se vio obligado a cambiar de hogar con frecuencia, sin llegar a sentirse verdaderamente arraigado en ningún lugar. Este hombre, que lleva una vida rutinaria y ama el campo, pero que se ve forzado a moverse constantemente, es un claro reflejo del poeta. La relación entre el poema y la experiencia personal del autor se hace evidente al considerar su sentimiento de alienación y la falta de pertenencia que experimentó durante los años en que vivió en constante traslado.

El entorno doméstico en el que creció Giovanni Pascoli tuvo una influencia decisiva en la formación de su idealismo poético. Tanto las cartas del propio Pascoli como la biografía escrita por su hermana Maria revelan que la familia vivía en una especie de microcosmos que evocaba el arca de Noé, donde cada animal ocupaba un lugar esencial en el frágil equilibrio de la vida familiar (Maldini, 2011, pág. 2). Un elemento significativo y profundamente personal en el poema *Canis* es que Pascoli lo dedicó a su perro, Gulì. Este animal no era simplemente una mascota, sino un símbolo de la estabilidad emocional y afectiva en la vida del poeta. Gulì llegó a la vida de Pascoli tras haberse establecido en la casa de Castelvecchio, un regalo del pintor Antony De Witt, quien ilustró varios de sus trabajos en italiano. Este perro no tardó en convertirse en un miembro central de la familia, tanto que Pascoli lo consideraba parte fundamental de su hogar, casi como un hijo.

El poema, por tanto, aparte de reflejar la importancia del perro en la vida humana, también es un espejo de la propia experiencia doméstica de Pascoli. El perro, en el poema

y en la vida real, es retratado como un guardián leal, protector de su hogar y de su amo. En una etapa difícil de su vida, el vínculo con Guli le ofreció consuelo y una razón para mantenerse firme:

*Tu genus humanum, tua nostrum praeda parentem  
et tua procuso silici comes addita naris  
servavit, facili vitam dum cerneret aere,  
naturam ferro dum debellaret et igni. (vv. 148-151)*

Aquí, Pascoli no solo alude a la función protectora del perro en el desarrollo de la humanidad, sino que también proyecta sobre él la imagen de un compañero indispensable, capaz de salvar a su dueño en tiempos de adversidad. Al igual que Guli en la vida de Pascoli, el perro en el poema representa la lealtad y el apoyo emocional que le permitieron al poeta enfrentarse a las dificultades de su existencia. La metáfora del perro como protector y salvador se entrelaza con la realidad de Pascoli, otorgando al poema un profundo significado personal.

Del mismo modo, a nivel estilístico, en el poema se presenta un lenguaje que, aunque aparentemente naturalista en su descripción del mundo rural, está cargado de connotaciones evocativas. Los términos botánicos y ornitológicos, más allá de buscar una precisión descriptiva, funcionan como fórmulas encantadoras que revelan el corazón secreto de las cosas:

*ut calyci flos est, ut fiori proxima baca. (v. 22)*

Esta práctica de emplear un lenguaje técnico para sugerir un significado más profundo y misterioso contribuye a un efecto alienante y evocador que amplía la percepción del lector, invitándolo a explorar significados más allá de la superficie.

En última instancia, la dicotomía entre realismo e idealismo en la poesía de Pascoli compromete una tensión creativa que define su estilo. Mientras que la influencia de textos científicos proporciona una base objetiva y detallada, la subjetividad lírica del poeta permite una exploración más profunda de las emociones y experiencias humanas. Esta combinación de realismo e idealismo enriquece el poema, ofreciendo una visión compleja y matizada del mundo a través del prisma del perro, un símbolo de la intersección entre la ciencia y la emoción en la obra de Pascoli.

## 6. CONCLUSIÓN

Para ofrecer una conclusión que abarque los elementos principales investigados en este TFM sobre el poema *Canis* de Giovanni Pascoli, es esencial señalar que este estudio se ha orientado hacia el entendimiento integral del poema, revelando tanto su dimensión estética como su importancia en la poesía neolatina moderna. Desde el análisis de la métrica hasta la exploración del latín como medio de expresión de temas contemporáneos, se ha intentado plasmar en detalle cómo Pascoli, con un enfoque que oscila entre la tradición y la innovación, logra revitalizar el latín, empleándolo en un contexto poético, filosófico y científico. El estudio ha resaltado el esfuerzo del poeta por preservar la lengua de los antiguos, dándole, sin embargo, un propósito actual. Esta labor poética y lingüística va más allá de la simple restauración de la forma; es una declaración de la capacidad del latín para seguir siendo una herramienta de reflexión profunda y contemporánea.

El poema, que celebra la lealtad y el sacrificio del perro en la historia de la humanidad, combina un carácter objetivo, científico y educativo con una visión más subjetiva, idealista y simbólica, haciendo de *Canis* un notable ejemplo de la dicotomía realismo vs. idealismo en la obra de Pascoli. En el análisis se ha examinado cómo Pascoli toma modelos clásicos, sobre todo de autores como Lucrecio y Virgilio, para desarrollar sus descripciones. En este sentido, el poeta se convierte en un continuador de la tradición clásica, integrando referencias y motivos que vinculan el poema con textos esenciales de la literatura grecolatina, sin sacrificar por ello su carácter distintivo y moderno. Así, *Canis* adopta la forma y la técnica de las *Geórgicas* virgilianas y los aspectos didácticos de *De rerum natura*, adaptando, no obstante, estos modelos a la sensibilidad moderna. Los numerosos paralelismos con las obras clásicas no solo demuestran el conocimiento profundo de Pascoli de las fuentes antiguas, sino que también le permiten construir una narrativa que proyecta en el pasado prehistórico su visión filosófica sobre la relación entre el hombre y la naturaleza, un vínculo definido por la cooperación y el respeto mutuo.

El análisis filológico y métrico ha revelado cómo Pascoli emplea recursos estilísticos que, aunque enraizados en la tradición clásica, son adaptados a una estética que también aboga por un lenguaje casi simbólico, en algunos casos derivado de influencias del decadentismo. Este enfoque híbrido resalta su habilidad para tomar lo mejor de la tradición, como es evidente en el uso de las cesuras, los finales monosilábicos y la diéresis bucólica, y convertirlo en una herramienta de expresión personal. Esta

combinación de formas permite que el poema destaque dentro de la poesía neolatina, no solo como un texto reverente de las convenciones clásicas, sino también como una exploración de una estética neolatina renovada.

Al abordar el uso del latín, el análisis de este trabajo ha puesto de relieve la función del latín como puente entre el pasado y el presente, subrayando la concepción de Pascoli de esta lengua como un recurso contemporáneo, capaz de expresar conceptos y sensibilidades actuales. El autor opta por la mimesis en el lenguaje, adaptándolo para que el latín mantenga su aura de antigüedad y, al mismo tiempo, articule el *progreso* en el pensamiento humano que era característico de la época de Pascoli. En este sentido, se ha resaltado la influencia de la obra de Brehm, *La vida de los animales*, una obra científica en la que Pascoli encontró inspiración para las descripciones zoológicas y de comportamiento del perro en *Canis*. Este poema se convierte así en un vehículo para introducir de manera poética y divulgativa los conocimientos científicos de la época.

Sin embargo, esta visión objetiva y científica del poema se entrelaza con una dimensión personal y afectiva. El *Canis* de Pascoli no es solo un homenaje al animal en general, sino una alusión a Guli, el perro del propio autor, a quien parece rendir tributo. Este aspecto nos revela una sensibilidad por el carácter afectivo del perro en la vida del hombre, y en la vida del propio poeta. En este sentido, el poema muestra una reflexión íntima sobre temas como la soledad, la fidelidad y el sentido de pertenencia. Esta coexistencia de una poética idealista y una intención didáctica y objetiva da al poema una profundidad que supera lo meramente zoológico, logrando que el lector se sienta envuelto en una narrativa más universal, sobre la existencia y las relaciones humanas.

Dado el carácter híbrido de *Canis*, se puede afirmar que Pascoli logra un equilibrio entre la tradición clásica y la modernidad literaria. Por un lado, mantiene viva la herencia de autores clásicos, y por otro, integra en su obra el rigor científico de su tiempo, lo cual refleja su preocupación por una poesía que no se limite a lo estético, sino que también tenga un carácter divulgativo y formativo. Con ello, Pascoli sitúa el latín en una posición que trasciende el academicismo, proponiéndolo como una lengua universal y atemporal, capaz de reflejar tanto la ciencia como la poesía. Así, el presente estudio no solo ha aportado un análisis detallado de las estructuras y temáticas en *Canis*, sino que ha demostrado que la obra de Pascoli merece una revalorización en el ámbito académico, al igual que en el de los lectores generales.

Las posibles líneas de investigación futura incluyen la elaboración de ediciones críticas y digitales de sus poemas latinos, que podrían servir para acercar su obra a un

público más amplio y para fomentar el estudio del latín en un contexto moderno. La labor de estudiosos como Alfonso Traina, cuyas ediciones y traducciones de los *carmina* pascolianos han sido fundamentales, podría completarse con ediciones digitales que ofrezcan tanto los textos latinos como las traducciones al italiano y al castellano, de modo que se asegure la preservación y divulgación de la poesía neolatina de Pascoli. Esto es en parte lo que propone el plan editorial de la edición nacional de las obras de Giovanni Pascoli sobre la poesía latina<sup>60</sup>. Este proyecto editorial permitiría que más lectores, especialmente aquellos que no están familiarizados con el latín, puedan disfrutar de la obra de Pascoli y valorar su contribución tanto a la poesía como a la difusión del conocimiento científico en un contexto literario.

Algunos estudiosos tienden a limitar la belleza y dignidad del latín a la época clásica, viendo con recelo o desdén los textos medievales y neolatinos que se alejan de los cánones tradicionales. Esta visión, que restringe el estudio y aprecio de la lengua a los autores consagrados de la Antigüedad, ignora la riqueza y evolución del latín más allá de ese periodo. Las creaciones neolatinas, en prosa y poesía, son también expresiones de gran valor estético y cultural, reflejando las preocupaciones de otras épocas, y especialmente en autores como Giovanni Pascoli, quien en su poesía latina combina el respeto por la tradición con una visión innovadora. Esta perspectiva permite acercarse al latín no solo como testimonio del pasado, sino como una lengua en la que se siguen encontrando voces poéticas y reflexiones relevantes para la modernidad.

Este enfoque contemporáneo hacia el latín demuestra que la lengua sigue siendo un vehículo potente y versátil para explorar tanto cuestiones universales como personales. Lo muestra con claridad la obra de creadores contemporáneos como M. Sovente o A. E. Radke<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> El proyecto de la *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli*, coordinado por la Accademia Pascoliana di San Mauro Pascoli y la Universidad de Bolonia, supervisa actualmente la preservación y digitalización de su obra. Esta iniciativa se propone ofrecer un acceso completo al archivo digital de los manuscritos pascolianos, asegurando una conservación meticulosa y un acceso más amplio a su obra.

<sup>61</sup> El poeta italiano Michele Sovente, cuyo *latín bárbaro*, libre de los esquemas métricos y de las normas gramaticales más rígidas, revela una poética que viaja a las raíces del mito y de la expresión ancestral (Vecce, 1996, pág. 498). En sus palabras, «*Non ego latine scripsi. / Lingua latina me scripsit*» (1990, pág. 7), Sovente subraya una relación íntima y renovada con la lengua, en la que el latín emerge no solo como una herramienta estilística, sino como una presencia viva que reclama su espacio en la subjetividad moderna y en la exploración poética esencial. Otro caso significativo es el de Anna Elissa Radke, una poeta neolatina moderna. Aunque Radke emplea el latín clásico con una maestría gramatical y métrica impecables, no se limita a reproducir ciegamente los modelos antiguos, sino que los emplea para dotar de voz a preocupaciones profundamente actuales, como el papel de la mujer en conflictos bélicos contemporáneos, incluido el contexto de la guerra en Ucrania. Este uso del latín como medio para expresar su identidad y su interpretación del papel de la mujer en tiempos de crisis subraya cómo, aún en el siglo XXI, el latín sigue

Así, a través de figuras como estas, el latín se reivindica como un idioma vivo que desafía la linealidad histórica, recuperando y reimaginando una poética capaz de conectar con la sensibilidad moderna. Pascoli también se inscribe en esta tradición al rescatar el latín como un vehículo de pensamiento y emoción, situándolo en la intersección entre el clasicismo y las vanguardias. Su obra actúa como puente entre los cánones literarios de la antigüedad y las innovaciones del siglo XIX y XX, reafirmando que el latín, lejos de ser un relicario de expresiones arcaicas, es un cauce fértil para nuevas corrientes de pensamiento y expresión.

En conclusión, este trabajo ha buscado, además de ofrecer la primera traducción al español del poema y ofrecer nuevos análisis de este (particularmente en cuestiones relacionadas con la métrica), proporcionar una visión holística de *Canis*, abordando su contexto, sus influencias literarias y sus innovaciones poéticas, subrayando el carácter único de Giovanni Pascoli en el uso del latín. Con esta obra, el poeta no solo rinde homenaje a la literatura clásica, sino que también la revitaliza, mostrándonos cómo el latín, lejos de ser una lengua muerta, puede seguir siendo un vehículo de exploración poética y científica en la era moderna. La revalorización de su poesía latina abre el camino para que el latín sea visto no solo como un vestigio de la Antigüedad, sino como una lengua con potencial para el futuro de la poesía y la ciencia.

---

siendo relevante como lengua de comunicación y resistencia, permitiendo la formulación de experiencias personales en un código culturalmente enriquecedor y universal.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Acerbi, S. (2006). "Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae". Un carmen latino de Giovanni Pascoli. *Faventia*, 28(1-2), 175-195.
- Arzalluz, Í. R. (1993). *El hexámetro de Petrarca*. Florencia: Le Lettere.
- Bassett, S. E. (1905). Notes on the Bucolic Diaeresis. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 36, 111-124.
- Brehm, A. E. (1880). *La vida de los animales* (Vol. 1). (C. Fernández de Castroverde, Ed.) Barcelona: A. Riudor y C<sup>a</sup>.
- Campari, A. (1921). I due traduttori dei Carmina pascoliani (Adolfo Gandiglio - Luciano Vischi). *L'Archiginnasio: bullettino della biblioteca comunale di Bologna*, 16, 60-71.
- Caprara, L. d. (1995). Horácio revisitado pelo poeta italiano Giovanni Pascoli. *Classica*, 7/8, 309-315.
- Cavagna, A. G. (2012). Maria Gioia Tavoni - Paolo Tinti, Pascoli e gli editori. Dal «mio editore primo» a Cesare Zanichelli. *Bibliothecae.it*, 1(1-2), 210-213.
- Cecchi, E. (1912). *La poesia di Giovanni Pascoli*. Nápoles: Riccardo Ricciardi editore.
- Cirese, A. (1967). Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione moderna. *Giornale storico della letteratura italiana*, 144(448), 491-566.
- Conde Muñoz, A. (2015). *Manual de métrica italiana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Contini, G. (1970). Il linguaggio di Pascoli. *Variante e altra linguistica*, (págs. 219-224). Turín.
- Crusius, F. (1973). *Iniciación en la métrica latina*. (Á. Roda, Ed.) Barcelona: Bosch.
- Curtius, G. (1879). *Grundzüge der griechischen etymologie*. Leipzig: B. G. Teubner.

- Dal Fiume, E. (2019). *La poesia di Pascoli tra antico e moderno*. [TFM, Università degli Studi di Padova]. Última consulta: 21/04/2024. <http://hdl.handle.net/20.500.12608/26384>.
- Distante, C. (1968). *Giovanni Pascoli: poeta inquieto tra'800 e'900*. Florencia: Leo S. Olschki.
- Duckworth, G. E. (1969). *Vergil and Classical Hexameter Poetry: A Study in Metrical Variety*. Michigan: University of Michigan Press.
- Fera, V., Van Binnebeke, X., & Gionta, D. (2017). Per una nuova edizione dei Carmina. *Pascoli e le vie della tradizione, atti del congresso internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012* (págs. 265-400). Mesina: CISU Università di Messina.
- Florimbii, F. (2009). *Tradizione e traduzione degli inni latini e volgari di Giovanni Pascoli*. [Tesis doctoral, Università degli Studi di Roma Tor Vergata]. Última consulta: 14/04/2024. <https://hdl.handle.net/2108/821>.
- Florimbii, F. (2010). Tradizione e traduzione degli "Inni" latini e italiani di Giovanni Pascoli. *Studi e problemi di critica testuale*(80), 231-258.
- Franco, C. (2003). *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*. Bologna: Il Mulino.
- Fusco, M. (1924). *I poemetti latini di Giovanni Pascoli: studio critico*. Catania, Italia: Niccolò Giannotta, Editore.
- Goffis, C. (1969). *Pascoli antico e nuovo*. Brescia: Paideia.
- Guarino, S. (2018). *Radiografia del Myrmedon di Giovanni Pascoli*. [Tesis doctoral, Università degli Studi di Salerno]. Última consulta: 09/04/2024. <http://elea.unisa.it:8080/xmlui/handle/10556/4378>.
- Guarino, S. (2021). Lessico tecnico e concetti scientifici nel Myrmedon di Giovanni Pascoli. *Letteratura e scienze* (págs. 1-11). Roma: Adi editore.

- Haskell, Y. A. (2003). *Loyola's Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*. Londres: Oxford University Press.
- IJsewijn, J. (1990). *Companion to Neo-Latin Studies: History and Diffusion on Neo-Latin Literature*. Leuven University Press.
- Jalabert, R. (2014). La poésie néolatine du XIXe siècle à nos jours. *Camenaë*(16), 1-4.
- Kunst, C. (1886). *De Theocriti versu heroico*. Leipzig: Freytag.
- Leopardi, G. (1973). *Tutte le opere*. (F. Flora, Ed.) Milán: Mondatori.
- Maestre Maestre, J. M. (1987). *Poesías varias del alcañizano Domingo Andrés*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Mahoney, A. (2002). The Saturnian Lullaby in Pascoli's "Thallusa". *Humanistica Lovaniensia*, 51, 311–321.
- Mahoney, A. (2010). Giovanni Pascoli: Modern Latin Poet. *The Classical Outlook*, 87(3), 93-98.
- Maio, L. D., & Milani, G. (2018). *Giovanni Pascoli*. Milán: Libreria Antiquaria Pontremoli.
- Maldini, C. (2011). *Giovanni Pascoli. Canis: dall'ideazione alla composizione (frasi e varianti)*. [Tesis doctoral, Università di Ferrara]. Última consulta: 07/04/2024. <https://hdl.handle.net/11392/2388802>.
- Marcial. (1969). *Épigrammes*. (H. J. Izaac, Ed.) Paris: Les Belles Lettres.
- Monga, L. (1998). La poesia latina di Giovanni Pascoli. *Rivista di Studi Italiani*(2), 589-591.
- Nardo, D. (1984). La mimesi metrica del Pascoli latino. En *Modelli e messaggi* (págs. 117-139). Bolonia.
- NeoLatina. (2022). *Pascoli Latinus. Neue Beiträge zur Edition und Interpretation der neulateinischen Dichtung von Giovanni Pascoli – Nuovi contributi all'edizione e*

- all'interpretazione della poesia latina di Giovanni Pascoli* (Vol. 32). (C. Chiummo, W. Kofler, & V. Sanzotta, Edits.) Tubinga: Narr Francke Attempto Verlag.
- Nougaret, L. (1963). *Traité de métrique latine classique*. Paris: C. Klincksieck.
- Orsini, S. (2019). *Les Carmina de Giovanni Pascoli: édition traduite et commentée d'une sélection de poèmes latins et édition numérique d'une sélection de brouillons*. [Tesis doctoral, Université Lyon 2 Lumière; Università Roma Tre]. Última consulta: 18/03/2024. <https://theses.hal.science/tel-03712973>.
- Ortiz, V. (1919). *I poemetti latini del Pascoli: Poemetti d'argomento oraziano*. Nápoles: Tipografia Cimmaruta.
- Pacitti, G. (1967). Il latino "lingua viva". *Studi Romani*, 15(3), 345-361.
- Paradisi, P. (1992). *Pecudes*. Bologna: Pàtron.
- Paradisi, P. (2003). I nomi propri nei Carmina di Giovanni Pascoli. *il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 5, 147-176.
- Paradisi, P. (2014). Contributi alla storia del Pascoli latino: il poeta «hoeufftianus». *Camena*, 16, 1-66.
- Paradisi, P. (2021). «Poesis magis quam sermo»: Pascoli evolucionista per gli animali del carne Pecudes. *Letteratura e scienze* (págs. 1-18). Roma: Adi editore.
- Paradisi, P., & Traina, A. (2007). Pascoli e la poesia neolatina del Novecento. *Pascoli e la cultura del Novecento*, 125-159.
- Pascoli, G. (1911). *La grande proletaria si è mossa. Discorso tenuto a Barga «per i nostri morti e feriti»*. Barga: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1914). *Pensieri e discorsi*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1917). *Carmina*. (M. Soror, & E. Pistelli, Edits.) Bologna, Italia: N. Zanichelli.

- Pascoli, G. (1920). *Poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano, per la prima volta tradotti da Adolfo Gandiglio*. (A. Gandiglio, Ed.) Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1925). *Antico sempre nuovo*. (M. Pascoli, Ed.) Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1951). *Poesie Latine*. (M. Valgimigli, Ed.) Milán, Italia: A. Mondadori.
- Pascoli, G. (1983). *Thallusa. Introduzione, testo, traduzione e commento*. (A. Traina, Ed.) Bologna: Pàtron.
- Pascoli, G. (1984). *Poesia e poetica*. (E. Sanguineti, Ed.) Rímìni: Maggioli Editore.
- Pascoli, G. (2001). *Pascoli. Tutte le poesie*. (A. Colasanti, & N. Calzolaio, Edits.) Roma, Italia: I Mammùt.
- Pascoli, G. (2002). *Ecloga XI sive ovis peculiaris*. (S. Bolognini, Ed.) Bologna: Pàtron.
- Pascoli, G. (2012). *Leucothoe*. (V. Fera, Ed.) Mesina: Centro interdipartimentale di studi umanistici.
- Pascoli, G., & Bianchi, A. G. (2001). *Carteggio G. Pascoli - A. G. Bianchi*. Florencia: La nuova italia.
- Pascoli, M., & Vicinelli, A. (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Milán: Mondadori.
- Pasoli, E. (1976). Appunti su Volta e la classicità. *Giornale di fisica*, 2, 17-28.
- Pasquali, N. (2019). *Le mogli di Nerone. La testimonianza della documentazione numismatica*. [Tesis doctoral, Università Ca' Foscari Venezia]. Última consulta: 17/05/2024. <http://hdl.handle.net/10579/15199>.
- Pescetti, L. (1955). "Epos" e "Lyra" di Giovanni Pascoli (Con un saggio di lettere inedite). *Giornale storico della letteratura italiana*, 133, 396-425.
- Petrocchi, G. (1962). Giovanni Pascoli poeta di Roma. *Studi Romani*, 10(3), 269-277.
- Pighi, G. B. (1947). Per una futura edizione delle opera di Giovanni Pascoli. *Convivium*, 37-42.

- Poli, D. (2016). L'antichità come ricerca d'identità in Giovanni Pascoli. En C. Santini, *Apis Matina: studi in onore di Carlo Santini*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Raimondi, E. (2000). Introduzione al Myrmedon. *Rivista pascoliana*(12), 181-198.
- Ramos Maldonado, S. I. (1991). *Epigramas del humanista murciano Francisco Cascales. Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices*. [Tesis doctoral, Universidad de Cádiz].
- Rico, A. L. (2023). Fragmentos de Giovanni Pascoli, un texto meta. *Transfer*, 18(1), 179-205.
- Rodríguez, J. A. (1973). Interpretación de la sinalefa en la métrica latina. *Habis*(4), 93-104.
- Rossi, M. (2013). Giovanni Pascoli traduttore dei poeti latini. *Critica letteraria*(161), 725-747.
- Soprintendenza Archivistica per la Toscana. (2014). *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*. Obtenido de <https://www.pascoli.archivi.beniculturali.it>
- Sovente, M. (1990). *Per specula aenigmatis*. Milán: Garzanti.
- Tantalo, L. (2018). *Padre Luigi Pietrobono commentatore dell'opera poetica de Giovanni Pascoli. Con un'appendice di lettere a Maria Pascoli*. [Tesis doctoral, Università Cattolica del Sacro Cuore]. Última consulta: 11/04/2024. <http://hdl.handle.net/10280/46249>.
- Tartari Chersoni, M. (2006). Per un'edizione critica dei Poemata et Epigrammata. *Rivista Pascoliana*, 137-146.
- Tartari Chersoni, M. (2007). Per un'edizione critica dei Poemata et Epigrammata (II). *Rivista Pascoliana*, 159-180.
- Tinelli, E. (2011). Sui Poemata Christiana di Giovanni Pascoli. *La nuova ricerca*, XX(20), 309-319.

- Traina, A. (1989). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*. Bologna: Pàtron.
- Traina, A. (2006). *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*. Bologna: Pàtron.
- Tripodi, F. (2018). *Giovanni Pascoli, Castanea. Edizione critica*. [Tesis doctoral, Università degli Studi di Messina]. Última consulta: 27/03/2024. <https://hdl.handle.net/11570/3129616>.
- Valdés, C. B., & Garosi, L. (2004). Los poetas italianos: Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio. *Hikma: Estudios de Traducción*(3), 181-210.
- Varese, C. (1964). *Pascoli decadente*. Florencia: Sansoni.
- Vecce, C. (1996). La poesia latina. En F. Brioschi, & C. D. Girolamo, *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi* (Vol. 4). Turín: Bollati Boringhieri.
- Vitrioli, D. (1930). *Opere scelte* (Vol. 1). Reggio Calabria: Casa Tipografica E. Silva.
- Volta, A. (1899). *Il poemetto didascalico latino*. (Z. Volta, Ed.) Pavia: Fratelli Fusi.
- Waquet, F. (1998). *Le latin ou l'empire d'un signe, XVIe - XXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- Zivek, S. (2010). Pascoli in una libreria di successo. *CentoPagine, IV*, 67-77.

## 8. ANEXO

### TEXTO ESCANDIDO

- Errábant | hōmīnēs | rārī | sūb | sólē, nōvāque  
ā tēllūrē nīhīl, | nīsī dēlītūīssē, pētēbant:  
rāro\_ōccūrrēbāt | sīmīlī | pēr īnhōspītā gēnti  
tūrmā bīpēs, | āc tūm | prætēr | cūnctāntībūs ībant  
5 pāssībūs: āt | mātrēs | rīsērūnt | mātrībūs ūltro,  
ātque\_hōmīnūm | scȳmnī, | dūm grēx | īgnōtūs ābīret,  
rēspēctāvērūnt | īntēr | sē | lōngā tūēntes.  
Īn spēcūbūs | lātēbræ: | quīn ét | sēcrētā pālūdum  
quāērēbānt | ēt fūltā || sūīs | māgālīā vāllis.
- 10 Nāmquē fēræ | dēsértōrēm | fērītātīs hōmūllum  
ōbsēssūm | frēmītū | trīstēs | ēt | frāudē tēnēbant,  
quī pēdībūs | māllēt | bīnīs | ērrārē vācīllans  
āltāquē spēctārēt, | māgnāsque\_āddīscērēt ārtes,  
dūm tācēt ét | nēc āgīt | quīcquām | nēc | sōmniāt īdem:
- 15 cōgītāt. Hōc | ūnō | nām sē | dīffērrē vīdēbat  
īllē fērīs, | quōd sē | dēbērī | scīrēt ēt ōmnes,  
quāmvīs īgnārōs, | īncértō | tēmpōrē mōrti.  
Hīc hōmīnēm | prēssūs | īāmprīdēm | tērrūt ānguis:  
hīnc īn pērpētūūm | præsēnsō | pāllīdā léto
- 20 ōrā, sūūmque\_ānīmō | sānguēn | vītrēāquē rēnāto  
sūnt lācrīmāē, | nūtānsque\_īncūlmō | rīsūs ēōdem,  
ūt cālcyí | flōs ést, | ūt fīōrī | prōxīmā bāca.  
Sólūs hōmō | vītām | mēdiō | dēgēbāt īn hōste  
hōstīlīquē fāmēm | prædá | tōlērābāt, ēt ībat
- 25 éxcūdēns sīlīcēs, sūmptīs dē flūmīnē cūltris,  
vēnātōr. | Mēnsæ | vērrēbāt | pāstūs āb āntro  
rēllīquīās, | nūdātā || fērīnīs | dēntībūs ōssa.  
Quīd pōst īllē? Sūpēr | cōlléctā | frōndē iācēbat  
éxpēctāns | mīsērē | dūm dīlūcēsccērēt, āc nox
- 30 sēcūm sūmmōtōs | īn lūcūm | fērrēt āb āntro  
hōstīlēs | tāndēm | gēmītūs | īrāmquē fērārum.

Quippe incerta quies, | et multa | nocte tumultus  
 caecus, et in | trepidis | nunquam | non | somnia rebus.  
 Quin si quid | tenebrae | summissa | voce silabant,  
 35 tum vero | vigilis | aliqui | veniebant ad aures  
 malorum | crepitus, | tum limine | murmur in ipso  
 circumrodentis | frangentisque ossa leonis.  
 Nec fuit iste leo: | nam noctu | saepe revisens  
 membra pilumque lupi | similis | comparuit omnis:  
 40 qui quotiens | loca compleret | silvestria late  
 luna nec esse feras | tutis | pateret in umbris,  
 conspicium | longe | longis | ululatus antrum  
 ipse videbatur | magis et | defendere praedam  
 prudens atque suis | epulis | prohibere lastrones.  
 45 Tum lupus assuevit | profugae | vestigia gentis  
 sectari, | solitamque || dapem | nova | frigit ad antra:  
 tum notum | crepitum | malorum expavit hominibus  
 ipse minus, | perisque || feram | minus | esse timendam  
 si sibi non | aequam, at | saltim | ratus | hostibus hostem.  
 50 Inter praerosas | sed tandem | luce iacentem  
 reliquias | nam plena || palus | secreverat imbri  
 nocturno | tectum non aequo | vespere tutum,  
 atque aditum | dederat | quae nunc | exire vetabat  
 et super ossa feram | venator | fracta sequacem  
 55 occupat. Haec | culicis | ab || aqua | quot | scimus inerti  
 turmatim | tenui | lituo | prodire canentes,  
 et circumfusas | certabat | pellere muscas,  
 escam quae | peterent | et magno | fragmina bombo.  
 Leniter huc | igitur | cauda | nutabat et illuc,  
 60 ut praesens | homini | lupus adsurrexit, ero ceu.  
 Idque infinito | nondum | post | tempore perque  
 innumerabilium | lacrimas | et | funera rerum,  
 excidit ex | animo | mutata | gentis eodem:  
 nam lituos | audit | tenuis | et | murmur bombi  
 65 vana, simul | lupus ille || suum | praesensit adesse

cāutūs ērūm: | cācī | cūlícēm | rēmīnīscītūr āēvi:

ārrīgīt āurīcūlās: | cāudām | mēmōr | āttērīt ét mox

ābsēntēs | ābīgīt | trēmībūndō | vērbērē mūscas.

Tūm vīsūs | lūpūs ést | ōcllūsō | dīcērē rīctu,

70 mēmbra lēvī | trēmūlāē | dūm vībrāt | mōmīnē cāudæ:

Té bēnē vēllē mīhī | iāmdūdūm | sūspīcōr, hōspes:

nōnnē mēī | cāusā | cōnsūltō | prōīcīs ōssa?

Séd pēndēns | ānīmī | mīsērūm | mīsēr | ūsquē sēquōr te,

nēc nīsī nōctūrnā | vērītūs | dāpē | vēscōr ōdōra.

75 Fāre āgē, nūmqūīd āmēs | hīs mē | dē | rēbūs āmāntem.

Hīc pēr té | līcēāt | pāullūm | mīhī | mánē mōrāri.

Āt pāullūm | lūpūs īllē, || vīrō | pārcēntē, mōrātus,

pōst ālīās | māiōrā || mōvēns | ést | dīcērē vīsus:

Hōspēs, pācē tūā, | quōd nūnc | īniūssūs ōbībam,

80 iām līcēāt | vēstrī | sērvāntī | līmīnā tēcti

tē nātōsquē tūōs | dūbīā | dē | nōctē tūēri.

Nōnne āudīs, | quōtīēns | ā cāēlō | lūnā rēnīdet

clārīōr ét | cāutōs | hūc gāudēt | dūcērē fūres,

quó gēmītū | nōctēm, | quāntō | rēsōnō ūlūlātu?

85 Sīc, mīhī crēdē, lūpōs | plācēt hīnc | ārcērē trībūles.

Cōnsuēvīt, | dūm té | vērēōr | mētūōquē vīdēri,

ēx ōcūlīs | tāntūm | mīhī cōnīvērē vīcīssim

āltērūtēr. | Līcēt hīs | tībī iāmnūnc | vīrībūs ūti:

iām nōstrō | tūtūs | lēvisōmnō | cōrdē quīēscas.

90 Hīnc vēnīā | lūpūs īllē || dātā | sūā | līmīnā nōctu

fōvīt: āt hīnc | ētīam ātque ētīām | māiōrā pētēbat:

Cūr nōn hās | ēpūlās | iūstō | mīhī | iūrē dīcābis,

ūt sīt fās | āedēs | mē vél | cēlēbrārē dīūrnum?

Nām sātīs ést | mīhī quōd | sūpēr ést | tībī: | nīl nīsī cēnæ

95 réllīquīās, | ērē, nīl | tēctī | nīsī | līmēn āmābo.

Īntūs ūt ést | dōmūs hīc | tībī mē | sēcūrā cūbānte,

sīc tībī pūrā fōrīs | hīc mē | vēscēntē fūtūra est.

Āt mētūīs, | crēdō, | pūērīs: | āgē, | mēnē lūpūm quem

ēssē pūtās, | cōmpār | quī sīm | sīmīlīsquē lūpōrum?

- 100 Nón sūm quōd | vīdēōr, | nēc || ěs, ģpsě quōd | ěssě vīdēris,  
tū quōquē, sīmīōlūs | vērsūtō | pōllīcě dēxter.  
Quōd sēcūs ěst: | nāmque ěllě || nūcēs, | tū | sīdērā sērvas.  
Hīnc nōctūquē lūpūs | cōēpīt | sērvārě dīūque  
līmēn: āt hīnc | ětīam ětīam | māiōrā pētēbat:
- 105 Ūtērě mē | sōcīō. | Tācītūs | quāndōquē tācēnti  
ōbsēquār, ādquē pēdēs | prōiēctūs | crūrā iācēbo.  
Rēs vīdēō | fīērī | sēmpēr | tē | dēsīdē māgnas.  
Pēr cāelūm | nūbēs | ěgō, tū | vēntūrā sēquēris.  
Iāmque ěhābīlēm | vōcēm | quā tū | cōmprēndērě suēsti
- 110 quīdlībēt hīscēntīs | dīgītīs | quāsī | mōllībūs óris,  
āgrēstī | rūdīs hānc | ģmītārī | gūttūrě cōner:  
bélūaque ěgnōrāns | mē mūtāvīssě lōquēllam,  
sūbsūltīm | vēstrō | bāubāntēm | mōrě trēmīscet.  
Hīnc lōquītūr, | mīnītābūndā | sēd | vōcě vīdētūr
- 115 ūsquē lōquī | lūpūs ģnvītē. | Tūm | plūrā pētēbat:  
Ūtērě mē | cōmīte ět | sōcīō: | nām | dēdēcēt ūnum  
mē vēscī, | grātā | mīnūs hāc | sīnē | pūlvērě, prāda.  
Sīt lābōr āmbōrūm, | quāndo hīnc | ěst | vīctūs ūtrīque.  
Mē cōmītēm | vēnātōr || hābē, | pērque ōmnīā dūcam
- 120 ārgūtō | quāsī fīlā || lēgēns | ěrrātīcā nāso.  
ģn lūstrīs | cātūs āut | ģntrā | frūtīcētā lātēntes,  
āncīpītī | quātīēns | tācītūm | mōlīmīnē cōrpus,  
mōnstrābō | tībī sāpē || fērās: | tībī | iūssūs āpērtum  
dētrūdām ģn | cāmpūm, | cērtā | mōx | prēmīā fūndæ:
- 125 āut ět āgām | cēlērēs | cēlēr, ět | pēdē | prāpētē vīncam  
ěxānīmēs: | nēc plūrā || tāmén, | quām | spōntě dēdīsti,  
iūrě mēō | rēpētām: | iām iūstō | fōdērě cērtum ěst  
īd sātīs ěssě mīhī, | sī quīd | tībī | fōrtě sūpērsit.  
Bélūā quāērēntī | sōcīō | mēmōr | ādfūīt ōlim
- 130 (tēssērā tūm | vēró | dāta ět ěst | āccēptā vīcīssim)  
scýmīs sāpētā sūīs, | sūmmō | quā | pīgnōrā dēnte  
sīngūlā pērtūlērāt, | tācītōque hāc | ōrě prēcāta ěst.  
Nōnně tībī | pūērī | tēpīdō | vērsāntūr ģn āntro?

- Né sc̄ymnós | ūrī | vēntō | nēve ĩmbrē mādēre  
135 nūnc p̄tīārē mēōs: | p̄arvīs | dēs, | ōptīmē, p̄arvos  
lūdōrūm | sōcīōs, | ĩpsōs | ēt | lūdīcrā, dōno.  
Tóllē, sēdā | pūllīs | dūlcēm | nē | dístrāhē mātrem.  
Ō quām rīdīcūlōs | mānsuēfāctōsquē vīdēbis  
átquē cātós! | Āgē, quód | nēutrōs | tādēbīt, ādópta!  
140 Sīc mātrem | sēcūrūs || hōmō | dēdūxīt ĩn āntrum  
ēt fētūs, | prōpriō | cātūlōs | āc | nōmīnē díxīt  
pūllōs átquē cānēm<sup>62</sup> | cūmūlātā | prōlē p̄arēntem.  
Hīnc nōbīs | cānīs ēst, | mūltīs | ēx | hōstībūs ūnus  
nōn hōstīs | nēquē māncīpīūm | nēquē | vērnā, sēd hōspes.  
145 Sālvē, fīdē cānīs. | Quīsnām | mēntītūr ālī te  
āncīpītīs | quāestū | cāudāē | vōcīsquē tīmēndā,  
dūm lātrēs | ēt ādūlērīs, | dēs | cētērā sōmno?  
Tū gēnūs hūmānūm, | tūā nōstrūm | prādā p̄arēntem  
ēt tūā prōcūsō | sīlīcī | cōmēs | āddītā nāris  
150 sērvāvīt, | fācīlī | vītām | dūm | cērnērēt āere,  
nātūrām | fērrō | dūm débēllārēt ēt ĩgni.  
Nūllūs hōmō | fōrēt, ēt | sīlvīs | nūnc | ōbsītā téllus  
ĩmplācābīlīūm | rēsōnārēt | bēllā fērārum  
vōsquē sūpērvācūī | tādērēt, | sīdērā, cāeli,  
155 nūllī vīsā, fācēs | ĩn cāecō | fūnērē clāras.  
Nōs sūmūs āuxīlīō, | lūpē mānsuēfāctē, vīgēmūsque  
ārtē tūā, | nēc bēllā || mānēnt | nīsī | nōstrā p̄er ōrbem,  
nēc sūpērēst | ālīūs | nōbīs | lūpūs, | átquē vīrō vir  
ēt pōpūlūs | pōpūló | mēlīórī | māiōr ēt ārma  
160 ārtībūs: ēt | sōrdēnt | ĩnāmōnō | sīdērā cāelo  
nūllī vīsā: nēc hēu! | tū nōs | ād | tālīā prīdem  
sērvāstī, | nēc nōs | ĩtā dēpūgnārē dōcēbas,  
fīdē cānīs: | sēd ōvī | ĩūssīstī | pārcērē cāptæ

<sup>62</sup> En el manuscrito original, Pascoli utiliza la forma *CVanem*, la cual está etimológicamente vinculada a la raíz griega *κνείν*, que significa ‘estar preñada’, sugiriendo fertilidad y abundancia. Esta variación poética, basada en teorías etimológicas indoeuropeas, conecta el término con la idea de una madre provista de prole (*CVmulata*). Sin embargo, se usa *canem* para la correcta medición métrica del verso.

- tútāquē pró | tēpídá | cōncédērē | pábŭlá lána.
- 165 Vēxábás | lŭpŭs, ádsērvás | cānīs, | ác piŭs ágnum  
démŭlcēs | ēt ěró | mōnstrás | ōpis | áspēr ěgēntem  
látrándó. | Tū télá || pēdó, | tū | láctē crŭórem  
ēt mŭtárē grāvēm | suāsístī | mōrībŭs íram.  
Quí pēr ápértā fērás | ĩnséctábárē pēdŭm vi,
- 170 ídēm núnc | tárdē | grēssŭs | cōmítáris ěúntis  
pástōrīs | tímídásquē || vētás | dēerrárē cāpéllas.  
Nēc tāmēn ádsŭmís | quícquám | tībī | prætēr ěrĭlis  
rĕlliquías | dāpis: ěx | prædá | cōnténtŭs ědébas  
núpēr ŭt óssā, sērŭm | sĭc iám | dē | láctē lĭgŭrris.
- 175 Sálvē, fĭdē cānīs. | Quā fŭmŭs | vólŭitŭr ēt qua  
sŭlcŭs híát, | tŭŭs ádsŭrgít | látrátŭs ĩn áuras.  
Tú rēgis ěrrántēs, | sōlárīs || ĩn | Álpībŭs áegros,  
ěxānimós | rĕfĭcīs, | cālĭdó | fōdīs | órē sĕpŭltos:  
tú pŭērós | vígĭl ōbsērvás | ād | náufrágā cŭstos
- 180 lítōra, ēt á | gĕlĭdīs | tōrpéntēs | ěxcĭpīs ŭndis:  
tú cĕlēr ĩn | lĭbŭcīs | dāmám | prævértīs árĕnis,  
cārpĕntémquē vídēs | ēt víx | māndéntē pŏtĭris:  
tú iŭnctŭs | tráhĕĕ | sŭmmás | pĕrlábĕrīs óras  
ēt iám vēstĭgás | tĕrrárŭmque ōlfácīs áxem.
- 185 Híc pĕtīs hŏrrĕndós | āudácī | déntē lĕónes,  
híc vĕnárīs ávēm, | pŏtĭŏr | pĕdēs | álitē, párvam,  
híc cĭrcŭmcŭrsás, | ōbsónátŭrē, máčĕllum  
spŏrtām déntē fĕrĕns, | híc tĭnnŭlá | cŭmbálā pŭlsas  
ēt Māccŭm | gĕrīs, híc | āb || ěró | dĭscédērē fŭncto
- 190 pŏssē nĕgás | ĩpsŭmquē || fŏvēs | ĩn | mórtē sĕpŭlcrum.

**TABLA I:***Los cuatro primeros pies del hexámetro: distribución de dáctilos (D) y espondeos (S)*

Tipología	Totales	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
DDSS	31	1 → 16,31 %	3 → 11,60 %	2 → 14,70 %
SDSS	27	2 → 14,21 %	4 → 9,59 %	4 → 8,95 %
DSSS	18	3 → 9,47 %	1 → 15,67 %	1 → 20,12 %
DSDS	15	4 → 7,89 %	2 → 11,97 %	3 → 10,12 %
SSSS	15	5 → 7,89 %	7 → 5,76 %	7 → 5,61 %
DDDS	15	6 → 7,89 %	6 → 6,17 %	5 → 8,03 %
SDDS	11	7 → 5,78 %	9 → 5,25 %	9 → 4,23 %
SDDD	9	8 → 4,73 %	16 → 1,92 %	15 → 1,25 %
DSSD	8	9 → 4,21 %	5 → 7,08 %	6 → 7,17 %
SSDS	8	10 → 4,21 %	8 → 5,41 %	12 → 3,03 %
SDSD	8	11 → 4,21 %	11 → 3,97 %	11 → 3,31 %
DDSD	7	12 → 3,68 %	10 → 4,80 %	8 → 4,84 %
DSDD	7	13 → 3,68 %	12 → 3,52 %	10 → 3,36 %
DDDD	6	14 → 3,15 %	15 → 2,33 %	13 → 2,30 %
SSDD	3	15 → 1,57 %	14 → 2,42 %	16 → 1,07 %
SSSD	2	16 → 1,05 %	13 → 2,51 %	14 → 1,92 %
	190			

**TABLA II:***Los dos primeros pies: distribución de dáctilos (D) y espondeos (S)*

Tipología	Totales	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
DD	59	1 → 31,05 %	2 → 24,85 %	2 → 29,87 %
SD	55	2 → 28,94 %	3 → 20,74 %	3 → 17,73 %
DS	48	3 → 25,26 %	1 → 38,23 %	1 → 40,76 %
SS	28	4 → 14,73 %	4 → 16,12 %	4 → 11,62 %
	190			

**TABLA III:***Distribución silábica de la cláusula final del hexámetro*

Tipología	Totales	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
2 + 3	84	1 → 44,21 %	2 → 36,40 %	2 → 38,93 %
3 + 2	77	2 → 40,52 %	1 → 52,85 %	1 → 38,98 %
2 + 1 + 2	17	3 → 8,94 %	3 → 6,12 %	3 → 4,42
2 + 2 + 1	6	4 → 3,15 %	10 <sup>63</sup> → 0,04 %	8 → 1,23 %
3 + 1 + 1	3	5 → 1,57 %	5 → 0,41 %	7 → 1,28 %
1 + 2 + 2	2	6 → 1,05 %	4 → 1,14 %	5 → 2,04 %
1 + 4	1	7 → 0,52 %	6 → 0,22 %	6 → 1,39 %
	190			

**TABLA IV:***Hipermetría*

	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
Nº vv.	1 = 0,52 %	7 = 0,31 %	1 = 0,09 %

**TABLA V:***Finales del hexámetro: el monosílabo final*

	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
Totales	12 = 6,31 %	17 = 0,77 %	284 = 3,84 %

**TABLA VI:***Encuentro de vocales: elisión*

	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
Totales	32 = 16,84 %	913 = 41,70 %	2682 = 36,33 %

---

<sup>63</sup> Predominan otras distribuciones silábicas, como 4 + 1 o 5.

**TABLA VII:***Hiato*

	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
Totales	1 = 0,52 %	15 = 0,68 %	12 = 0,16 %

**TABLA VIII:***Cesuras*

Tipología	Totales	Giovanni P. <i>Canis</i>	Verg. <i>georg.</i>	Lucr.
Pentemímera	158	1 → 83,15%	1 → 82,41 %	1 → 85,43 %
Trihemímera	127	2 → 66,84 %	3 → 61,30 %	2 → 60,62 %
Heptemímera	122	3 → 64,21 %	2 → 66,14 %	3 → 57,13 %
Diéresis bucólica	115	4 → 60,52 %	4 → 48,83 %	4 → 56,73 %
Trocaica o femenina	23	5 → 12,10 %	5 → 11,55%	5 → 7,12 %
	190			