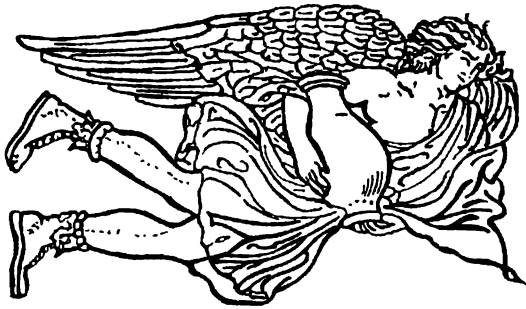


*adspirans rursus vocat Auster in altum*





# AUSTER

N° 14

**Revista del Centro de Estudios Latinos**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

La Plata  
2009  
ISSN 1514-0121

“Esta publicación aspira a ser un órgano regular de difusión para las investigaciones que se llevan a cabo en el Centro de Estudios Latinos, como así también para estudios de interés - incluidas áreas científicas concomitantes - cuya publicación en nuestros medios resulte un aporte al conocimiento del Mundo Antiguo y de la Latinidad. El Proyecto Editorial del C.E.L. que así se materializa representa el cumplimiento de nuestro *labor improbus* por abrir espacios para la exposición y difusión de tareas científicas en lengua castellana [...] Aquí afrontamos *nullos fugiendo labores* nuevas formas de lucha que nos hacen estudiar el pasado para asistir nuestro presente, desde una institución en la que se sabe aprender y se aprende a saber”

Lía Galán (directora), “Palabras Liminares” (*Auster* 1, 1996, 11)

La revista aceptará artículos originales en las siguientes áreas temáticas: filología clásica, en especial filología latina; literatura grecolatina, latinidad medieval, cultura clásica, historia antigua (en relación con Roma), tradición clásica, teoría literaria y literaturas comparadas (en relación con la literatura latina). Esta publicación está dirigida a estudiosos de la cultura latina (literatura, religión, historia, filosofía, arte, etc.), sus antecedentes y proyecciones y en general a los investigadores interesados en cultura antigua y medieval.

*Auster* está indizada en **MANI** (catálogo de artículos de revistas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), **Francis** (Sciences Humaines et Sociales -INIST) y **MLA** (International Bibliography and Directory of Periodicals), y aparece en los registros de **Ulrich's Periodicals Directory**, **Latindex** y **L'Année Philologique**.

Esta publicación ha sido subsidiada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica (BID 1728 Oc/ArPict N° 34416)

AUSTER - Revista del Centro de Estudios Latinos  
Publicación anual  
ISSN 1514-0121

Impreso en la R. Argentina  
La Plata - Año 2010

---

*Registro de la propiedad intelectual en trámite*

**Dirección Postal**

**Venta, Suscripción y Canje:**

Para venta, suscripción y canje dirigirse a  
Biblioteca “Prof. Guillermo Obiols”,  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 48, 6 y 7, primer subsuelo, [bibhuma@fahce.unlp.edu.ar](mailto:bibhuma@fahce.unlp.edu.ar),  
[publicaciones@fahce.unlp.edu.ar](mailto:publicaciones@fahce.unlp.edu.ar), [www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar](http://www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar)

**Correspondencia:**

Dirección Editorial  
Calle 15 N° 334- (1900) La Plata. R. Argentina  
[ligal43@yahoo.com.ar](mailto:ligal43@yahoo.com.ar) / [oas1@speedy.com.ar](mailto:oas1@speedy.com.ar)

---



# AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 14 - 2009

## Director

*María Delia Buisel (UNLP, R. Argentina)*

## Comité de Redacción

*María Delia Buisel (UNLP, R. Argentina), Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina),  
Marcos Ruvituso (UNLP, R. Argentina)*

## Secretario de Redacción

*Pablo Martínez Astorino (UNLP, R. Argentina)*

## Redactores

*Julia Bisignano (UNLP, R. Argentina), Guillermina Bogdan (UNLP, R. Argentina),  
María Emilia Cairo (UNLP, R. Argentina), E. Soledad Pedernera (UNLP, R.  
Argentina), Emilio Rollié (UNLP, R. Argentina), María Sustersic (UNLP, R.  
Argentina), Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina)*

## Revisión de abstracts

*Damián Martínez Vicente*

*(Traductor Público Nacional en Lengua Inglesa, UNLP, R. Argentina)*

## Consultor Especial

*Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin, USA)*

## Consejo Asesor

*Zelia de Almeida Cardoso (Universidad de San Pablo, Brasil)*

*David Konstan (Brown University, USA)*

*Paolo Fedeli (Universidad de Bari, Italia)*

*Andrés Pociña (Universidad de Granada, España)*

*Narciso Pousa (Universidad Nacional de La Plata, R. Argentina) †*

*Alberto J. Vaccaro (UBA, R. Argentina) †*

*Alicia Daneri (UBA, UNLP, Univ. de Pennsylvania, USA)*

*Alejandro Bancalari Molina (Univ. de Concepción, Chile)*

## Supervisión General

*Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina)*

Las autoridades del Centro tienen a su cargo la coordinación del proceso de referato de los estudios presentados, que se realiza en tres etapas:

- a. Recepción general por parte de las autoridades de la revista con control de los aspectos formales de la presentación.
- b. Evaluación por parte de los referencistas según el área temática pertinente.
- c. Evaluación final a cargo del consultor especial.

Todos los trabajos que se publican son originales.



## **Universidad Nacional de La Plata**

### **Presidente**

*Arq. Gustavo Adolfo Azpiazu*

## **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

### **Decano**

*Ana María Barletta*

### **Vicedecano**

*Anibal Viguera*

### **Secretario Académico**

*Héctor Luis Adriani*

### **Secretario de Postgrado**

*Silvia Alejandra Manzo*

### **Secretario de Investigación**

*Juan Ignacio Piovani*

### **Secretario de Extensión Universitaria**

*María Leticia Fernández Berdaguer*

### **H. Consejo Académico**

*Antonio Adolfo Marcial Camou, Carlos Gabriel Carballo, Mirta Luisa Castedo,  
Beatriz Emilce Cagnolati, Juan Tobías Napoli, Ricardo Alberto Rivas,  
Rodolfo Martín Iuliano, Malena Botto, Fernando Barrena, Fabiana Valeria Parra,  
Ignacio Valdez, Lucia María Condenanza, Candelaria Urtasun*

# ÍNDICE

## **IN MEMORIAM**

Pág. 9 a 10

## **¿FUE OVIDIO UN POETA LATINO DE LA EDAD DE PLATA?**

*Karl Galinsky*

Pág. 11 a 32

## **LA GLORIA FRENTE A LA HISTORIA EN DE RE PUBLICA DE CICERÓN / *María Sustersic***

Pág. 33 a 46

## **HORACIO Y LA RECUSATIO DE LA ELEGÍA AMOROSA**

*Victor Agustín Sequeiros*

Pág. 47 a 62

## **SIGNOS Y PROFECÍAS EN EL LIBRO III DE ENEIDA**

*María Emilia Cairo*

Pág. 63 a 83

## **UNA LECTURA DEL AGAMEMNON DE SÉNECA: NEFAS TRÁGICO E IMAGINARIO POÉTICO / *Eleonora Tola***

Pág. 85 a 99

## **EL RECURSO DE LA PARADOJA EN LA FARSALIA DE LUCANO**

*María Luisa La Fico Guzzo*

Pág. 101 a 116

## **LA ESTRUCTURA DEL HIMNO AMBROSIANO Y SU RELACIÓN CON LAS FUNCIONES TONALES DE LA ESCALA MUSICAL**

*Liliana Pégolo - Miguel Abecian*

Pág. 117 a 128

## **CRÓNICA**

Pág. 129 a 136



El Centro de Estudios Latinos tiene que lamentar la desaparición física del Dr. Alberto J. Vaccaro, quien fuera profesor titular de las cátedras de Latín III y IV de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y miembro del Consejo Asesor de nuestra revista *Auster* desde su fundación en 1996, cuya publicación impulsó y animó con su habitual buena disposición en todo lo concerniente a la difusión de la antigüedad clásica.

Pero su dedicación a dichos estudios trascendió los umbrales de la docencia universitaria preocupándose por su institucionalización y por la conexión de los profesores dedicados al mundo antiguo, dispersos en el país. Con esa finalidad, fue uno de los más activos impulsores para la fundación y surgimiento de una asociación que agrupara a todos los interesados en estos temas con gran amplitud de miras, pues convocó no sólo a los profesores de latín y griego, sino también, con criterio interdisciplinario, a investigadores de filosofía, historia, derecho, arte, arquitectura, medicina y de otros órdenes del saber relacionados con el mundo antiguo.

Esto se concretó con la fundación de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (A.A.D.E.C.) en 1970, del cual fue su principal mentor con sus colegas mendocinos y otros representantes de instituciones nacionales de educación superior, además de convertirse en la asociación decana de América latina.

A partir de ese momento, el Dr. Vaccaro, elegido presidente por unanimidad, veló por la regularidad bianual de los simposios nacionales, la reunión científica en este ámbito más importante de nuestro país, que en la práctica revistió carácter internacional dada la relevancia de los invitados extranjeros que prestigiaron sistemáticamente estos encuentros. Por eso en 2010 celebraremos con ininterrumpida continuidad el XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos en la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe.

Su inculdicable interés por insertar en el mundo los estudios clásicos desarrollados en la Argentina lo llevó a gestionar el ingreso de la A.A.D.E.C. en la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos (F.I.E.C.), siendo nuestra asociación argentina la primera institución latinoamericana en ocupar un lugar junto a las prestigiosas agrupaciones de estudiosos europeos.

Es de destacar esta empresa tan visionaria del Dr. Vaccaro, porque, como resultado de tal entrada, se formaron otras sociedades semejantes no sólo en América latina sino también en Asia y África, las que se fueron sucesivamente integrando a la F.I.E.C.

Otro aspecto destacado de su obra lo constituye la creación, junto a otros colegas de la Mesa Ejecutiva de la A.A.D.E.C., de la revista *Argos*, uno de los

órganos más antiguos y reconocidos en la difusión de las investigaciones de los estudiosos de nuestro país, a los que se sumaron trabajos de investigadores extranjeros de relevancia mundial.

Este espíritu de emprendimiento y dedicación al mundo clásico que fue uno de los rasgos sobresalientes del Dr. Vaccaro perdura en la continuidad de las asociaciones y empresas que animó y en la obra de quienes fueron sus alumnos.

### **PROF. ELENA F. HUBER. *IN MEMORIAM***

También el Centro de Estudios Latinos y *Auster* lamentan con mucho dolor el fallecimiento de la Prof. Elena Huber, reconocida docente de la UBA y la UNLa Pampa, formadora entusiasta de investigadores en los estudios helénicos a lo largo del país, donde dictó, con la gran generosidad y solvencia de sus conocimientos, conferencias, cursos y seminarios de cultura griega.

La envergadura de su labor trascendió las fronteras del país y su docencia se extendió a otros centros de América y Europa.

El C.E.L. contó desde sus inicios con su colaboración, apoyo y calibrado consejo que siempre agradecemos y que en este momento recordamos con especial afecto.

## ¿FUE OVIDIO UN POETA LATINO DE LA EDAD DE PLATA? (\*)

Una característica que Ovidio ha venido a compartir con los poetas latinos de la Edad de Plata es la tendencia crítica a encasillar su poesía, y la de los otros poetas, en esquemas convenientes y etiquetarla con juicios de valor arbitrarios. No fue siempre así; hasta el Renacimiento, Ovidio y los poetas épicos del siglo I d.C. disfrutaban de una generosa reputación – sólo hay que pensar en Dante- que declinó en los siguientes períodos “augusteo” y romántico.<sup>1</sup> En lugar de ofrecer una perspectiva crítica, la mayor parte de los estudiosos de los siglos XIX y XX simplemente vistió los viejos juicios de valor con el atuendo de la terminología estética y teórica. El oro se volvió plata, el ascenso a las alturas devino decadencia, lo clásico se volvió anticlásico, epigonal y manierista. La empresa consistió en documentar este cambio y la decadencia poniendo el énfasis en las supuestas faltas y excesos de estos poetas, siendo la “retórica” el principal chivo expiatorio. Como Ovidio no es Virgilio u Horacio, es, incluso de acuerdo con la *Cambridge History of Classical Literature*, el precursor de la Edad de Plata de la literatura latina,<sup>2</sup> y esto no siempre se entendió como un elogio.

Una segunda corriente crítica ha contribuido a simplificaciones de este tipo. Se trata de la monolítica visión del período augusteo propagada, por ejemplo, por Syme, cuyo capítulo “La organización de la opinión” es, claramente, simplista y anquilosado.<sup>3</sup> Un resultado ha sido ver la eminencia de Ovidio mayormente en términos políticos; en cierto modo él habría estado en desacuerdo con el “augusteísmo” y habría pagado por ello. Sin embargo, este criterio no ha contribuido demasiado a la apreciación del particular rol que Ovidio desempeñó en el contexto de la cultura augustea. Tampoco resultó beneficiado por las afirmaciones profundamente ideológicas formuladas recientemente por intérpretes angloamericanos -sus aproximaciones hermenéuticas no pueden trasladarse a Ovidio, y quizás sea lo mejor. Alternativamente, *faute de mieux*, la discusión reciente ha retornado a los lineamientos trazados por Richard Heinze, i.e. estilo elegíaco vs. estilo épico,<sup>4</sup> y se ha evitado por completo estudiar de nuevo sus relaciones con los escritores de los períodos neroniano y flaviano.

\* Este trabajo fue publicado originalmente con el título “Was Ovid a Silver Latin Poet?” en la revista *Illinois Classical Studies* 14 (1989) 69-89.

<sup>1</sup> Cf. Las posiciones encontradas de M. B. Vida y B. Marino citadas por H. Friedrich en H. Meier (ed.), *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk* (Frankfurt 1963) 34-35.

D.W.T.C. Vessey in *CHCL* II (1982) 498. Para una crítica general sobre los prejuicios respecto de los poetas de la Edad de Plata cf. F. M. Ahl, *ANRW*, 32. 5 (1986) 2804-11.

<sup>3</sup> *The Roman Revolution* (Oxford 1939) 459-75; *inter alia*, no existe discusión sobre testimonios visuales. Cf. E. Simon, *Augustus* (Múnich 1986) 9-10 y, para una perspectiva general, mi artículo “Recent trends in the interpretation of the Augustan Age,” *Aug. Age* 5 (1986) 22-36.

<sup>4</sup> Cf. por ejemplo P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan Poetry* (Cambridge 1986) y Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse* (Cambridge 1987).

Es un buen momento, por tanto, para un examen más específico. Los últimos trabajos de historiadores del arte como Paul Zanker y Erika Simon ofrecen una discusión más equilibrada sobre la cultura augustea.<sup>5</sup> Una perspectiva vinculada es que términos tales como “manierismo”, utilizados para describir a Ovidio y a otros poetas de la Edad de Plata, se toman prestados de las artes, y actualmente estamos en una mejor posición para servirnos de ellos. En cierto modo, por tanto, éste es un ensayo sobre metodología. Apunta a explicar algunas de las características más sobresalientes de las *Metamorfosis*, que han sido consideradas como el preludio de la Edad de Plata, a través de referencias al contexto cultural augusteo y, cuando resulte apropiado, a la tradición literaria anterior. En la segunda parte analizaré algunas de las adaptaciones de Ovidio por parte de los poetas épicos de la Edad de Plata. El objetivo es ofrecer al menos algunas definiciones útiles para un conjunto de interrogantes que fácilmente pueden requerir una monografía.

## I

Un instructivo punto de partida es la a menudo citada definición de manierismo de E. R. Curtius, que tiene todo menos la fuerza del *ipse dixit*. Curtius utilizó el término como “el común denominador de todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo, sean éstas preclásicas, postclásicas o contemporáneas al clasicismo.”<sup>6</sup> Eligió deliberadamente este término en vez de “barroco”, que sintió podría ser malinterpretado (como de hecho lo ha sido para los poetas que estamos estudiando), y sus ejemplos de manierismo, hecho particularmente interesante, incluyen varios de Virgilio; esta circunstancia, por sí sola, debe advertirnos sobre el riesgo de trazar límites demasiado estrictos. Pero mientras Curtius evitó deliberadamente las connotaciones histórico-artísticas del término para adaptarlo con más amplitud, su discusión en este contexto está directamente relacionada con una de las cuestiones centrales concernientes a Ovidio y su “influencia” sobre los autores de la Edad de Plata. Me refiero a la posición que considera que el “manierismo” de Ovidio es principalmente estilístico y formal y que los poetas de la Edad de Plata lo llenaron de “sentido”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Simon (nota 3, *supra*); Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (Múnich 1987), de aquí en más citado como “Zanker”.

*European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. por W. R. Trask (New York 1953) 273. Para la aplicación del término a la poesía de la Edad de Plata cf., por ejemplo, Willi Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius* (Wiesbaden 1960), esp. 122-25; D.W.T.C. Vessey, *Statius and the Thebaid* (Cambridge 1973), esp. 7-14 (citado en adelante como “Vessey”); E. Burck, *Vom römischen Manierismus* (Darmstadt 1971). La encomiable determinación de Michael von Albrecht de no usar el término “manierismo” en su próxima historia de la literatura romana es igualada sólo por la decisión de Catón de escribir la historia de las Segundas Guerras Púnicas sin mencionar a los protagonistas por su nombre.

<sup>7</sup> Cf., por ejemplo, Burck (nota 6, *supra*) 92-104; E. Lefèvre, “Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit,” *Poetica* 2 (1970) 59-82; M. Fuhrmann, “Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung,” en H. Jauss, ed., *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Múnich 1967) 41 ss.



Los historiadores del arte discrepan sobre este fenómeno. Algunos consideran al manierismo, en términos de W. R. Johnson, “esencialmente como una cuestión de innovaciones estilísticas que surgen a causa de importantes pero más bien misteriosos cambios en el gusto estético y las ambiciones artísticas.”<sup>8</sup> Otros argumentan que las innovaciones estilísticas pueden ser explicadas, al menos hasta cierto punto, por el medio social y cultural o el *Zeitgeist*. Esta perspectiva es útil porque libera a Ovidio del limbo que muchas veces ocupa: aunque vivió bajo el reinado de Augusto, no es “augusteo”, y tampoco puede ser desplazado cronológicamente a la Edad de Plata misma; por tanto es una “figura de transición”.

Argumentaré que, en especial en las *Metamorfosis*, Ovidio es, quizás paradójicamente, la expresión más auténtica del período augusteo. Encarna muchos de los aspectos más destacados de la cultura augustea. No es la cultura de los primeros años posteriores a la guerra civil, que son reflejados por Virgilio, Horacio y Livio -no hay tal *Aufbruchsstimmung* en la poesía de Ovidio. Él simplemente perteneció a una generación diferente, una generación que conoció la *pax Augusta*,<sup>9</sup> que celebra y revisa a su modo. Su poesía subraya el hecho de que la edad augustea evolucionó. Ovidio no es menos representativo de ella que Horacio y Virgilio.

Consideremos, desde este punto de vista privilegiado, algunas características que su poesía comparte con la de los poetas de la Edad de Plata en un contexto total de innovación estilística, formal y de contenido. Antes que nada, las *Metamorfosis* representan lo que Wilhem Kroll llamó hace muchos años *Die Kreuzung der Gattungen*.<sup>10</sup> El poema combina características de varios géneros –drama cómico y trágico, mimo,<sup>11</sup> himno, poema de catálogos, épica, epigramas, *epyllion* y elegía, por nombrar los más importantes. Varias perspectivas se abren a partir de aquí. Una, si nos limitamos sólo a antecedentes literarios, el procedimiento de tener conciencia de criterios genéricos y, al mismo tiempo, no acatarlos, tiene sus raíces en la poesía helenística, especialmente los *Yambos* de Calímaco y los *Idilios* de Teócrito. En un puntilloso análisis, que debe ser leído junto al de Kroll, L. E. Rossi caracteriza acertadamente el período alejandrino, en el marco de un examen de las leyes escritas y no escritas de los géneros literarios de la Antigüedad, como

<sup>8</sup> “The Problem of the Counter-classical Sensibility and Its Critics,” *CSCA* 3 (1970) 124 n. 4. Para el tratamiento del manierismo en el arte cf. W. Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (New York 1958); John Shearman, *Mannerism* (Baltimore 1967); A. Hauser, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London 1965); G. Briganti, *Italian Mannerism* (Leipzig 1972); G. R. Hocke, *Die Welt als Laberynth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburgo 1957) and *Manierismus in der Literatur* (Hamburgo 1959).

<sup>9</sup> Cf. Mis comentarios en *Ovid's Metamorphoses* (Berkeley 1975) 256; D. Little, *Mnemosyne* 25 (1972) 400; E. Lefèvre en G. Binder, *Saeculum Augustum II* (Darmstadt 1988) 189-96.

<sup>10</sup> *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (Stuttgart 1924) 202-24.

<sup>11</sup> N. Horsfall, *CJ* 74 (1979) 331-32. Una discusión más completa de los diversos géneros representados en las *Metamorfosis* se encuentra en la edición revisada del artículo de la *Real Enzyklopädie* de W. Kraus en M. v. Albrecht y E. Zinn, *Ovid* (Darmstadt 1968) 114-16 y en J. B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapel Hill 1988) 17-25.

un período de *leggi scritte e non rispettate* y como *normatività a rovescio*.<sup>12</sup> Ovidio, por supuesto, practicó esto en una escala sin precedentes, pero su relación con la literatura helenística corre paralela a la relación entre ésta y la épica de la Edad de Plata.<sup>13</sup> En segundo lugar, y en relación con este hecho, el énfasis de Kroll sobre Horacio como el principal practicante de la *Kreuzung der Gattungen* debe alertarnos por sí mismo de no considerar la inclinación de Ovidio un apartamiento de la práctica poética augustea. El mismo énfasis puede aplicarse a las *Églogas* de Virgilio, que continúan e intensifican este aspecto particular de los *Idilios* de Teócrito.<sup>14</sup> En tercer lugar (el más importante), esta mezcla de estilos no era meramente un fenómeno literario sino que informa la cultura augustea en general.

Esto es particularmente evidente en las artes. En el arte y la arquitectura augustea existe una confluencia de lo arcaico, lo clásico, lo helenístico y de las tradiciones romanas e itálicas. Como destaca Zanker: “Besondere Möglichkeiten der Steigerung ästhetischer Vorzüge meinten die eklektischen Künstler – entsprechend der Lehre der attizistischer Rhetoriklehrer– durch die Kombination mehrerer vorbildlicher Stile zu erreichen.”<sup>15</sup> *Ut pictura et architectura* –los edificios augusteos, como su propio Foro y templos tales como la Maison Carrée son un deliberado *mixtum compositum – poesis*.<sup>16</sup> Las similitudes son sorprendentes: además de la reconocible mezcla de géneros, está presente el principio de la *Steigerung*, tan evidente en las *Metamorfosis*, el énfasis en la estética y el estilo y, a su vez, la apropiada referencia de Zanker a la teoría literaria ejemplificada por el *Περὶ τῶν ἀρχαίων ῥητόρων* de Dionisio. Con las similitudes vienen las diferencias: mientras que el arte augusteo introduce lo arcaico por su *σεμνότης* y lo clásico para atemperar los excesos de lo helenístico, Ovidio invierte el procedimiento. En consecuencia, éste se vuelve similar a la amalgama de formas artísticas griegas de las *villae* típicas de la republica tardía. El espíritu preponderante es certeramente caracterizado por Zanker del siguiente modo (p. 37): “(Sie) evozierten eine eigene Welt, fern von politischen Pflichten ... Das in unserem Zusammenhang Interessanteste... ist das völlige Fehlen römischer Thematik... Die eigene staatliche Tradition hat keinen Platz in der Welt des *otium* gefunden.” Fue un fenómeno escapista, creado como reacción a la agitación y desintegración de la republica tardía. En contraposición, la *pax* de Augusto, quien *cunctos dulcedine otii pellexit* (Tacito, *Ann.* I. 2), creó un ambiente relajado y duradero en el que la poesía del *otium* y de lo fantástico podía florecer de manera perfecta.<sup>17</sup> Contrariamente al estilo en evolución del arte augusteo, que revestía

<sup>12</sup> *BICS* 18 (1971) 83-86; cf. también Hinds (nota 4, *supra*) 115 ss.

<sup>13</sup> O. Zwierlein, *RhM* 131 (1988) 67-84.

<sup>14</sup> Cf. Knox (nota 4, *supra*) 10-14 en referencia a la *Ecl.* 6.

<sup>15</sup> Zanker 251-52.

<sup>16</sup> *Maison Carrée*: Zanker 255-57; *Forum*: Zanker, *Forum Augustum* (Tübingen 1968) 11, con las notas 37 y 38.

<sup>17</sup> Para otras útiles conexiones entre las artes, compárese la distinción hecha por B. Schweitzer entre *mimesis* (estilo clásico) y *phantasia* (estilo irregular “asiático” lleno de tensión) en *Zur Kunst der Antike*

las formas anteriores, predominantemente helenísticas, con elementos clásicos y arcaicos debido a sus connotaciones morales, *pietas* y *σεμνότης*, Ovidio vio esto a la inversa. Las guerras civiles y su recuerdo, que fueron una influencia formativa en la primera generación de poetas augusteos, eran historia. Quedaba celebrar por sí mismos la *pax* y el *otium* de esos tiempos. El resultado es el *homo Ovidianus*, “sin la carga de la nacionalidad, liberado del pasado, despreocupado del futuro y relevado de la responsabilidad moral.”<sup>18</sup> Lo que fue un pronóstico deseado en la república tardía resultó ahora una adecuada expresión del espíritu de la época. Puede no haber sido, por supuesto, el tipo de expresión particularmente querida por Augusto, que pertenecía a una generación anterior a la de Ovidio.

Consideremos un aspecto relacionado de las *Metamorfosis* que se ha convertido en el elemento recurrente de las discusiones académicas respecto del legado de Ovidio a la épica neroniana y flaviana: el innegable énfasis sobre los episodios individuales en contraposición a una narrativa equilibrada.<sup>19</sup> Nuevamente, hay mucho más en juego que la idiosincrasia estrictamente ovidiana, y el arte augusteo una vez más ofrece un útil punto de referencia. En el arte de ese período no encontramos enormes frisos narrativos como los que aún prevalecían, por ejemplo, en el Gran Altar de Pérgamo. En rigor, el modelo predominante –evidente, por ejemplo, en las representaciones de Eneas y Rómulo– es la colocación de escenas individuales; son buenos ejemplos el *Ara Pacis* y las copas boscoreales. Las escenas, por supuesto, no están desconectadas –las figuras de la coraza de la Prima porta Augustea son otros obvios ejemplos– sino que están ligadas conjuntamente por múltiples asociaciones, muchas de las cuales deben ser repuestas por el observador. La reducción a escenas individuales, que eran al mismo tiempo repetitivas y variadas, eran motivadas por su propósito didáctico: “Jetzt wurde das erzieherische Interesse so beherrschend, dass der Erzählzusammenhang völlig in den Hintergrund trat... Die Mythendeutung wird in wenigen Einzelszenen geleistet...”<sup>20</sup>

Cuán bien fue entendida esta tendencia augustea se refleja en la imponente

---

(Tübingen 1967) 11 ss. (“Der bildende Künstler in der Antike. MIMESIS und PHANTASIA”). Más específicamente, ha sido debidamente notada la afinidad de las *Metamorfosis* con las artes plásticas y escultóricas; ver, por ejemplo, Kraus (nota 11, *supra*) 118-19; S. Viarre, *L’image et la pensée dans les Métamorphoses d’Ovide* (Paris 1964) 45-96, y ahora E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988) 440-67, quien concluye muy acertadamente que Ovidio “perpetuó a la vez una tradición verbal y una tradición visual” (p. 467). Cf. P. Gros, *Collection Ecole Franc. Rome* 55 (1981) 353-66.

<sup>18</sup> Solodow (nota 11, *supra*) 156.

<sup>19</sup> Comentarios detallados pueden encontrarse en Gordon Williams, *Change and Decline* (Berkeley 1978) 246-55 y en G. Krumbholz, *Glotta* 34 (1955) 247-55.

<sup>20</sup> Zanker 209. En contraposición, está la afinidad entre el Gran Altar de Pérgamo y la *Eneida* de Virgilio; cf. la estimulante discusión de Philip Hardie, *Virgil’s Aeneid: Cosmos and Imperium* (Oxford 1986) 136-43. ¿Esto lo hace a Virgilio más “helenístico”? Solodow (nota 11, *supra*) 122-25 y 129-31 posee algunos certeros comentarios sobre la “tendencia de Ovidio a pinturas estáticas”. Cf. E. J. Bermbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen* (Múnich 1967) 29: “Die Hauptsache ist ihm (i. e. Ovid) die bildhafte Anschaulichkeit der Einzelvorstellungen.”

decoración del Sebasteion de Afrodiasias.<sup>21</sup> El pórtico sur muestra los relieves de dioses y emperadores en el piso superior, y de mitos griegos en el piso inferior; en lugar de un friso continuo, existen cuarenta y cinco paneles individuales en cada nivel. No nos detendremos aquí en la relación, si existiese –y espero que una plétora de ingeniosas asociaciones sean propuestas–, entre la materia divina e imperial de cada panel superior y su correspondiente panel mitológico inferior. Más bien, los aspectos pertinentes a nuestra investigación son: (1) la disposición se da por episodios individuales; (2) la selección se opera “en la principal corriente del mito griego”;<sup>22</sup> muchos temas, de hecho, coinciden con los de las *Metamorfosis*; (3) los paneles representan una considerable mezcla de estilos, desde el clásico hasta el helenístico –*Kreuzung der Gattungen* otra vez.

El paralelismo entre estas características y la técnica compositiva de Ovidio es obvio. La caracterización de Zanker, que ya citamos en aquel contexto, de este aspecto del arte augusteo es aplicable a Ovidio, también, en el nivel formal. Sin embargo, el concepto que está detrás es de nuevo diferente, tal como lo vimos en nuestra discusión sobre la similitud formal entre la combinación de estilos de la época en el arte augusteo y la mezcla de géneros de Ovidio. La razón de esta prominencia de escenas individuales en el arte augusteo era realzar su efectividad –mediante la limitación a repetir ciertos temas principales– tanto de su valor como representaciones como de los valores que éstas representan.<sup>23</sup>

Die Mythendeutung wird in wenigen Einzelszenen geleistet, wobei Auswahl und Darstellungsform ganz auf die Aufgabe des Staatsmythos zugeschnitten sind. Aeneas und Romulus werden in diesen Bildern nicht mehr als lebendige mythische Gestalten anschaulich. Das Begriffliche und Exemplarische steht im Vordergrund. Und da das moralische Erneuerungsprogramm sich auf wenige Leitmotive konzentrierte, heben auch die mythischen Bilder nur auf wenige Werte ab, vor allem auf *pietas* und *virtus*. Das exemplarische Handeln der Helden wird adhortativ vorgeführt und womöglich mit einem Hinweis auf das lebende *exemplum* des Princeps verbunden.

¡Cuán diferente es esto en las *Metamorfosis*! Allí las escenas individuales no tienen tal propósito y cobran vida gracias a la narración y al juego de la imaginación.

Para este aspecto de las *Metamorfosis*, ciertos sucesos contemporáneos que tienen lugar, característicamente, dentro del ámbito del arte privado durante el desarrollo de la era de Augusto, nos ofrecen un sólido paralelo. Mientras que los copiosos tallos y zarcillos florales, que forman, por ejemplo, una parte tan grande de la decoración del *Ara Pacis*, están dispuestos de manera

<sup>21</sup> Una discusión preeliminar en R. R. R. Smith, *JRS* 77 (1987) 96-98; K. Erim, *Aphrodisias* (Londres 1986) 106-23.

<sup>22</sup> Smith, *op. cit.*, p. 97.

<sup>23</sup> Zanker 209.

minuciosamente ordenada y simétrica, este motivo inmensamente popular del arte augusteo permitió una elaboración más lúdica y fantástica al transferirse al plano de la decoración privada. Un espléndido ejemplo es una crátera de plata del período augusteo tardío, de Hildesheim (Fig. 1).<sup>24</sup> La composición simétrica de los zarcillos está en deuda todavía con las encontradas en los monumentos públicos, pero, junto con las flores, brotan de los tallos bebés regordetes que avanzan animadamente por lo más delgado de las ramas y atrapan peces e incluso persiguen algunos cangrejos. “Erfindungsreichtum”, concluye Zanker (pp. 187-88), “und spielerische Leichtigkeit konnten die augusteischen Künstler offenbar erst richtig entfalten, wenn sie nicht zu ernster Bedeutungsträchtigkeit verpflichtet waren.”

Esta caracterización es particularmente aplicable a las *Metamorfosis* y a su espíritu. Como el artefacto de plata, las *Metamorfosis* también hacen una reverencia a un esquema augusteo por su ostensible organización. *Prima ab origine mundi... ad mea tempora* (1. 3-4) imita la visión cósmica del tiempo.<sup>25</sup> Pero tiene lugar la misma transformación ejemplificada por los Eroses en la crátera: los pequeñitos rollizos derivan de los niños representados en el arte programático, como los que están con la *Terra Mater* en la coraza de la *Primaporta Augustus* y con Venus en el *Ara Pacis*, que connotan plenitud y munificencia. Del mismo modo, Ovidio se nutre de las formas, los motivos y los esquemas del ambiente cultural augusteo, pero los usa y metamorfosea en función de sus propios intereses artísticos y, esencialmente, de índole privada.

Esto nos devuelve al énfasis en las escenas individuales, lo que proviene, como puede verse, de un contexto conceptual más amplio que las escuelas de declamación, aun cuando estas últimas hayan sido propicias a la supervivencia y acentuación de este fenómeno en la épica de la Edad de Plata. Pero éste es ya un resultado secundario. Como lo ha demostrado Gordon Williams, la causa primera para el predominio de los episodios individuales incluso en obras épicas como las de Lucano o Estacio, que pueden tener una continuidad lineal, es la preocupación por el lapso de atención de la audiencia durante las recitaciones.<sup>26</sup> *Mutatis mutandis*, el mismo fundamento contribuyó a la individualidad de los episodios visuales en el arte augusteo.

Por tanto, la génesis de la preeminencia del episodio individual –su carácter centrífugo es ya evidente en Homero y aun en Virgilio<sup>27</sup>– puede ser cualquier cosa

<sup>24</sup> E. Pernice y F. Winter, *Der Hildesheim Silberfund* (Berlín 1901); U. Gehrig, *Hildesheim Silberfund* (Berlín 1967); Zanker 187-88; 271-72; Simon (nota 3, *supra*) 148-50.

<sup>25</sup> Hardie (nota 20, *supra*) 252-53. y W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids* (Berlín 1965) se ocupan de este tema de manera directa.

<sup>26</sup> Williams (nota 19, *supra*) 252-53. Para una sensata perspectiva sobre la “influencia de la retórica” en Ovidio (y, por lo tanto, en los poetas de la Edad de Plata), los comentarios de H. Fränkel siguen sin ser superados (*Ovid: A poet Between Two Worlds*, Berkeley 1945, 167-69); cf. mi *Ovid's Metamorphoses* 208 n. 60.

<sup>27</sup> Cf. los comentarios de R. D. Williams sobre el episodio de Aqueménides en *Eneida* III en su *Oxford commentary* (1962), p. 17 (contra esta perspectiva, sin embargo, ver F. Mehmel, *Valerius Flaccus*, Hamburgo 1934, 105) y H. Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit* (Múnich 1972) *passim*.

excepto unidimensional. Lo mismo ocurre con su funcionamiento en la épica neroniana y flaviana. La *Argonáutica* le ofrecía a Valerio una oportunidad de oro, especialmente en su primera parte, para presentar poco más que un catálogo de las aventuras individuales de los héroes. Sin embargo, eso no es lo que sucede.<sup>28</sup> Éstas se integran entre sí a través de referencias a partes anteriores y posteriores de la obra – los episodios de Heracles son un buen ejemplo- y gracias a temas en común, como la función de los dioses y la apertura del mar. Muchos episodios que Valerio agrega, en comparación con Apolonio, sirven precisamente a este propósito. Aun cuando muchas de estas conexiones no se extienden a toda la obra *more Vergiliano*, tienden a unificar sus secciones mayores; por ejemplo, el motivo del paralelismo entre el destino de Jasón con el de Frixo y Hele está mencionado en la canción de Orfeo previa a la partida, en la aparición de Hele y en su plegaria junto a la tumba de Frixo. En cambio, las aventuras individuales son mucho más escasas en Apolonio. Valerio, entonces, sigue una *via media* entre Ovidio, quien también establece conexiones temáticas entre episodios individuales, y la *Eneida*, en la que la integración de los episodios individuales es total en términos de la estructura general y los temas centrales de la obra.

Del mismo modo, como lo ha demostrado Erich Burck,<sup>29</sup> tres discretos episodios relacionados con Marcelo son utilizados por Silio Itálico para transmitir un unívoco e incluso idealizado retrato del comandante romano. Para traer a colación un ejemplo de la *Tebaida*, que por tanto tiempo ha sido criticada por su supuesta –y quizás intencional- desconexión, el episodio de Corebo y Lino (1. 557-672) fue insertado por Estacio no meramente por capricho, sino para establecer el motivo de la *pietas*.<sup>30</sup> A partir de sus similitudes y contrastes esta escena se vuelve parte integral de la textura de la obra, tal como lo hizo su contraparte en la *Eneida*, el episodio de Hércules/ Caco. O, para retornar a Valerio, en su agregado a la épica de los Argonautas de la historia de la liberación de Hesfóne por parte de Hércules (2. 451-578) podemos discernir un intento de integrar el episodio en la significación total de la obra.<sup>31</sup> Dado que evoca deliberadamente la comparación con la historia ovidiana de Perseo y Andrómeda (*Met.* 4. 663-764), Valerio pudo haberla tratado aún más fácilmente como una discreta oportunidad para la *aemulatio*.

Un estudio comparativo detallado, que resulta un *desideratum*, de la función de los episodios individuales en las *Metamorfosis* y la épica postovidiana probablemente indicaría que la tradicional insistencia erudita en su carácter ornamental ha sido aún más excesiva que lo que son estos mismos episodios por derecho propio. Por supuesto, no estoy negando que ésta es una diferencia real

<sup>28</sup> Para más detalles, J. Adamietz, *Zur Komposition der Argonautika des Valerius Flaccus* (Múnich 1976).

<sup>29</sup> *Historische und epische Tradition bei Silius Italicus* (Múnich 1984) 6-73; Silio Itálico 11.55-121, 12. 161-294, 15.334-98.

<sup>30</sup> D.W.T.C. Vessey, *AJP* 91 (1970) 315-31; B. Kytzler, *ANRW* II, 32. 5 (1986) 2913-24.

<sup>31</sup> E. Burk, *WS* 89 (1976) 221-38.

entre la épica virgiliana y los postvirgilianos y he discutido varios factores que explican este desarrollo. Pero, para retornar a un tema propuesto inicialmente, ¿refleja esta forma también un significado diferente? Herbert Juhnke, por lo pronto, propone tal correlación para la *Tebaida*: “Der Wandel der Erzähltechnik spiegelt getreulich den Wandel des Menschenbildes.”<sup>32</sup> La *Tebaida* trata sobre un mundo fragmentado y convulsionado que requiere una discontinuidad narrativa. La misma perspectiva, aun cuando el “pesimismo” está de moda en la interpretación de la poesía augustea, no puede ser aplicada a Ovidio. Sus series de cuadros en exposición, que no carecen de interconexiones y de una disposición global, son avirgilianas, pero de todas maneras echaron raíces en el medio augusteo, especialmente el de las artes. La utilización que hace Estacio de esta técnica y la resignificación que logra ilustran el proceso de continua adaptación y, por cierto, creatividad.

La más amplia perspectiva cultural que hemos aplicado a los fenómenos de mezcla de géneros y el rol del episodio individual es útil para analizar otro aspecto de la poesía de Ovidio y de las obras épicas de la Edad de Plata, especialmente las de Estacio y Valerio: su preferencia por los temas mitológicos griegos. De acuerdo con una perspectiva, Ovidio abrió el camino al elegir el mito como un medio de escape porque esto le permitía escribir una poesía no-política. Los poetas que lo siguieron, incluyendo a Séneca, supuestamente lo tomaron como referencia por razones similares. Para ese momento, sin embargo, estaban tan abrumados por la “preponderancia de la cultura griega” que “respondieron cada vez más con una franca imitación. Éste fue un poderoso factor en la decadencia de la literatura romana.”<sup>33</sup>

Nadie puede acusar a Ovidio de este tipo de imitación en las *Metamorfosis*. El poema es una brillante reutilización del mito griego, y es precisamente su vitalidad e innovación, además de ser una alternativa a la poesía de Virgilio, lo que lo volvió tan atractivo para la generación siguiente. Ovidio se convirtió en un *Wegbereiter* para los poetas siguientes porque fue el primero en confrontar exitosamente, para usar el término de Harold Bloom, la angustia de la influencia de Virgilio.<sup>34</sup> La superó porque se resistió a sucumbir ante ella. El mito griego, de todas maneras, no era en absoluto una fuga, en la medida en que el ambiente cultural augusteo estaba saturado por formas de arte griego. El ímpetu fue aportado nuevamente por la adopción deliberada del estilo griego para convertirse, en palabras de Zanker, en el lenguaje artístico del nuevo mito del

<sup>32</sup> Juhnke (nota 27, *supra*) 279.

<sup>33</sup> Williams (nota 19, *supra*) 102; cf. 100-01.

<sup>34</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford 1973). Goethe, a propósito de Homero, resume todos estos problemas concisamente: “Noch auf den heutigen Tag haben die Homerischen Gesänge die Kraft, uns wenigstens für Augenblicke von der furchtbaren Last zu befreien, welche die Überlieferung von mehrem tausend Jahren auf uns gewälzt hat.” (*Maximen und reflexionen* Nr. 662a).

estado y el emperador.<sup>35</sup> Las obras originales de los diferentes períodos del arte griego -arcaico, clásico, y del siglo IV- fueron importadas y exhibidas en Roma de manera destacada. Arcaísmo y clasicismo fueron una tendencia normativa en los relieves y la escultura augustea. Lo mismo vale para la arquitectura. En un tiempo proverbial por la restauración de los templos, no faltaban en ningún sitio los elementos de los diferentes períodos estilísticos griegos, incluyendo el helenístico. El resultado fue el fenómeno que mencionamos antes, el *mixtum compositum*.

No nos encontramos tanto ante un caso de “preponderancia de la cultura griega” como ante su adaptación consciente y creativa *ut maiestas imperio publicorum aedificorum egregias haberet auctoritates* (Vitruvio, *Perf.* 2). Si buscamos pura imitación, la encontramos en las artes, y de una manera más reveladora. El nuevo estilo de la Roma augustea se volvió tan influyente que fue copiado casi servilmente en el oriente griego; Afrodisias nos ofrece un buen ejemplo.<sup>36</sup> La actitud que Gordon Williams y otros consideran característica de los poetas de la Edad de Plata, *vis-à-vis* con los modelos griegos “dominantes”, se aplica mucho más, manifiestamente, a los artistas griegos que trabajaban con modelos romanos.

Surge una distinción final. Si bien Ovidio no utilizó el mito griego para escapar de la cultura augustea de la cual el lenguaje artístico y mitológico griego constituían una parte esencial, lo usó sin el significado que ese lenguaje expresaba en el plano público. En otras palabras, lo trató de manera apolítica. En la poesía de la Edad de Plata, por el contrario, el mito griego nuevamente se vuelve el vehículo para una mediación entre la política y lo sociedad de su tiempo; el *Tiestes* de Séneca y la *Tebaida* de Estacio son buenos ejemplos.<sup>37</sup> Ovidio encontró el mito griego en el ámbito público y lo volvió privado, mientras que los poetas de la Edad de Plata lo utilizaron para sus reflexiones privadas sobre el ámbito público. Términos como “manierismo” y “decadencia” son demasiado relativos e imprecisos para caracterizar adecuadamente este complejo proceso de evolución, continuación y adaptación.

## II

Del mismo modo, la adaptación que hicieron de Ovidio los poetas de la Edad de Plata no puede ser reducida a un simple denominador. Demasiado a menudo los esquemas resultantes muestran un declinar de la influencia de Virgilio y un ascenso de la de Ovidio. La pregunta principal para nuestros propósitos es ésta:

<sup>35</sup> Zanker 240-63. Para una perspectiva adicional cf. Leach (nota 17, *supra*) 467: “Para afirmar la importancia de Ovidio más categóricamente, debemos pensar otra vez en su lugar dentro del clima cultural, en medio de una sociedad cuya fascinación por la mitología es atestiguada por la proliferación de obras épicas mitológicas, dramas mitológicos y cuadros mitológicos.”

<sup>36</sup> Zanker 298-99; cf. Smith (nota 21, *supra*) 93-96.

<sup>37</sup> Ver, por ejemplo, V. Pöschl, *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung* (Heidelberg 1979) 311-19 & F. M. Ahl *et al.*, *ANRW* II, 32. 4 (1986) 2555-56.



¿hasta qué punto la completa reformulación que hizo Ovidio de los episodios virgilianos sirve como un modelo para los poetas épicos neronianos y flavianos que merecerían la caracterización por parte de Ovidio de paradigmas de la poesía de la Edad de Plata? El tratamiento, en sus epopeyas y en las *Metamorfosis*, de dos motivos épicos centrales, ambos tradicionales y que gozan de una fuerte dosis de atención académica, resulta ideal para proveernos de algunas respuestas. Son la tempestad y la *nekyia*

## A. La tempestad

En las *Metamorfosis* la descripción de la tempestad que engulle a Céix es una pieza de *bravura* llena de ingenio y alusiones literarias (11. 474-572). Se puede atestiguar en ella la tradición literaria desde Homero; lo realmente importante es que "Ovidio no escribe sólo *dentro* de la tradición de la convención, escribe *sobre* ella."<sup>38</sup> Por medio de su exuberante manipulación de las alusiones a Homero, Enio, Plauto, Propercio, Virgilio (a quien en más de una ocasión "corrige") y, probablemente, Nevio y otros, la descripción ejemplifica la tendencia de Ovidio a llamar la atención sobre sí mismo, es decir, el narrador.

En aras de la comparación con las tempestades de Lucano, Valerio, Silio y Estacio, señalaré cuatro puntos de referencia entre varios posibles. (a) ¿Qué aporta la tempestad a la caracterización de los protagonistas? En las *Metamorfosis* comprende casi un tercio de la historia de Céix y Alción pero no está en absoluto supeditada a reforzar el motivo del amor conyugal. Cada vez que Ovidio está cerca de hacer algo así, desvía un énfasis tal a través de la paradoja (544-46) o la exageración (566-67). (b) Por la misma razón, i. e. focalizar la atención en el narrador y desviarla de los personajes, Ovidio no permite que Céix hable directamente ni tampoco en *oratio obliqua*. En lugar de ello, es Ovidio quien resume lo que Céix dice, en un total de diez líneas. (c) En contraposición a Homero y Virgilio, ningún accionar divino causa la tempestad ni tampoco Céix mismo es el responsable. La tempestad sólo ocurre. (d) Hay, sin embargo, un importante número de símiles. Éstos subrayan el carácter primario del pasaje, el ingenio literario e intelectual. Un ejemplo claro, como observa Amaud, son los tres símiles (510-13, 525-33, 534-36) basados en los símiles que involucran a Héctor en el libro 15 de la *Iliada*.<sup>39</sup>

El significado y el propósito son muy diferentes en la famosa descripción de Lucano de la tempestad sobre el Adriático durante el intento de César de cruzarlo (5. 560-677).<sup>40</sup> Lucano utiliza a Ovidio pero mantiene su independencia. Sigue a Ovidio en no atribuir la tempestad a la intervención divina pero luego hace

<sup>38</sup> D. L. Amaud, *Aspects of Wit and Humor in Ovid's Metamorphoses* (Stanford Diss. 1970) 104. Su análisis de este episodio ovidiano (pp. 98-142) es el mejor entre los disponibles. Para este topos en general, ver el comentario de Bömer a *Met.* X-XI, pp. 345-47; E. de St. Denis, *Le rôle de la mer dans la poésie latine* (Paris 1935); W.H. Friedrich en *Festschrift B. Snell* (Múnich 1956) 77-87.

<sup>39</sup> Amaud, 129-32.

<sup>40</sup> Resulta básico para muchos detalles el trabajo de M. P.O. Morford, *The Poet Lucan* (Oxford 1967) 20-44.

que César lo haga. César afirma que la tempestad se produjo porque él, César, estaba en el mar; el poeta resalta así la megalomanía de César.<sup>41</sup> Al contrario que en Ovidio, todo el episodio tiene el propósito de caracterizar a César. Por lo tanto él habla una y otra vez por un total de 33 líneas, más de un cuarto de la extensión del episodio de la tempestad. Ambos discursos (578-93, 655-71) revelan una total arrogancia. Su *tutela* y su *fortuna* son superiores a la de los dioses. Lejos de aprender algo de la adversidad, interpreta todo en provecho propio. Sin regresar a las normas virgilianas, Lucano insufla vida a la convención, mientras que Ovidio sólo se mofó de su carácter convencional y produjo la Tempestad Modelo, procedimiento que generalmente es signo del fin de la convención. Lo mismo ocurre con los símiles: Lucano utiliza sólo uno en toda la descripción de la tempestad (uno en verdad muy apropiado: 620-24), pero utiliza el vocabulario relativo a las tempestades o a fenómenos similares en veinte símiles a lo largo de la *Farsalia*, es decir, un cuarto de todos los símiles utilizados.<sup>42</sup>

Del mismo modo, Valerio Flaco usa el motivo de la tempestad de modo creativo y lo integra decididamente en el significado de su epopeya (*Arg. I. 574-692*).<sup>43</sup> Evita virtualmente cualquier utilización de Ovidio: no hay, por ejemplo, ningún símil, pero la usual *aemulatio* lo lleva a ofrecer expansiones bastante grandiosas (v.g., 585-93). Aun aquí se abstiene de mencionar una de los más notables aportes ovidianos (*Met. 11.530*), la décima ola, de la cual incluso Lucano se ha apropiado (5. 672-76). En términos de la posición de la tempestad en la epopeya, el modelo es, por supuesto, la *Eneida*, pero Valerio lo combina con el motivo de la *hybris* encontrado en Lucano. Las deidades del mar y la tempestad, conducidas por Bóreas, consideran el viaje de la Argo como un acto de *hybris* contra la naturaleza, pero este viaje es el primer paso en el plan de Júpiter para abrir el mar y transferir el centro del poder de Asia a Grecia. Por tanto, incluso Neptuno ayuda resignado a los argonautas (545-654) mientras profetiza oscuramente la suerte de los futuros marinos. La tempestad, entonces, no es tanto un desafío a los decretos de Júpiter como la primera oportunidad para que los argonautas demuestren las cualidades heroicas necesarias para este evento memorable, definido por Júpiter en el discurso precedente como *durum iter et grave* (566). Al contrario que en *Metamorfosis* y en *Farsalia*, la tempestad es causada una vez más por las divinidades, pero, a diferencia de Ovidio, Valerio enfatiza, antes que la externa, su dimensión interna. Sirve para caracterizar a los protagonistas que deben probarse a sí mismos.

Los medios que Valerio emplea para esta caracterización ilustran nuevamente que es posible, aun en este tardío estadio de la tradición, tratar un episodio de tempestad con considerable originalidad. Valerio no sólo recurre a Virgilio. No

<sup>41</sup> He seguido la interpretación de F. M. Ahl, *Lucan. An Introduction* (Ithaca 1976) 205-09.

<sup>42</sup> Para más detalles, Morford (nota 40, *supra*) 51 ss.

<sup>43</sup> Debo mucho a la discusión de E. Burck, *Unwitterszenen in den flavischen Epikern. Abh. Akademie Mainz* 9 (1978) 9-14 y Adamietz (nota 28, *supra*) 24-26.

incluye, por ejemplo, el gesto del héroe extendiendo sus manos en medio de la tempestad y rogando a los dioses (*Aen.* 1. 93). La razón pudo haber sido la mirada lúdica de Ovidio. Es un gesto fútil (absolutamente, quizás, porque uno con toda seguridad se ahogaría si levantara las manos en vez de aferrarse a la tabla) y además, efectivamente no se puede ver los *sidera* y el *caelum* de todos modos: *bracchiaque ad caelum, quod non videt, inrita tollens/ poscit opem* (*Met.* 11. 541-42; cf. 550: *omne latet caelum*). Hay sólo un corto discurso directo de los afligidos héroes (*Arg.* I. 627-32), precedido por un *murmure maesto* (626). Valerio, pese a todo, no se aleja del *pathos* tal como lo hace Ovidio; véase, por ejemplo, el aspecto de Hércules (I. 364-35):

magnanimus spectat pharetras et inutile robur  
Amphitryoniades.

No hay ni una palabra de más y la tmesis contribuye al efecto general. El discurso final de Jasón (667-80) y el sacrificio establecen más detalladamente los motivos de la *pietas* y la *virtus*, que serán operativos en toda la *Argonáutica*.

El episodio entero es cualquier cosa menos un amanerado remozamiento de una convención agotada. El tratamiento de Ovidio –y éste es el único caso en el que podemos afirmar la influencia ovidiana– es lo que desafía a Valerio a lograr un muy diferente *remaniement*.

Silio reformula estos motivos en el libro final de su *Punica* (17.201-90). Debido a que Aníbal es el anti-Eneas, los motivos de la *Eneida* son invertidos: mientras navega desde Italia hacia África, decide desatar su venganza otra vez sobre Roma (234-35). Es entonces asimilado al César de Lucano (5. 579-80) y, en contraposición con éste, él mismo se hace responsable de la tempestad. Siguiendo esta inversión de la matriz virgiliana, es Neptuno quien, en respuesta al cambio de rumbo de Aníbal, levanta la tempestad junto con Bóreas, el resto de los vientos y Tetis (nótese la diferencia, en este respecto, con Valerio, quien hace que Nereo y Tetis mantengan a la Argo a flote). Continuando la *variatio*, Silio hace que Venus salve a Aníbal de ahogarse porque desea que sea vencido por los Enéadas. El discurso directo de Aníbal (220-35) evoca el motivo principal que lo llevó antes a destruir Sagunto: el deseo de aniquilar a Roma y a Júpiter.<sup>44</sup> La tempestad de Silio, por tanto, no es ajena sino que resulta un elemento importante para la caracterización de Aníbal y para el desarrollo general de la epopeya, contrastando con la descripción que Silio planeó en el libro 18 para el viaje de Escipión y con el ataque de Aníbal a Roma (12. 538-792).<sup>45</sup> Aníbal se revela aún más en su lamento (250-67); podemos ver que Silio también omite los gestos de plegaria del protagonista probablemente por la razón combinada de la falta de *pietas* de Aníbal y la “corrección” de Ovidio a la escena virgiliana. Y mientras

<sup>44</sup> Cf. M. von Albrecht, *Silius Italicus* (Amsterdam 1964) 24-27.

<sup>45</sup> Burck (nota 43, *supra*) 15.

que hay alguna *aemulatio* ocasional, especialmente con respecto a Virgilio, en términos de mayor cantidad y detalle (i.e. versos 278-80), Silio, de manera muy distinta a Ovidio, no utiliza símiles.

Como se ha señalado muchas veces, la integración de los personajes y la tempestad está más lograda en la *Tebaida* de Estacio.<sup>46</sup> También es completamente anti-ovidiana. Las innovaciones de Estacio incluyen transferir la tempestad del mar a la tierra (l. 346-82) y exacerbar sus efectos a través del contraste con la descripción precedente de la calma del *Somnus* y de la noche (336-41). Pero sobre todo, la tempestad, usada en la misma posición temática al principio del poema como en Virgilio y Valerio, es la manifestación externa de la agitación interna de Polinices y revela su inexorable camino a la desgracia. Ésta es también una de las funciones del único símil del episodio; la otra es aludir al topos en general, ya que el símil trata sobre un marinero atrapado en una tempestad (370-77):

ac velut hiberno depensus navita ponto,  
cui neque Temo piger neque amico sidere monstrat  
Luna vias, medio caeli pelagive tumultu  
stat rationis inops, iamiamque aut saxa malignis  
expectat submersa vadis aut vertice acuto  
spumantes scopulos erectae incurrere prorae;  
talis opaca legens nemorum Cadmeius heros  
adcelerat ...

Estacio recurre a estos símiles náuticos incluso con más intencionalidad que Lucano a lo largo del poema. El mar y sus peligros se convierten en un símbolo de las vicisitudes de la guerra y de las emociones humanas, y los símiles de la tempestad adquieren el papel de un elemento importante en la estructura temática de la *Tebaida*.<sup>47</sup> De nuevo nos encontramos muy alejados de Ovidio. Al mismo tiempo, Estacio usa deliberadamente detalles ovidianos para tratarlos luego de manera muy diferente. Como Céix, Polinices no habla, pero no es el objetivo aquí poner más atención sobre el narrador. En lugar de ello, el clima creado por la poderosa narración se relaciona directamente con la psicología de Polinices. La instigación divina de la tempestad sólo alejaría de este clima. En consecuencia, la tempestad simplemente se desata, como ocurre en Ovidio y Lucano, pero sus efectos y su tratamiento se encuentran entre los más originales de la tradición.

<sup>46</sup> Krumbholz (nota 19. *supra*) 232-35; Burck (nota 43. *supra*) 26-30; Vessey 92-93; Friedrich (nota 38, *supra*) 86.

<sup>47</sup> Ver B. Kyzler, *WS* 75 (1962) 154-58; un buen ejemplo es 3. 22-32, que ilustra el estado mental de Etéocles.

## B. Tisífone y el inframundo.

Tal como lo ha mostrado el profundo análisis de Bernbeck, la descripción de Ovidio del inframundo (*Met.* 4.416 ss.) es un buen paradigma de sus intenciones artísticas en las *Metamorfosis*.<sup>48</sup> Lo mismo puede decirse de casi todos los poetas épicos de la Edad de Plata e incluso de Séneca. Cada uno ofrece su propia versión. Su relación con los modelos virgilianos y homéricos ha sido estudiada con suficiente frecuencia.<sup>49</sup> Queremos concentrarnos brevemente en su deuda, si la hay, con Ovidio.

Ovidio incorpora su versión en el ciclo tebano, específicamente en la historia de Atamante e Ino. Juno, sintiéndose despechada a causa de Sémele, desciende al inframundo y ruega a Tisífone que enloquezca a Atamante y a Ino, y la Furia acepta. En lo que respecta a la descripción del inframundo propiamente dicho, sus rasgos distintivos son un constante *jeu d'esprit*, un delicioso sentido de inadecuación y, como resultado, una completa desmitologización, si no trivialización, del Hades y sus horrores. Para citar un ejemplo, el único problema que los *novi manes* tienen es que no conocen su camino en la *urbs* subterránea (437-38). Muchos mantienen sus antiguos oficios y toda dimensión moral queda relegada a menos de un verso, sin especificaciones ilustrativas: *aliam partem sua poena coercescet* (446).

Tisífone y sus hermanas están perfectamente adaptadas a este inframundo burgués y libre de terror: tienen problemas con sus cabellos de serpientes - *deque suis atros pectebant crinibus angues* (454)- y Tisífone trata de quitarlos de su rostro mientras habla a otras personas (475). Las Furias son damas educadas que se ponen de pie cuando Juno llega de visita (457). Es verdad que habitan la *Sedes Scelerata*, pero sus penitentes mitológicos están reducidos a una serie de paradojas, siendo la caracterización de Sísifo la más evidente: *se sequitur fugitque* (461). Pese a todo, como Tisífone le recuerda a Juno, una diosa como ella - y la catábasis de una deidad es una invención ovidiana- no tiene lugar en el *inamabile regnum* (477; la frase posee una hermosa sonoridad virgiliana: *Geo.* 4.479 y *Aen.* 6.438), y necesita ir *caeli melioris ad auras* (478). Juno lo hace *laeta* (479). El espíritu de este inframundo, por supuesto, es completamente ahomérico y avirgiliano y está descrito con un típico toque de ligereza.

Los sucesores de Ovidio se enfrentaron al mismo problema. Con la excepción de Silio, querían ser más que simples imitadores de Virgilio, pero eligieron evitar casi por completo el camino que Ovidio había seguido. El contraataque más sensacional a *Eneida* 6 es la descripción de Ericto y la resucitación de un cadáver en el libro 6 de *Farsalia* en el que Lucano "rechaza por igual la catábasis y la *nekyomanteia* tradicionales en favor de una horrenda forma de comunicación *post mortem*."<sup>50</sup> Si bien el episodio debe algo a la Medea de Ovidio en *Met.* 7, no recibe

<sup>48</sup> Bernbeck (nota 20, *supra*) 1-43, esp. 4-29.

<sup>49</sup> Ver especialmente Juhnke (nota 27, *supra*) 268-97 y Vessey 238-58.

<sup>50</sup> Vessey 243; cf. Morford (nota 40, *supra*) 70-73 y Ahl (nota 40, *supra*) 130-33.

su inspiración de la catábasis de *Met.* 4. Un paralelo más cercano es la invocación de Megera desde el inframundo por parte de Tisífone en el libro 11 de la *Tebaida* de Estacio (57 ss.).

Este episodio constituye una importante contracara de la visita de Juno a Tisífone en Ovidio. En lugar de ser una molestia superficial, las serpientes de Tisífone se vuelven funcionales. Ellas definen el propósito de la empresa de Tisífone: desea despertar los *consaguineos angues* de Megera para la batalla inminente entre Etéocles y Polinices (11. 61-62). Utiliza al *dux* de sus cabellos de serpiente para lanzar un siseo que horroriza al mundo e incluso atraviesa el mundo subterráneo alertando a Megera (65-69):

crinalem attollit longo stridore cerasten:  
caeruleae dux ille comae, quo protinus omnis  
horruit audito tellus pontusque polusque,  
et pater Aetnaeos iterum respexit ad ignes.  
accipit illa sonum ...

Mientras que Ovidio jamás deja que Juno hable y el único discurso directo es pronunciado por su interlocutora, Estacio deja de lado tales ironías y retorna a la convención. Tisífone dirige un largo discurso a Megera (76-112) que establece clara y firmemente su objetivo – nada de *longae ambages* (*Met.* 4.476). Mientras Ovidio hace que el ataque de Tisífone a Atamante e Ino parezca una función de circo (4. 481-511),<sup>51</sup> Estacio eleva la marcha hacia su objetivo a dimensiones cósmicas (113-18), llamando así la atención de Júpiter (119 ss.)

Estacio “corrige” a Ovidio de manera similar en la catábasis de Anfiarao al comienzo del libro 8. Así como la invención de Ovidio del descenso de Juno al inframundo no posee precedentes, así tampoco tanto la adición de este episodio por parte de Estacio al mito tebano como su invención de llevar un guerrero vivo al inframundo con todo su equipo de batalla, en vez de morir. Existen toques barrocos, especialmente en la descripción de Dite quien, *inter alia*, alienta a Tisífone a vengar esta intrusión en el reino de los muertos, pero todo el episodio ha sido caracterizado como una alegoría que “proclama el poder de la ley moral que se aplica tanto abajo como arriba.”<sup>52</sup> El efecto total es un regreso a la seriedad épica. En el caso de Tisífone, está aún más acentuado por el rol que Estacio le da en toda la *Tebaida*. Tal como Vessey ha observado “ella ha sido, en cierto grado,

<sup>51</sup> En relación con las serpientes por supuesto (4. 491-96). Una vez terminado el trabajo, *regna redit Ditis sumptumque recingitur anguem* (4.511) – “como un oficial de policía” tal como Bernbeck (nota 20, *supra*) lo expone acertadamente; ver sus excelentes observaciones sobre el pasaje completo en pp. 26-30. B. también destaca la composición del episodio de Tisífone y el inframundo en términos de viñetas individuales antes que de una narración y una acción conexas y global. (cf. nuestra discusión previa de la cuestión, relacionada con ésta, de la autonomía de los episodios individuales en las pp. 14-18). Éste es otro aspecto en el cual los tratamientos post-ovidianos del topos no siguen uniformemente a Ovidio.

<sup>52</sup> Vessey 243.

desmitologizada por Estacio, quien sigue los pasos de la épica de Lucano"; "ella se ha convertido en una *figura* de la violencia y la locura ... ella es la encarnación objetiva del estado espiritual de Edipo."<sup>53</sup> Es Edipo, un mortal, quien la llama en primer lugar (1. 88 ss.) y no una deidad, como la Juno de Virgilio invocando a Alecto. Ovidio, por supuesto, también ha desmitologizado a Tisífone, pero de una manera muy diferente que Estacio deliberadamente eligió no seguir.

La catábasis, siguiendo a una *nekyomanteia*, de las almas de Esón y Alcimedes en el libro final de la *Argonáutica* de Valerio es aún más "clasicizante". (1. 388-51). Es una reposición deliberadamente breve de los excesos de Lucano y Séneca<sup>54</sup> y su estilo directo es completamente aovidiano.

La correspondiente escena en Silio (13.381-895) es tan extensa como la de Valerio breve. Resulta un compendio sincrético de imitaciones de casi todas las escenas, desde las *nekyae* de Homero y Virgilio, junto con agregados tales como el encuentro de Escipión con las almas de Asdrúbal, Alejandro Magno y el propio Homero.<sup>55</sup> Aun en medio de esta inclusión tan completa no hay lugar para ninguna *aemulatio* de Ovidio. Sólo hay suficientes índices que permiten al lector erudito saber que Silio ha mirado la versión ovidiana. El tejo (*taxus*) aparece primero en Ovidio (*Met.* 4. 432) como el árbol típico del inframundo (en contraposición al *ulmus* de Virgilio, *Aen.* 5.283); Silio (11. 596) sigue a Ovidio, como lo hicieron Lucano (6. 645) y Séneca (*HF* 690). Entre las abstracciones que habitan en la entrada del infierno está *Luctus* (13. 581), al que encontramos tanto en Ovidio (4. 484) como en Virgilio (6. 274). El *Error* del catálogo de Silio (13. 586) no aparece en el de Virgilio, pero es una de las aflicciones producidas por la Tisífone de Ovidio (4. 502). Y mientras que la mayoría de las topografías del inframundo saben sólo de dos puertas, Silio aumenta su número a diez (531-61), quizás con un ojo puesto sobre el *mille aditus* de Ovidio (4. 439). Al mismo tiempo, la despreocupación de Ovidio (*apertasque undique portas/ urbs habet*; 439-40) es corregida implícitamente por una clasificación sistemática de las diez puertas. Silio recurre a Ovidio sólo con la frecuencia suficiente para hacer consciente al lector de la total diferencia entre el espíritu de su *nekyia* y la de Ovidio.

Para resumir: una investigación de dos de los motivos más importantes de la tradición épica, la tempestad y la *nekyia*, destaca las limitaciones de la generalización habitual respecto de la influencia de Ovidio sobre los poetas de los períodos neroniano y flaviano. Mínimamente, debemos hacer algunas distinciones, tal como la que existe entre forma y espíritu. Indudablemente los paralelos formales y estilísticos –como el uso de la paradoja, la exageración, la sobreexplicitación visual y la excesiva acumulación de detalles – son comunes a Ovidio y a los poetas de la Edad de Plata. Incluso desde esta perspectiva los pasajes

<sup>53</sup> Vessey 75; cf. Schetter (nota 6, *supra*) 5-20.

<sup>54</sup> Para más detalles, ver Vessey 245-47.

<sup>55</sup> El tratamiento más reciente, que incluye la bibliografía más temprana, es C. Reitz, *Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus* (Frankfurt 1982)

que he analizado no son de ninguna manera homogéneos. Resulta de mucha importancia la primacía del significado, o del espíritu, sobre tales similitudes formales. Los propósitos con los que Lucano, Valerio, Estacio y Silio utilizan *topoi* como el de la tempestad<sup>56</sup> y la *nekya* son muy distintos del de Ovidio. En vez de simplemente pasar de Virgilio a Ovidio, habitualmente llamado precursor de la Edad de Plata, la inspiración de estos poetas es más compleja, llegando hasta Homero y reaccionando, de una u otra manera, principalmente frente a Virgilio. La reacción ovidiana hacia Virgilio es casi irrelevante como modelo tanto en términos de forma como, más significativamente, de sentido. El espíritu característico que delinea el tratamiento ovidiano de estos y otros episodios es más un reflejo de su tipo de augusteísmo que un indicador de cualquier afinidad real con la poesía que llamamos, a falta de un mejor término, de la Latinidad de Plata.

### III

Finalmente, resulta apropiado un breve comentario sobre hasta qué punto los poetas épicos latinos de la Edad de Plata siguieron a Ovidio en su uso del vocabulario poético. Este es otro aspecto de cómo se las arreglaron él y estos poetas con la carga del pasado virgiliano.<sup>57</sup> E. J. Kenney ha resumido muy bien el logro de Ovidio en este respecto: "Su contribución al desarrollo posterior de la poesía latina puede describirse como la perfección de una *koiné* poética, un instrumento estilístico que pudieron manejar fácilmente otros escritores de menor genio."<sup>58</sup>

Como parte de su argumentación, Kenney se concentra en ciertas palabras "poéticas" (basándose principalmente en el análisis del vocabulario virgiliano de A. Cordier) y en los adjetivos compuestos compartidos y no compartidos por Ovidio y Virgilio. Extenderé este grupo de control a la épica de los post-ovidianos. En favor de la brevedad, no reproduciré el catálogo entero, especialmente de los adjetivos compuestos, sino simplemente una lista de los resultados más relevantes.

- (1) Algunos arcaísmos virgilianos que, tal como dice Kenney (p. 120), son palabras "obviamente" útiles y no demasiado "poéticas" evitadas por Ovidio por razones no claras": *celero* (5 veces en la *Eneida*; encontrado en Estacio, Silio, Valerio), *fluentum* (Silio), *loquella* (ninguna aparición en los poetas de la Edad de Plata),

<sup>56</sup> Puesto que la presentación de las tempestades se volvió un topos en las escuelas de retórica, pudo haber sido, de hecho, la muy criticada influencia de estas últimas lo que contribuyó a mantener este tema convencional susceptible de constantes variaciones novedosas.

<sup>57</sup> Sobre esta perspectiva general cf. W. J. Bale, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge Mass. 1970).

<sup>58</sup> "The Style of Ovid," en W. Binns, ed., *Ovid* (London 1973) 119.



*pauperies* (Lucano).

- (2) Algunas palabras más evidentemente “poéticas” no usadas por Ovidio: *cernuus* (Silio), *flictus* (Silio), *illuvies* (Silio), *intempestus* (Estacio), *obnubo* (Silio, Valerio), *pernix* (Silio, Valerio).
- (3) Algunas palabras “poéticas” usadas sólo en la *Eneida* y las *Metamorfosis*: *dius* (ninguna aparición en la épica de la Edad de Plata), *incanus* (Estacio), *properus* (Silio, Valerio), *sentus* (ninguna aparición), *suboles* (Lucano, Estacio, Valerio), *tremebundus* (Silio, Estacio); cf. *virago* (una vez en *Eneida*, dos en *Met.*, una vez en Lucano).

Adjetivos compuestos:

- (4) De los 41 compuestos usados por ambos poetas en la *Eneida* y en las *Metamorfosis* sólo uno no aparece en la épica de la Edad de Plata: *bicolor*.
- (5) 52 compuestos usados por Virgilio pero no por Ovidio en las *Metamorfosis* son enumerados por Kenney. 15, o el 29%, no se encuentran en la épica de la Edad de Plata: *Apenninicola*, *bifrons*, *bilix*, *bipatens*, *centumgeminus*, *caprigenus*, *conifer*, *legifer*, *malifer*, *omnigenus*, *omniparens*, *Phoebigena*, *silvicola*, *velivolus*, *vitisator*.
- (6) 89 compuestos usados por Ovidio en las *Metamorfosis* pero no por Virgilio en *Eneida* son enumerados por Kenney. 57 de éstos, o el 64%, no se encuentran en la épica de la Edad de Plata: *amnicola*, *anguigena*, *anguipes*, *Appenninigena*, *aurigena*, *bifurcus*, *bimater*, *bipennifer*, *bisulcus*, *caducifer*, *centimanus*, *Chimaerifer*, *falcifer*, *faticinus*, *flexipes*, *florilegus*, *frugilegus*, *fumificus*, *gemellipara*, *glandifer*, *granifer*, *herbifer*, *lanigena*, *ignigena*, *lunonigena*, *lanificus*, *Latonigena*, *lentiscifer*, *luctisonus*, *mellifer*, *monticola*, *multicavus*, *multiforus*, *opifer*, *papyrifer*, *penatiger*, *portentificus*, *puerperus*, *racemifer*, *securifer*, *semicaper*, *semicremus*, *semideus*, *semilacer*, *semimas*, *septenfluus*, *serpentiger*, *sexangulus*, *spumiger*, *squamiger*, *triceps*, *tricuspis*, *tridentifer*, *tridentiger*, *vaticinus*, *venefica*, *venenifer*.

Pueden extraerse dos conclusiones principales de estos limitados testimonios. Pese a que estamos utilizando una muestra representativa más que un estudio exhaustivo de dicción, ésta indica tendencias compatibles con aquellas sugeridas por la comparación entre los distintos usos que hicieron los poetas de motivos como la tempestad y la *nekyia*. En primer lugar, no puede observarse ninguna esquematización con respecto a la “influencia” de Ovidio. De hecho, Silio Itálico, el más virgiliano de los poetas flavianos y neronianos, usa 17 de los 89 compuestos usados por Ovidio y no por Virgilio, confirmando así el “*color Ovidianus*” de

muchos de sus pasajes<sup>59</sup> (Lucano y Estacio lo siguen con 16). Al mismo tiempo, Lucano y Silio siguen más a Virgilio que a Ovidio en el uso del metro, mientras que Valerio y Estacio son métricamente “ovidianos”.<sup>60</sup> En segundo lugar, los poetas latinos de la Edad de Plata usan un porcentaje significativamente más alto de compuestos usados por Virgilio y no por Ovidio que a la inversa. Esto es consecuente con el diálogo temático que llevan a cabo en sus adaptaciones de las escenas de *nekya* y de tempestades con Virgilio más que con Ovidio. Debe agregarse que, como observa Kenney (p. 122), las innovaciones de Ovidio en el uso de los adjetivos compuestos no son en absoluto radicales; en cambio, “innova por su propia cuenta con moderada libertad.” Incluso esta cantidad limitada de innovación ovidiana no encontró muchos seguidores entre sus sucesores, y esta actitud conservadora de parte de éstos no debe ser pasada por alto en medio de los otros énfasis que convencionalmente se han puesto en sus imitaciones de Ovidio.<sup>61</sup>

**Karl Galinsky**

*University of Texas at Austin*

[galinsky@mail.utexas.edu](mailto:galinsky@mail.utexas.edu)

**Traducción: Martín Vizzotti (UNLP) y Pablo Martínez Astorino**

*(UNLP-Conicet)*

[cajasky@yahoo.com.ar](mailto:cajasky@yahoo.com.ar); [pmastorino@gmail.com](mailto:pmastorino@gmail.com)

---

<sup>59</sup> Ver los artículos de R. T. Bruère en N. Herescu, ed., *Ovidiana* (París 1958) 475-99 y *CP* 54 (1959) 228-45.

<sup>60</sup> G. E. Duckworth, *TAPA* 98 (1967) 142.

<sup>61</sup> Cf. el resultado de los análisis de M. von Albrecht sobre la sintaxis de los episodios de Ío en las *Metamorfosis* (l. 583-751) y en *Argonáutica* de Valerio Flaco (4. 344-422) en *WJA N.F.* 2 (1977) 139-47: Ovidio es más “clásico” y “augusteo”. De modo similar, Kenney 148 n. 67: “En este respecto (i.e. la formación de los adjetivos compuestos) él (i.e. Ovidio) no sigue el ejemplo sentado por su admirado Lucrecio ... pero se muestra a sí mismo como un augusteo entre los augusteos.”

## Resumen

Este artículo busca establecer cómo las características más sobresalientes de las *Metamorfosis* de Ovidio, consideradas por muchos estudiosos como el modelo por excelencia de los poetas latinos del siglo I d.C. no resultan tan influyentes en la praxis poética de los autores neronianos y flavianos. Aun considerando los numerosos paralelismos formales y estilísticos existentes en estos autores, tal como el uso de la paradoja, la sobreexplicitación visual y la acumulación de detalles, resulta claro que el propósito y el uso de los diferentes *topoi* literarios que estos poetas hacen son completamente distintos.

Un análisis de los motivos de la *nekya* y la tempestad en Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Valerio Flaco y Estacio muestra cuánto más a menudo los poetas latinos del siglo I d.C. recurren a la obra de Virgilio que a la de Ovidio.

**Palabras clave:** Ovidio- Virgilio- épica latina de la Edad de Plata- *nekya*- tempestad,

## Abstract

This paper illustrates how some of the principal characteristics of Ovid's *Metamorphoses*, which were considered by many scholars as models for Silver Latin epic poets, are, in fact, not very central to the poetic practice of the Neronian and Flavian authors. Even if the formal and stylistic parallels between these poets and Ovid are many, such as the use of paradox, the visual over-explicitness and accumulation of details, the purposes and the uses of different shared *topoi* are utterly different.

The analysis of the *nekya* and the seastorm motives in Ovid, Lucan, Silius Italicus, Valerius Flaccus, and Statius shows that the Silver Latin poets draw on Vergil more often than on Ovid.

**Keywords:** Ovid- Vergil- Silver Latin Epic- *nekya*- seastorm

RECIBIDO: 12-05-2009 – ACEPTADO: 29-05-2009



Fig. L. Crátera de plata augustea de Hisdesheim. Antes en Berlín, Staatliche Museen, Inv. 3779,62.  
Fotografía del museo.

# LA GLORIA FRENTE A LA HISTORIA EN DE REPUBLICA DE CICERÓN

La gloria otorgada al buen gobernante es una condición para la permanencia de la república:

(...) stare rem publicam, quam diu ab omnibus honor  
principi exhiberetur (*De re publica* V, 6,30).

La república se mantiene en pie durante tanto tiempo  
cuanto el príncipe sea honrado por todos.

Así se mantiene en pie el ideal de la república romana, respaldada en la idea de la moralidad tradicional de los mayores que permanece viva en un pueblo. Su tradición moral se transforma en un pasado vigente con el que se mantienen los criterios de la convivencia política<sup>1</sup>.

El tema de la gloria se relaciona de manera estrecha con la realidad histórica y los grandes hombres de la patria. Muchos críticos consideran que hay una valoración negativa de la gloria terrena en Cicerón<sup>2</sup>. Creemos que,

<sup>1</sup> Büchner, K. *Somnium Scipionis*, Wiesbaden, 1976, ha destacado especialmente el tema de las virtudes del gobernante como razón última del pensamiento político ciceroniano.

<sup>2</sup> Para una lectura de las opiniones sobre el tema de la gloria en el *Somnium Scipionis*, vid. P. Boyancé (*Etudes sur le "Songe de Scipion"*. París, 1936; p.147-171), quien hace hincapié en los motivos ocasionales de las transiciones de Cicerón, enfrentando *De Finibus* III, 17, 57 -desprecio de la gloria en la época de máximo poder de César-, *De Officiis* II, 9, 31 -nueva exaltación de la gloria después de la muerte de César, época en que el autor entrevé la posibilidad de volver a la actividad política- y *De Re Publica* -posición intermedia-. Estas antinomias son según Boyancé, *op. cit.* p. 158 ss., el resultado no tanto de una persuasión filosófica como de una lucha de sentimientos. Asimismo, E. Bréguet, (*Cicéron "La République"*, Texto latino, traducción francesa con introducción y notas, París, 1980, p. 87) piensa que la confrontación entre la visión del universo y la tierra muestra la vanidad de la gloria terrestre, limitada en el espacio y tiempo, y exhorta a buscar la verdadera gloria, recompensa de la virtud. A., D'Ors (*M. Tulio Cicerón "Sobre la República" Introducción, traducción, apéndice y notas*, Madrid, 1984, p.29) estima que hay una minusvaloración de la gloria terrena en el *Somnium*, y que esto responde a un momento de excepción pesimista, por lo cual la inmortalidad celestial aparece como rectificativa del anhelo de gloria; U., Knoche considera ("Der Römische Ruhmgedanke" en Oppermann, H., *Römische Wertbegriffe*, Darmstadt, 1974, pp. 420-445) que en Cicerón la gloria consiste en el reconocimiento de un gran servicio a la patria y depende esencialmente de la pertenencia a una sociedad. Considera además que la gloria revela el amor del pueblo y una obligación de éste. También cree que la gloria cuida la memoria de un pueblo incluso después de la muerte, ya que está en estrecha relación con la virtud, por lo cual también tiene gran valor educativo. Sin embargo Knoche no considera la gloria terrena en relación a la eterna. A., Magariños (*Cicerón. "Sueño de Escipión"*, Madrid, 1950, pp. 23-27) sostiene que existen contradicciones en la valoración de la gloria, coincidiendo con distintas situaciones políticas, lo cual sitúa el problema en un nivel histórico y lo aparta de lo simplemente individual. Según Magariños, Cicerón encuentra la solución de tal contradicción en el subterfugio de la nadería de la gloria terrestre y la necesidad de pensar en un premio de ultratumba, que es el que nos ofrece en el *Somnium*. M. R., Lida de Malkiel (*La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, 1952, pp.28-32) juzga despectivamente esta, según ella, inmoderada sed de gloria ciceroniana, considerándola

considerando la cuestión desde la perspectiva de la concepción de la historia en Cicerón, la gloria terrena adquiere valor.

En *De re publica* Cicerón se inserta en la tradición política del pensamiento griego.<sup>3</sup> Pero opone al idealismo del modelo platónico una teoría realista fundada en la historia, en la experiencia del pueblo que ha adquirido un indiscutible protagonismo histórico: Roma.<sup>4</sup> Así podemos leer también un libro de historia romana en *De re publica* II, desde Rómulo, el fundador, hasta la crisis gracana, que precede al año en el que se finge el diálogo (129 a.C.), hasta terminar en el *Somnium Scipionis*, en una visión donde la historia se integra en el cosmos.<sup>5</sup> Cicerón destaca la continuidad histórica, cree que el presente lleva en sí la obra de los hombres del pasado:

Moribus antiquis res stat Romana virisque. (*De re publica* V, 11; Enn, *Ann.* Fr. 156 Sk):

La república romana se yergue sobre las costumbres antiguas y en sus hombres

Esta idea debía llenar de entusiasmo al político, cuando sabía que sus acciones no iban a desaparecer sin dejar huellas sino que construían el porvenir de su patria. Cicerón dice en *De officiis* que son las buenas acciones de los padres la mejor herencia para sus hijos,<sup>6</sup> así como las obras del político son la mejor herencia para su pueblo.

Cicerón se muestra en esto esencialmente finalista como Platón y

---

incoherente, además, con la moral estoica de Cicerón, que debía llevarlo a despreciarla. Philippson, R., ("M. Tullius Cicero. Die Philosophischen Schriften", *Philologische Wochenschrift*, R E. VII A. 1, 1939, pp. 145-159) declara a Cicerón un espíritu fácilmente mudable a causa de las variaciones de opinión en que incurre y la adopción de ideales opuestos con respecto al tema de la gloria; Ronconi, A., (*Cicero: "Somnium Scipionis"*, Intr. e Commento, Firenze, 1967, pp. 116-118), habla de las contradicciones en que incurre Cicerón a causa de su eclecticismo, que se debate entre la idea de la superioridad de la vida contemplativa y práctica, resolviendo el problema con el tópico helenístico del desprecio de la gloria. Seel, O., (*Philologische Wochenschrift*, LVIII, 1938, p. 489) afirma, con respecto a la valoración de la gloria, que Cicerón no está encuadrado de una manera definitiva en las ideas que expresa el *Somnium*. Cree que, por un lado, sus escritos están plagados de exaltación de la gloria, como en *Pro Marcello* 28, cuando Cicerón dice que la verdadera vida es la vida de la gloria, mientras las consideraciones del *Somnium* establecen una contradicción, aunque esta contradicción se encuentre en el mismo *De re publica* V, 117, 16, donde asegura que la gloria es el alimento de los príncipes. Sullivan, S., ("Cicero and gloria", *TAPhA*, 1941, pp. 382-391) considera que Cicerón trata del desprecio de la gloria terrena en el *Somnium* y que, al proponer una entrega total a la vida política, respaldada por la justicia, virtud fundamental en las relaciones sociales, da a entender que la recompensa será necesariamente la inmortalidad.

<sup>3</sup> M. Radet, ("Sur Cicéron et l'histoire", *Revue des études anciennes*, XLI, 1940, p. 388) dice que no hay ninguna obra ciceroniana que exprese sus ideas sobre la concepción de la historia.

<sup>4</sup> cf. Rimbaud, M.: *Cicéron et l'histoire romaine*. Paris, 1953 (Coll. Et. Lat., Sér. Scient. 28).

En *De Legibus*. I, 2, 5; Cicerón habla de su intención de dedicarse a la historia y se hace decir por Ático que nadie está tan calificado para dar a Roma una historia.

<sup>6</sup> *De Officiis* I, 34.

Aristóteles<sup>7</sup> y enfrentado a los estoicos<sup>8</sup> y epicúreos<sup>9</sup>; presenta al gobernante a través de la figura del timonel que modera el curso de la república.<sup>10</sup> Los epicúreos huyen de la historia hacia una especie de acronía en su *carpe diem*. Los estoicos se evaden de ella despreciando los bienes externos y todo intento de operar sobre la realidad. Esta tendencia antihistórica se extremó en la modernidad con el idealismo hegeliano<sup>11</sup> que logró penetrar tan hondo en los gustos y conciencias actuales.

Cicerón enfrenta expresamente aquellas ideas en *De Finibus Bonorum et Malorum* donde compara las figuras del bailarín y actor con el arquero y médico<sup>12</sup>. Los primeros colocan el acento sobre la acción, los segundos sobre el fin.

Para Cicerón la virtud se encuentra en el obrar que trata de alcanzar un fin último con las cosas, a lo largo de la historia:

...nostra autem respublica non unius esset ingenio, sed multorum, nec una hominis vita, sed aliquot constituta saeculis et aetatibus, (*De re publica* II, 2, 2)

...nuestra república no ha sido constituida por el ingenio de un solo hombre sino de muchos y no se consolidó en una generación sino en varios siglos.

Este obrar ciceroniano se inscribe en la tradición del realismo griego que sostiene la idea de una ley inmutable que rige el Cosmos.<sup>13</sup> El universo entero se extiende como si fuera un imperio, donde Dios asegura el orden.<sup>14</sup> Esta idea aparece en la evocación grandiosa de la armonía de las esferas, la distribución de todas las cosas y el sol que ejerce la preeminencia en el *Somnium*. El hombre contempla el orden, la moderación, y no puede juzgar que los movimientos tan grandes de la naturaleza no sean gobernados por una providencia divina.<sup>15</sup> La Naturaleza contiene en sí el principio de todas las cosas y el hombre lo va develando para instituir un orden homólogo al cósmico sobre la tierra por el mandato de los dioses.<sup>16</sup> En tal concepción hay lugar para el concepto de gloria. La actividad del político, vista desde esta perspectiva cósmica, reclama la sanción a su labor para mantener la armonía de la justicia. El ideal de gloria, además

<sup>7</sup> Gilson, E. *El realismo metódico*. Madrid, 1952, p. 73.

<sup>8</sup> Boyancé, P. «Le Stoïcisme à Rome», *Ass. G. Budé*, 1963, París, pp. 227-230.

<sup>9</sup> Maslowsky, T. "The Chronology of Cicero's Antiepicureism", *Eos* 62, 1974, p. 55.

<sup>10</sup> *De re publica* I, 29, 45.

<sup>11</sup> F. Copleston (*La filosofía contemporánea*. Barcelona, Labor, 1959) presenta una formulación condensada del pensamiento de Hegel.

<sup>12</sup> Goldschmidt, V. *Le système stoïcien et l'idée du temps*. Vrin, 1969, p. 150.

<sup>13</sup> Gigon, O. "Cicero und die griechische Philosophie", *ANRW* 4, 1973, pp. 226-61.

<sup>14</sup> G. Fraile (*Historia de la Filosofía*. Madrid, 1965, t. I, p. 386) dice que en la tradición griega el Universo esta regido por una ley universal, conforme a la cual todo está perfectamente medido, regulado y proporcionado. Y existe una relación entre lo cósmico y lo humano.

<sup>15</sup> Cic. *De natura Deorum* II, 5, 15.

<sup>16</sup> Cic. *De Legibus* I, 9, 27.

de constituir una suerte de inmortalidad, más duradera que la naturaleza,<sup>17</sup> transmite las obras de los grandes hombres de la patria y constituye parte de la historia de un pueblo. Los hombres buscan la gloria, no tanto por sí misma, sino más bien como prueba y reconocimiento público de su bondad y de su virtud:

Idcirco illos, in quibus eas virtutes esse remur, a natura ipsa diligere cogimur (*De Officiis*, 1, 9, 6)

Por esto estamos inclinados por la misma naturaleza a amar a aquellos en quienes creemos que se hallan estas virtudes.

Entonces las virtudes se revelan como algo más importante que la gloria. Cicerón no considera la gloria terrena el fin moral último<sup>18</sup>, pero le otorga un valor moral inherente.<sup>19</sup> Así la gloria adquiere valor por la bondad del fin. El unir los conceptos de valor y fin y considerar los bienes inferiores como fines subordinados le permite a Cicerón asignarle a la gloria un valor moral inherente, lejos de considerarla o reducirla a puro medio.

Así también en el orden moral el logro del bien es facilitado por la ejemplaridad de la historia y los antepasados:

Historia, vita memoriae, magistra vitae. (*De Oratore* 2, 35).  
La Historia es vida de la memoria, maestra de la vida.

Aquí se conjuga el tema de los grandes hombres y la historia. Aquellos son los que constituyen la historia. Pero el hecho de que estos hombres sean públicamente reconocidos y alabados en el tiempo constituirá parte de la historia con carácter docente, tal como lo había destacado Cicerón en *Pro Archia poeta*.<sup>20</sup>

Concluimos entonces que la gloria, el reconocimiento, la alabanza constituyen el testimonio de la grandeza de una misión. La obra se extiende así en el tiempo a través de la historia y fructifica nuevamente cuando encuentra personas abiertas y receptivas para el ejemplo. En ese intercambio de influencia, generosidad, reconocimiento, alabanza, apertura y admiración, vive y crece una sociedad, concorde con una realidad que crece y se perfecciona en el tiempo.

En el momento de la decadencia de la República y la inminencia de la guerra civil<sup>21</sup> Cicerón apela a la grandeza romana, obra de los eminentes hombres de la patria, y pone sus ideas en boca de los ciudadanos más ilustres, para dar a sus propias apreciaciones la autoridad de aquellos grandes nombres. Publio Escipión Emiliano Africano Numantino<sup>22</sup> es el héroe, anfitrión de la reunión e interlocutor

<sup>17</sup> Cic. *Tusculanae*. I, 45, 109.

<sup>18</sup> Cic. *De Officiis* I, 19, 65.

<sup>19</sup> Cic. *De Partitione oratoria* XXIV.

<sup>20</sup> Cic. *Pro Archia Poeta* VI, 14.

<sup>21</sup> Büchner, K. "Somnium Scipionis und sein Zeitbezug". *Gymnasium* 69, 1962 ; pp. 220-241.

<sup>22</sup> Escipión fue cónsul en el 147 para dirigir la Guerra de África y consiguió la destrucción de Cartago



principal del diálogo. Este Escipión fue adoptado por el hijo de Escipión, el vencedor de Aníbal, tuvo fama como destructor de Numancia y Cartago pero también por su cultura. Cicerón cimienta así su teoría sobre el fundamento moral del poder. Roma basa su permanencia en la jerarquía del hombre, en sus valores, en sus posibilidades de virtud al servicio de la comunidad civil.<sup>23</sup>

La grandeza Romana se basó en la calidad de sus primeros ciudadanos:

Itaque ante nostram memoriam, et mos ipse patrius praestantes viros adhibebat, et veterem morem ac maiorum instituta retinebant excellentes viri. (*De re publica* V, 1, 1)

Así, pues, antes de nuestro tiempo, la moralidad patria formaba varones valiosos, y hombres excelentes conservaban la moral antigua e instituciones de nuestros mayores.

Estos grandes hombres son ejemplos vivos, aquellos en los que se ha plasmado en grado máximo la teoría. En ellos encontramos la conjunción de la vida contemplativa y práctica:<sup>24</sup>

Quid enim potest esse praeclarius, quam cum rerum magnarum tractatio atque usus cum illarum artium studiis et cognitione coniungitur? Aut quid P. Scipione, quid C. Laelio, quid L. Philo perfectius cogitari potest? (*De re publica* III, 3, 5)

Pues ¿qué puede haber más ilustre que unir la práctica de las grandes cosas al estudio y conocimiento de aquellas disciplinas? ¿Qué puede pensarse más perfecto que un Publio Escipión, un Cayo Lelio o un Lucio Filo?

La perfección se logra cuando la teoría se materializa en la vida práctica. La teoría de los filósofos no es objeto de gloria, sino la obra de los políticos:

Qui, ne quid praetermitterent, quod ad summam laudem clarorum virorum pertineret, ad domesticorum maiorumque morem etiam hanc a

---

en el 146, como procónsul. Luego siguieron la censura el 142, las legaciones en Oriente el 141, nuevo consulado el 134 y el triunfo sobre Numancia el 133.

<sup>23</sup> Que la parte conservada del *De re publica* sea aquella primera que trata principalmente del tópico tradicional de las formas de gobierno, y haya desaparecido casi totalmente la posterior, mucho más extensa, sobre las virtudes del político, ha venido a oscurecer quizá lo que era la idea principal de Cicerón, la idea de que, en último término, lo que realmente importa, cuando de "re publica" se trata, no es la forma de gobierno, la estructura política, sino la virtud de los hombres que se dedican a gobernar efectivamente. Esta idea culmina en el *Somnium* donde se eleva a la gloria celestial al virtuoso gobernante. Quizá quien mejor ha destacado esta última razón del pensamiento político de Cicerón es K. Büchner, (*Somnium Scipionis*, Wiesbaden, 1976).

<sup>24</sup> cf. Leeman, M.A.D. "Le genre et le style historique à Rome: théorie et pratique", *R.E.L.* XXXIII, 1956, pp. 183-208.

Socrate adventiciam doctrinam adhibuerunt. Quare qui utrumque voluit et potuit, id est ut cum maiorum institutis, tum doctrina se instrueret, ad laudem hunc omnia consecutum puto. (*De re publica* III,3,5-6)

Los cuales, para no omitir nada de lo que correspondía a la máxima alabanza de unos hombres ilustres, unieron la doctrina extranjera de un Sócrates a la tradición doméstica de los antepasados; por lo que, quien quiso y pudo reunir ambas cosas, esto es, instruirse a la vez con la enseñanza de los antepasados y la doctrina, considero que ha conseguido todo lo necesario para tal alabanza.

Estos grandes hombres no son extraños, fríos datos históricos interesantes para ser conocidos sin más. Cicerón los presenta en el concernimiento cordial de la patria. Los hombres conforman en su patria *societas caritatis cum suis* ("la sociedad de amor con los suyos" -*De natura deorum* II, 28, 71).

Más allá de la justicia que estructura la sociedad está la amistad civil, esencialmente personal. Cicerón ofrece ejemplos que seguir, modelos que imitar. Los que sigan los grandes ejemplos van a ser los nuevos Escipiones que van a transformar la realidad presente:

Laelius: Video iam illum quem expectabam virum cui praeficias officio et muneri.

Huic scilicet, Africanus, uni paene, (nam in hoc fere uno sunt caetera) ut numquam a se ipso instituendo contemplandoque discedat; ut ad imitationem sui vocet alios; ut sese splendore animi et vitae sicut speculum praebeat civibus (*De re publica* II, 42, 69).

Lelio: Veo ya a aquel hombre que yo esperaba, a quien puedes encargar ese deber y función.

Africano: A este hombre, sin duda, casi un solo deber le encargo, (pues en éste solo están los demás) que nunca deje de estudiarse y vigilarse a sí mismo, que atraiga a los otros a que le imiten, que con el brillo de su alma y de su vida se ofrezca a los otros ciudadanos como un espejo.

Al inscribirse esta operación en la relación cordial de la amistad civil, el modelo supera la simple constatación y una mecánica imitación. Aquí se opera una singular unión afectiva, como ha sido la vivida entre Escipión y Catón:

Catonis hoc senis est, quem, ut scitis, unice dilexi, maximeque sum admiratus (*De re publica* II, 1, 1).

Pertenece esto que voy a decir a Catón el Viejo, al que como sabéis he profesado amor y admiración profundo.

Tenemos enunciados aquí los principales elementos que conforman el concepto de gloria. Uno de estos elementos es el amor de los conciudadanos y precisamente el motivo más fuerte de amor son las virtudes que posee la persona que es su objeto; otro elemento allí destacado es la admiración correspondiente al concepto de dignidad.

Los grandes hombres de la patria son aquellos que merecen el premio por su labor.

Si el ejemplo es efectivo y ejerce su real influencia, si la sociedad no ha echado por tierra todos sus valores viviendo en el caos,<sup>25</sup> estos hombres eminentes tendrán su reconocimiento.

Todas estas consideraciones últimas sobre los grandes hombres han sido tomadas del *De republica*. Concluimos entonces que el concepto de gloria mantiene un interés especialmente destacado en dicha obra.

Unde num pietas aut a quibus religio? (...) unde iustitia, fides, aequitas (...)?  
Nempe ab his, qui haec disciplinis informata alia moribus confirmarunt.  
(*De re publica* I, 2, 2)

Pues ¿de dónde procede la piedad? o ¿de quiénes la religión? (...) ¿de dónde la justicia, la fidelidad, la equidad (...)? Ciertamente de los que confirmaron con su conducta lo enseñado por la doctrina.

La gloria es el testimonio que mantiene vivo el ejemplo. Cicerón describe y destaca la vida de estos grandes hombres, con la aspiración de que sean ejemplo de futuros gobernantes, portadores de valores ligados a realidades superiores. A la sociedad sin categorías morales, sin caminos, gobernantes y modelos, autoridades para resolver su situación, sólo le queda el camino de la disolución.<sup>26</sup>

Pero del desencanto de una época emerge una alta visión de la vida política, cuya apoteosis se consuma en el *Somnium Scipionis*, donde se lleva a la gloria celestial al virtuoso gobernante. Cuando la sociedad se rige por el concernimiento cordial entre los conciudadanos es posible apelar a los grandes hombres de la patria, porque en una sociedad regida por la amistad civil tales personas no pueden resultar indiferentes. En segundo lugar, en relación

<sup>25</sup> *Ut necesse sit eiusmodi republica plena libertatis esse omnia; ut et privata domus omnis vacet dominatione, et hoc malum usque ad bestias perseniat; denique ut pater filium metuat, filius patrem negligat; absit omnis pudor, ut plane liberi sint; nihil intersit, civis sit, an peregrinus; magister ut discipulos metuat e iis blandiatur spernantque discipuli magistros (...).* (Cic. *De re publica* I, 43, 67.) ("En tal república es necesario que todo sea enteramente libre, y que no sólo toda casa particular quede libre de todo dominio, sino también que este mal alcance a los animales; en fin, que el padre tema al hijo, y el hijo desdeñe al padre; que no haya pudor alguno para que sean del todo libres, no haya diferencia entre un ciudadano y un extranjero, el maestro tema a sus discípulos y los adule y desprecien los discípulos a los maestros ..."). Ésta es una traducción libre de *La República* de Platón VIII 562d ss.

<sup>26</sup> Cic. *De re publica*, I, 43, 66.

al tema de los grandes hombres de la patria y la amistad civil, Cicerón avanza hacia la concepción de una sociedad integrada por personas,<sup>27</sup> porque en el amor encontramos especialmente determinada la noción de persona.

Si bien Cicerón estructura la sociedad sobre la justicia que es la virtud por excelencia y reina y señora de todas las demás,<sup>28</sup> sin embargo la justicia es esencialmente impersonal, ya que se considera excluyendo la aceptación de personas. Pero por sobre la justicia que estructura la sociedad está la amistad civil que le da verdadera vida.<sup>29</sup> Decisiones personales y generosas que no se pueden exigir por justicia y son la respuesta del amor por la patria, como la generosidad de Régulo que pide ser entregado al enemigo y a una muerte segura. Hay acciones que, emprendidas con plena conciencia y libremente, es decir voluntariamente, por propia decisión, implican la autonomía de la persona.

Desde el punto de vista ontológico, el concepto de persona tal como aparece en Cicerón constituye la base del realismo filosófico. Por el contrario, el hecho de no reconocer lo finito como verdadero existente, constituye la esencia del idealismo filosófico. Cada persona, dentro de una perspectiva realista, existe en sí y por sí misma, sin necesitar un sujeto en quien apoyarse ontológicamente. Ahora bien, mientras que los demás seres existen como unidad, sólo el hombre tiene conciencia de ella. El hombre es el único que es capaz de conocerse a sí mismo frente al mundo, como un todo independiente. Acorde al principio délfico que ordena conocerse a sí mismo, el hombre descubre que posee la *ratio*, connatural con la *Summa Ratio*.<sup>30</sup> Para Cicerón, la posesión de la *ratio*, el conocimiento, es insuficiente, y debe manifestarse en la acción<sup>31</sup>; la virtud consiste especialmente en las acciones.<sup>32</sup>

Tanto el punto de vista jurídico como el ético dependen del metafísico. El ser humano contrae obligaciones y adquiere derechos porque su naturaleza es racional. Si no fuera así, no sería sujeto de derecho y no tendría la posibilidad de regir el curso de la historia.<sup>33</sup>

Desde la perspectiva realista, ciceroniana, la persona racional es un ser en sí con libre determinación y elección; lejos de identificarse con toda la realidad, se distingue claramente.<sup>34</sup>

En cambio en la perspectiva idealista<sup>35</sup> la persona queda anulada en una realidad espiritual única y suprapersonal, de la cual va participando en mayor

<sup>27</sup> Ayer, A.J. *El concepto de persona*. Barcelona, 1969, p. 36.

<sup>28</sup> Cic. *De Officiis* III, 6.

<sup>29</sup> Cic. *De Officiis* II, 23.

<sup>30</sup> Cic. *De Legibus* I, 22, 59.

<sup>31</sup> Cic. *De Finibus*, I, 1, 3.

<sup>32</sup> Cic. *De re publica* I, 2, 2.

<sup>33</sup> Bargalló Cirio, J.M. *Sociedad y persona. Un ensayo de fundamentación metafísica del orden político*. Buenos Aires, 1943, p. 50; Massini, C.I., *El pensamiento contemporáneo acerca de los derechos humanos. Persona y Derecho*. Navarra, 1991, p.123.

<sup>34</sup> D'Agostino, V. "Il contrapposto fra l'uomo e gli animali nelle opere di Cicerone", *Riv. Di St. Class.* XII, 1964, p. 59 ss.

<sup>35</sup> de Koninck, Ch., *El principio del orden nuevo*, Madrid, 1952, p. 66-67.

o menor grado cada individuo humano. No es un “yo” que exista por sí, un ser singular, sino un “yo” ideal, una conciencia trascendental. Desde el punto de vista del idealismo representamos inconscientemente el papel de una centella de la divinidad,<sup>36</sup> errantes por un breve tiempo a través del espacio material, para luego volver a perdernos en la inmensidad total de la conciencia divina. Sería incompatible sostener la idea de un ser genérico y al mismo tiempo pretender que el hombre emerja por sobre la historia. Si la naturaleza humana es un conjunto de relaciones donde se sitúa la capacidad de cambiar las relaciones políticas y sociales, evidentemente pertenecería esta capacidad a algo accidental. Esta es la contraposición ideológica con respecto a la esencia de la persona. En cuanto a la concepción de la historia, correlativa a esta última, definidos los conceptos ciceronianos, precisaremos ahora las características de los movimientos contrapuestos, antes mencionados brevemente.

Frente al realismo del pensamiento ciceroniano que busca la vigencia de un orden permanente, fundamento de la historia y la actividad humana, encontramos una ideología de carácter dogmático, el estoicismo y el epicureísmo, con un mayor o menor fundamento extramental, junto a movimientos voluntaristas<sup>37</sup> que se manifestaban en cuestiones de derecho público romano, iniciados en el idealismo positivista de la sofística griega.<sup>38</sup>

La doctrina estoica sostiene el gobierno del mundo por una providencia divina, que mantiene el principio de un orden ontológico, fundamento de la vida del hombre y se inserta en una larga tradición naturalista que abarca entre otros a Parménides, Heráclito, Platón y Aristóteles. Pero el estoicismo es esencialmente antifinalista.<sup>39</sup> El vivir u obrar estoico significa la adaptación a la Naturaleza tal como se presenta, acomodando a ella la actuación. Es así que el estoico no busca cambiar la realidad que le toca vivir, sosteniendo la acción que se conforma al orden de las cosas tal como son en el presente. La acción cumple para el estoico el *télos* al mismo tiempo que realiza el *skópos*.

Debido a este concepto, los estoicos utilizan para graficar la actividad humana las figuras del actor y el bailarín, a causa de su finalidad interna y por la profunda desconfianza del Pórtico con respecto a todo finalismo.<sup>40</sup>

En principio se vislumbra en el estoicismo una especie de positivismo

<sup>36</sup> H. Welzel, (*Derecho natural y justicia material*, Madrid, 1957, p. 43) dice que según la escuela estoica los hombres son una parte de la ley eterna; hay en cada uno una parte de Dios o sea que de alguna manera los hombres son dioses. El panteísmo de esta postura es, pues, evidente.

<sup>37</sup> El voluntarismo implica básicamente la anulación en el plano del pensamiento de las estructuras permanentes de la realidad. Esta corriente tiene antecedentes en la antigüedad, en especial en la sofística y el epicureísmo. Cf. Mondolfo, R. *El Pensamiento Antiguo*, Buenos Aires, 1969, t. I, p. 142.

<sup>38</sup> Los sofistas no se sintieron capaces de llegar hasta el “ser” y postularon actitudes relativistas, que ponían en duda todos los valores estables. La sofística inicia el voluntarismo pactista en el mundo antiguo. Vid. Cairns, H., *Legal Philosophie from Plato to Hegel*, Baltimore, 1949, p. 127 ss., y Mondolfo, R. *El Pensamiento Antiguo*, Buenos Aires, 1954, I, p.142.

<sup>39</sup> Queremos limitar estas consideraciones sólo a la Estoa Antigua y Nueva. La Estoa Media sigue la doctrina aristotélica sobre el *telos*. Cf. Elorduy, S.J. *El Estoicismo*, Madrid, 1965, t. I. p.123.

<sup>40</sup> cf. Goldschmidt, V. *Le système stoïcien et l'idée du temps*, Vrin, 1969, p. 150.

ya visible en la escuela de Aristóteles, por lo cual la filosofía se va alejando de la metafísica y se vuelve dogmática, aunque mantiene ciertos fundamentos y no es una creación *ex nihilo*.

En tal concepción hay una primacía de la acción sobre el ser. El estoico no obra sobre la realidad en la extensión del tiempo: la actividad estoica hace pasar en el instante la totalidad que construye una concepción finalista con dificultad y esfuerzo a lo largo del tiempo. A partir de estos conceptos estoicos se configura un hombre fuerte para enfrentar la adversidad con tenaz impasibilidad y autosuficiencia que no conoce mayor bien que el que él mismo puede darse; sin embargo queda manifiesto lo profundamente inhumano de esta actitud, sin temores, pero también sin historia ni futuro.

Boyancé<sup>41</sup> destaca la diferencia que se presenta con respecto al tema de la gloria entre Cicerón y el estoicismo. La doctrina sostenida por los estoicos se diferencia esencialmente de la ciceroniana: la *claritas* es la opinión favorable de los *boni viri* y como tal se opone al concepto de gloria. En realidad se conforma con el juicio de un solo hombre de bien.

Cicerón, en cambio, se muestra esencialmente finalista, como Platón y Aristóteles, y enfrentado a los estoicos:

Tum vero prospicere impendentes, in gubernanda republica moderantem cursum, atque in sua potestate retinentem, magni cuiusdam civis et divini paene est viri. (*De re publica* I, 29, 45)

Pero el prever las degeneraciones, como timonel que modera el curso de la república y la conserva con su potestad, corresponde a un gran hombre, casi divino.

El arte de gobernar, presentado a través de la figura del timonel, se corresponde con la figura del arquero o médico aristotélico. El hombre construye su realidad en la extensión del tiempo, buscando un objetivo. Así la tradición significa continuar las buenas obras de los antepasados. La obra se prolonga en el tiempo con sus frutos. El conflicto se presenta entre el finalismo y el antifinalismo. ¿En qué puede afectar la acción el hecho de que se tenga en cuenta o no un fin? Además de construir una realidad, instituir un orden político, cuanto más se asienta en el pensamiento y el sentimiento de las personas la falta de un fin, tanto más difícil es la vivencia de un absoluto y con él el sentido para los principios e ideales de todo lo que conserva los valores por sobre las circunstancias. Las consignas de libertad, justicia, gloria, nacionalidad, progreso, patria, historia, pierden su fundamento. La consideración y la vivencia de un fin le da sentido a

<sup>41</sup> Boyancé, P. *Études sur le "Songe de Scipion"*. París, 1936, p.155. Nos referimos aquí al Estoicismo Antiguo y Nuevo. Panecio y Posidonio, filósofos que estuvieron en estrecha relación con el occidente romano, tuvieron en alta estima el concepto de gloria.

los medios o fines infravalentes; sin aquél pierde sustento la acción y se convierte en un activismo vacío de significado.

Cicerón aparece enfrentado también al epicureísmo.<sup>42</sup> Brevemente expresada, la doctrina epicúrea, en cuanto involucra la actividad humana y la historia, puede resumirse en las siguientes premisas: 1-Los dioses no gobiernan el mundo; 2-El hombre debe librarse de los negocios y la política; 3- El sabio debe buscar el placer. Los epicúreos no creen en el gobierno del mundo por una providencia divina y tratan de buscar la felicidad en el placer y, por lo tanto, huyen de todo compromiso social y político. El hombre no está ordenado a ningún fin último, distinto de él mismo. El placer es el fin supremo. El epicureísmo elige el retraimiento de la actuación; esto es lo que más lo distingue del estoicismo. El primer renunciamiento es la acción política, puesto que los seguidores del Jardín consideran que el hombre se compromete en la acción política por ambición de poder, riquezas y honores, los que turban el alma y limitan el placer. Si la sabiduría consiste en extinguir todos los deseos, en tornarse indiferente a toda actividad humana, lo ideal sería, de acuerdo con la doctrina epicúrea, un ser completamente átono e inerte a excepción del contenido positivo, una especie de beatitud autosuficiente. Por otra parte, la muerte es total para el epicúreo; así el temor de los dioses, de su venganza contra los muertos, queda anulado.

No hay lugar entre los epicúreos para una continuidad histórica, donde los grandes hombres perfeccionen y construyan una realidad a lo largo del tiempo. La concepción epicúrea sobre el hombre sustrae a éste de toda posibilidad de reconocimiento presente o futuro a lo largo de la historia de un pueblo.

Cicerón se sitúa, esencialmente comprometido en la actividad política, en las antípodas de los epicúreos, absolutamente desvinculados de todo compromiso externo. Por otra parte, nuestro autor subordina la política a un orden regido por la Providencia Divina, fundamento de la actividad y alejado de la concepción pactista-epicúrea.

El principio de autonomía, esencialmente idealista, deriva en distintas líneas de pensamiento, orientadas a destruir el orden real de las cosas y todo lo que se considera válido, apoyado sobre la verdad de las cosas. El "neo-estoicismo", a partir del siglo XVI, expresa la aspiración del alma moderna por la autonomía del sujeto moral y en la independencia de la razón con respecto a las tradiciones. La moral de la Modernidad, desde Descartes hasta Kant, toma muchos elementos del estoicismo.<sup>43</sup> El idealismo filosófico inicia las corrientes historicistas que conceden una importancia total y decisiva al hecho histórico, pero sin intención transhistórica. El idealismo absoluto, evolucionista, de Hegel, sostiene que lo Absoluto, la Idea deviene a través de contradicciones, contrastes y vicisitudes, la Historia es el tribunal del mundo, los pueblos reciben de la Historia su justa sentencia.<sup>44</sup> Para Hegel no

<sup>42</sup> Festugière, A.J. *Épicure et ses dieux*. París, 1946, cap. IV.

<sup>43</sup> Goldschmidt, V. "El Estoicismo Antiguo", *Historia de la filosofía antigua*, México, 1974.

<sup>44</sup> Del Vecchio, G. *Filosofía del Derecho*, Barcelona, 1991, p.117.

hay nada permanente, todo cambia. Nada hay realmente verdadero, bueno, bello. Lo que existe es verdadero y bueno mientras existe, cuando llega a su lugar otra cosa, esto es lo bueno, pero lleva en sí el germen de la destrucción. El idealismo conlleva una tendencia a la indeterminación, al no compromiso, toda determinación, todo compromiso anticipa la muerte. Esta libertad idealista, obligada, sin límites, la gran necesidad de cuestionarlo todo, propia del pensamiento autónomo e idealista, deriva en el nominalismo<sup>45</sup> sociologista. Su objetivo son las convenciones sociales. Las únicas realidades son subjetivas y artificiales. De ahí surge la idea de que cada generación puede imponer sus convencionalismos sin relación entre ellas. Bayle<sup>46</sup> considera la realidad histórica carente de significado, sin fundamento: no existe ninguna totalidad ordenada con sentido que pueda sustentarla. La historia es una colección de crímenes y desgracias del género humano.

Frente al pensamiento autónomo subsiste a lo largo de la historia el realismo filosófico. Para Leibniz,<sup>47</sup> el presente está cargado de pasado y lleva en sí el porvenir. La adaptación al tiempo es la adaptación del "ser" al "ser". Cuando vivimos en el tiempo vivimos con aquello que el tiempo trae. Todo lo que es pasajero y superficial debe pasar; en cambio lo fundamental permanece. En lo efímero y cambiante, en lo temporal encontramos lo permanente, aquello que tiene sustento en la realidad.

Nos enfrentamos a dos concepciones radicalmente contrapuestas: de una parte están el idealismo y el nominalismo y una historia sin continuidad y sin sentido, y de otra el realismo fundado en la unidad objetiva del mundo, en cuanto orden ontológico y permanente de cosas y una historia que encarna valores a través de las generaciones. Esperar una continuidad histórica, pensar en la tradición, raíces, vínculos con el pasado, un sentido de la actividad humana como rectora del orden terreno, si no se entrevé una verdad permanente, es un artificio sociologista o convencional, y la convención puede ser reemplazada, criticada, anulada por otra convención, arbitrariamente y sin fundamentos. Si no existe la historia como continuidad, si el hombre no tiene la capacidad de instituir un orden político y está subordinado a las relaciones sociales, si no existen las esencias, no tiene sentido hablar de reconocimiento justo a la labor. La negación de la objetividad del ser o la negación del ser mismo no permite el desarrollo de un proyecto personal ni histórico que subsista en el tiempo y

<sup>45</sup> El nominalismo define entre otros el pensamiento de Occam, que piensa que no hay conceptos ni esencias universales, sino sólo palabras. Entonces el nominalismo resulta por esencia sociologista. De ahí que una generación pueda imponer sus convencionalismos y la siguiente los suyos. No hay raíces ni vínculos capaces de obligar. Esto desvincula con respecto al pasado y al futuro. La tradición es la mera continuidad entre los mundos artificiales de las distintas generaciones. Cf. Gilson, E. *Filosofía de la Edad Media*, Madrid, 1965, p. 591-634.

<sup>46</sup> P. Bayle, ("Manichéens" en *Dictionnaire historique et critique*, Paris, 1926) dice que la historia no tiene ningún orden, es sólo una colección de crímenes y desgracias.

<sup>47</sup> Ogliaiti, F. "Il significato storico di Leibniz", En: *Vita e Pensiero*, Milán, 1929, p. 132.



tampoco logra constituir la base firme para la convivencia política. Si nada tiene sentido, si todo es posible y equivalente, la consecuencia es necesariamente la destrucción o el nihilismo propio del existencialismo. Estas corrientes filosóficas le dan preeminencia a la acción sobre el ser, al momento de la actuación sobre la finalidad y la historia.<sup>48</sup> En una concepción que niega la continuidad histórica, el reconocimiento, la gloria, la memoria, el testimonio y permanencia de los grandes hombres pierde sentido.

En la búsqueda del sentido histórico, de valores permanentes, del significado y fundamento de la actividad política, reside la actualidad del pensamiento ciceroniano, de su consistente realismo, inseparable del personalismo y el optimismo metafísico, apoyado en un orden divino de cosas.<sup>49</sup> Cicerón nos ayuda a develar en la historia romana los caminos del hombre que descubren al ser humano el carácter personal e intransferible en el marco de un acontecer cósmico con un sentido profundo e inagotable. No significa sólo que el hombre está sometido al tiempo, como todos los demás seres vivientes: el hombre es un ser histórico, porque es capaz de dar al tiempo, a lo transitorio, al pasado, un contenido particular de la propia existencia, una dimensión particular de la propia temporalidad. No es una sucesión de generaciones humanas, sino la historia del pueblo romano, que se integra como una unidad con un vínculo común. Hay en la historia una presencia, que hace de ella algo más que una simple sucesión de acontecimientos; lo nuevo continúa lo anterior y prolonga su significado.

El mundo histórico no está constituido de forma que sea posible establecer plenamente el equilibrio de la justicia. Esto determina absolutamente la existencia humana. La conciencia de la gloria eterna que se manifiesta por la consumación de la obra política, engendra el sentimiento de su dignidad y honor. Supera así el buen político la estricta justicia y se sitúa en perspectiva de los dioses que rigen el universo, sin poner en peligro la justicia que queda, al contrario, plenificada. La gloria es ahora la plenitud de la propia existencia, la consumación de la vida y además la corroboración de que es bueno ser lo que alguien es y lo que hace. En el *Somnium* el concepto de gloria no opera sobre la vida del más allá: el buen gobernante vive en la historia. El objetivo de Cicerón en su *De re publica* es la revalorización de la gestión de gobierno, actividad específicamente terrena, pero vista en perspectiva del fin último, perspectiva de excelencia que por sí misma no poseería.

**María Sustersic**

*Universidad Nacional de La Plata*

[mesustersic@yahoo.com.ar](mailto:mesustersic@yahoo.com.ar)

<sup>48</sup> Se deduce por lógica que en las corrientes antifinalistas hay una preeminencia de la acción sobre el ser.

<sup>49</sup> Cic. *De Natura deorum* II, 23, 60.

## Resumen

El tema de la gloria se relaciona de manera estrecha con la concepción de la historia. Frente al realismo del pensamiento ciceroniano, que busca la vigencia de un orden permanente, fundamento de la historia y la actividad humana que se integra al concepto de gloria, encontramos una ideología de carácter dogmático, el estoicismo y el epicureísmo, con un mayor o menor fundamento, junto a movimientos iniciados en el idealismo de la sofística griega, que no valora el concepto de gloria.

**Palabras clave:** Cicerón- historia- gloria- realismo- finalismo.

## Abstract

The topic of glory is closely related to the concept of history. Given the realism of Ciceronian thought, which aims at the validity of a permanent order, base of history and of human activity integrated into the concept of glory, we find a dogmatic ideology, such as Stoicism and Epicureanism, with a greater or lesser foundation, along with movements originated in the idealism of Greek Sophistic, which does not appreciate the concept of glory.

**Keywords:** Cicero- history- glory- realism- finalism.

RECIBIDO: 30-03-2009 – ACEPTADO: 24-07-2009

# HORACIO Y LA *RECUSATIO* DE LA ELEGÍA AMOROSA

La preocupación por adquirir una precisa ubicación genérica caracterizó desde temprano a los poetas augusteos, atentos observadores de los ejemplos alejandrinos. En sus *Églogas* el joven Virgilio delimitó cuidadosamente las fronteras de la especie bucólica dentro de la lírica, diferenciándola tanto de la épica y de la poesía cosmogónica como de la elegía amorosa; un cuidado análogo se observa en las *Geórgicas* e incluso en la *Eneida*. También Propertio deja entrever un empeño similar en su libro III de *Elegías*, particularmente en las cinco primeras, que constituyen su *corpus* de teoría literaria. Horacio, célebre por su interés teórico, no fue la excepción.

A tal efecto, la *recusatio* y la *excusatio* constituyeron procedimientos retóricos privilegiados para alcanzar cierta ubicación e instalación en un campo genérico y específico preciso, cuya determinación habla a las claras de la conciencia genérica de los poetas latinos, ya que ambas categorías se desprenden del valor por ellos otorgado a las nociones de especie y género literario.

La *recusatio* implica en general una declaración de incapacidad y un rechazo liso y llano para escribir en una especie o en un género solicitado ajeno al del poeta, o bien en un tema o materia extraña al género o a la especie literaria en cuestión. La *excusatio*, por su parte, consiste en un rechazo moderado en el que el poeta reconoce una cierta atracción por el género en el que es invitado a poetizar, en la mayoría de los casos el épico, pero, aduciendo una incapacidad presunta o real, posterga su aceptación hacia un futuro incierto o bien pretende derivar el encargo hacia otro escritor en condiciones de enaltecerlo.

En la Roma augustea, el uso de la *recusatio* como toma de posición genérica alcanzó tal despliegue que algunos críticos, en virtud de sus rasgos peculiares, que trascenderían la categoría de recurso o estrategia, han llegado incluso a postularle una cierta autonomía poética como especie<sup>1</sup> propia del espacio lírico.

En Horacio, aunque su esfuerzo por posicionarse genérica y específicamente se vislumbra principalmente en sus *Carmina*, el primer ejemplo de *recusatio* se revela no obstante en sus *Sátiras*<sup>2</sup>, cuando la ubicación de su *Musa pedestris* (*Sat.* II, 6, 17) dentro de este género ya no es suficiente, dado que el

<sup>1</sup> "It is my view that Horace uses *recusatio* to depict a unique and ambivalent poetic stance" (Smith, P. "Poetic Tensions in the Horatian *recusatio*". *AJPh* 89, 1968, p. 56).

Aunque no lo exprese con precisión, Horacio es consciente de la necesidad de ubicar la sátira como especie poética en relación a los *genera* –*grande, medium, tenue*–, y al estilo sublime o llano. De hecho, en *Sat.* I, 4, 63 difiere su tratamiento: *nunc illud tantum quaeram, meritione tibi sit suspectum genus hoc scribendi*.

venusino desea diferenciar su propia sátira –“*quella che è attività principe del suo spirito*”<sup>3</sup>– de la de Lucilio, fundador de la *satura* latina (*Sat.* I, 4), que le precede en más de un siglo.

Al llegar a los *Carmina* encontramos dos tipos de *recusationes*: la *recusatio* de la elegía amorosa y la de la épica. La primera, para delimitar su propia poesía amoratoria de la elegía clásica de Tibulo o Propercio; la segunda, para asumir contenidos épicos o variarlos en el marco de su lírica civil.

Por ello, el estudio de la *recusatio* en la lírica requiere tener en cuenta que en Horacio el γένος λεπτόν o *genus tenue*, lejos de aparecer monofónico, deja entrever notables diferencias de tonos, como el *sublimis* o elevado y *humilis* o menor, más recogido y sencillo, cuya riqueza temática permite un variado juego de tensiones entre la στασιωτικὰ μέλη y la λυρικὰ μέλη. La lírica civil y la individual no deben ser vistas en oposición dialéctica, sino más bien como interrelación armónica capaz de dar cuenta de la variedad y complejidad de su *musa*. De esta manera, Santirocco<sup>4</sup> y Galinsky<sup>5</sup> aconsejan no enfatizar una esfera a expensas de otra y Kiernan afirma que “*he was finding an artistic framework that enabled him to speak briefly but echoingly, in trumpet tones of the public weal and national destinies, in dulcet or somber accents of the more poignant sensations of private life*”<sup>6</sup>.

Ya adentrándonos en el campo de la lírica individual y considerando los distintos tipos de lírica amoratoria, vemos sin embargo cómo Horacio marca firme aunque elegantemente el ámbito de su poesía amorosa, diferenciándola así de la *elegíaca* mediante una clara *recusatio* no nacida esta vez de la solicitud externa de un Mecenas, sino del deseo del propio poeta de diferenciarse de otras escrituras amoratorias, como la bucólica y la elegíaca, contemporáneas a su propia lírica. En ese sentido pueden leerse las referencias a Alceo<sup>7</sup> contenidas en los *Carmina* (por ejemplo, en II, 13, 26-28), muchos de los cuales no ocultan la conjunción del tono elevado del *decus* de la lírica arcaica griega con los mejores recursos estéticos del tratamiento literario helenístico<sup>8</sup>.

## La oda I, 32 y los campos líricos

La Oda I, 32, dedicada a Alceo, no ofrece todavía nuestro tema estrictamente hablando, pero es importante porque señala la partición de los campos líricos que se dan en él. Ya antes Alceo había compuesto, como ciudadano de Lesbos,

<sup>3</sup> Turolla, E. *Orazio. Le opere*. Torino, Loescher, 1963, p. 150.

<sup>4</sup> Cf. Santirocco, M. *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1986.

<sup>5</sup> Cf. Galinsky, K. *Augustan Culture*. Princeton Univ. Press, 1996, cap. V, “Horace”, pp. 253 – 261.

<sup>6</sup> Cf. Kiernan, V.G. *Horace. Poetics and Politics*. New York, Saint Martin's Press, 1999, p. 61.

<sup>7</sup> “Alcaeus may be called the poet whom Horace felt closest to, in some moods at least; a name that links him to the world of men in action, the clash of arms, in which he himself in youth played his brief part” (Cf. Kiernan, V.G. *Op. cit.*, p. 62).

<sup>8</sup> Cf. Granarolo, J. *D'Ennius à Catulle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

una lírica civil comprometida análoga a la que se le pide a Horacio<sup>9</sup>; éste a su vez la reclama de su lira al tiempo que añora recrearse en cantos amorosos.

Poscimus, si quid vacui sub umbra  
 lusimus tecum, quod et hunc in annum  
 vivat et plures, age dic Latinum,  
 barbite, Carmen<sup>10</sup>

Nos detendremos especialmente en las referencias metapoéticas dependientes de las tensiones resultantes del uso de los verbos *ludere* como marca definitoria de la lírica individual y *canere*, propio del ámbito épico. Este último campo queda acotado por el vocablo *lusimus*, presente tanto en la invitación al *barbiton* alcaico a entonar un *Latinum carmen* como en la mención de temas vinculados con el *ludere*:

Liberum et Musas Veneremque et illi  
 semper haerentem puerum canebat  
 et Lycum nigris oculis nigroque  
 crine decorum.<sup>11</sup>

Asimismo, los temas propios del *otium* amparados por la imagen de un dios requieren normalmente *ludere* y no *canere*; aquí, sin embargo, el vino/Liber, el amor/Venus y Cupido, el ἔρωσ παιδικός/Lycos, y las musas son referidos por *canebat*, para unir, a partir del paradigma alcaico, el espacio de la βασιλικὰ μέλη con la λυρικὰ μέλη, y desplegar las distintas variantes de esta última, conviviales y amorosas en general. Decimos “en general”, porque no hay todavía precisiones en el campo de Venus, ya que estas se darán recién en I, 33 y I, 38 con la inclusión de la *recusatio* empleada como recurso de discernimiento de los varios discursos

<sup>9</sup> Conviene señalar que, si bien sería incorrecto pretender en las odas una total identificación del autor empírico con el sujeto lírico (Cf. Ducrot, O. *El decir y lo dicho*, B. Aires, Hachette, 1984), tampoco se puede descartar absolutamente esta posibilidad y limitarlas *a priori* a un campo referencial meramente intratextual. A diferencia de quienes reducen el “yo lírico” a una entidad ficcional que debe identificarse con el yo concreto, S. Reisz sostiene que en algunos casos puede coincidir en mayor o menor grado con el autor, por lo que no se debe ceder sin análisis al “temor de aparecer ingenuos que lleva a los investigadores a leer todo texto poético como el discurso de alguien que no es el autor” (Reisz, S. *Teoría Literaria. Una propuesta*, Lima, Pont. Univ. Cat. del Perú, 1986, p. 193). Según K. Hamburger, “el sujeto de enunciación lírica se identifica siempre con el poeta”, lo cual, si bien “no significa que todos los enunciados de un poema, o incluso el poema en su conjunto, deban corresponder a una experiencia real del autor”, de ninguna manera implica la negación de dicha posibilidad, ni menos aún la absoluta incompatibilidad, negada por la experiencia, entre el autor empírico y el sujeto del enunciado o de la voz autoral lírica (Cf. *Logique des genres littéraires*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 241).

<sup>10</sup> “Nos lo exigen. si tranquilo a la sombra / he tocado contigo algo que perdure este año / y muchos más, vamos, oh lira / inspírame un poema latino” (1-4).

<sup>11</sup> “cantaba a Liber, a las Musas, a Venus / y al niño a ella siempre adherido / y a Lyco. bello por sus negros ojos / y su negro cabello” (9-12).

de poesía amorosa: por un lado el propio y por el otro el elegíaco de sus contemporáneos, que parten de los dísticos catulianos o de los hexámetros de las *Églogas* virgilianas.

En consonancia con estas distinciones, es muy importante observar los esquemas métricos formales de por lo menos tres tipos de lírica amorosa. La de Virgilio se manifiesta con los hexámetros de las *Églogas* II, VIII y X, mientras que la de los elegíacos sobresale por el dístico homónimo que cultivaron tanto los alejandrinos como Catulo, Galo, Tibulo, Propercio y Ovidio. Nuestro autor, por su parte, también ejercita *recusationes* formales y, si bien ha extremado todas las variantes rítmicas que le ofrecía la lírica griega (inclusive las intentadas por Catulo en los polimétricos, bajo la advocación de la moduladora Melpómene<sup>12</sup>) y ha diseccionado el pentámetro combinando cada hemistiquio con yambos en algunos epodos, jamás emplea en las odas tiradas de hexámetros ni dísticos elegíacos.

En suma, el venusino se remontó a las modulaciones de la lírica alcaica griega para fijar la expresión amorosa con un *modus*, es decir con una medida que tal vez faltase en los modelos helenísticos por él ensamblados. Dicho de otro modo, hay un tratamiento clásico signado por el *decus* en todas sus variaciones métricas, que lo aleja del *lepos* neotérico.

Horacio omite la modalidad expresiva virgiliana del amor sin rechazarla ni alabarla, pero dedica sus dardos a la modalidad elegíaca, para lo cual su mayor recurso es la *recusatio*. Ésta supone dos formas de encarar el tema amoroso, representadas al final de la república por Lucrecio y por los neotéricos.

La línea lucreciana está enraizada en el pensamiento epicúreo<sup>13</sup>, que considera la experiencia amorosa sexual como algo riesgoso y perturbador de la ἀταραξία a lograr por la inteligencia y la voluntad de las mentes filosóficas<sup>14</sup>. Con todos los matices que implica el tratamiento poético de un referente intertextual filosófico, el punto de vista de este discurso es el que la “teoría del género” podría calificar de “masculino”<sup>15</sup>. En él se inscribe Horacio y de allí parte para ejercitar la *recusatio* de la segunda línea, la catuliana neotérica. No obstante, el poeta acepta las interferencias entre una y otra especie lírica, de modo que dicha adscripción carece de un carácter absoluto, como lo muestran ciertas odas donde aparece como víctima de una pasión a la vez inseparable y destructiva.

<sup>12</sup> Cf. III, 30 y IV, 3.

<sup>13</sup> Para la relación Lucrecio-Epicuro en este tema cf. la ed. de C. Bailey, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1963, vol. III, pp. 1302-1304.

<sup>14</sup> En Lucrecio (Cf. *De rerum natura* IV, v. 1058-1287 y v. 1075-6), el amor pasional (y no así el mero deseo venéreo) es causa de ταραχή o perturbación mental.

<sup>15</sup> Si hay un rasgo que caracteriza su lirismo amoroso es la distancia marcada por el poeta como observador alejado de los amores presentados incluyendo los propios, como en I, 11; el venusino juega el rol del *magister amorum* ya sea con una perspectiva seria, paródica, ingeniosa, patética o ridícula, etc., asumiendo varias voces y hasta desdoblándose a veces con una alterlocución femenina.

La segunda modalidad considera el amor espiritual y sexual como la mayor experiencia del hombre, teniendo en común con la horaciana el hecho de que ambas quedan al margen de la legalidad al no poder formalizar jurídicamente el vínculo con la mujer amada. Sin embargo, la relación amorosa pretende constituirse como un *aeternum foedus amicitiae*, como se ve en Catulo. A diferencia de los *Carmina*, donde frecuentemente la amada se muestra indigna de tal devoción<sup>16</sup>, la mujer es vista por los neotéricos como un *puella divina*<sup>17</sup> erigida en *domina* del amante que le ofrece su *servitium amoris* en situación de desigualdad; después de Catulo, y posiblemente de Galo, dicho *servitium* queda ejemplificado por Tibulo y Propercio, quien tratará de evadirlo en los Libros III y IV de sus elegías. La representación del mismo se logra con la imagen de la servidumbre del esclavo o del servicio militar porque ambos códigos imponen absoluta obediencia a una amante que se apropia del *status* de un *commander* o de un *master*<sup>18</sup>.

### La oda I, 33 y la recusatio del amor elegíaco

La primera *recusatio* del amor elegíaco la encontramos en la Oda I, 33, unida sutilmente a la anterior por la función de la lira, grata en los *convivia* y *lenimen* o consuelo de las fatigas. Tales *labores* no están especificados al final de la I, 32, pero anticipan que la *consolatio* ejercida por el yo poético en I, 33 es la del *labor amoris* desdichado. Por este *lenimen* podemos demarcar ciertas fronteras líricas.

Dos modalidades líricas amorosas se deslindan en I, 33, la horaciana<sup>19</sup> y la elegíaca, representada concretamente por Tibulo

Albi, ne doleas plus nimio memor  
inmitis Glycerae neu miserabilis  
decantes elegos, cur tibi iunior  
laesa praeniteat fide.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Las mujeres de la lírica horaciana difieren de las presentadas por los elegíacos, en quienes vemos un perfil femenino de una intensidad afectiva y pasional únicas y sabemos que su nombre poético encubre uno real identificable históricamente; los pseudónimos horacianos no ayudan a develar ninguna identidad valedera, en general no apuntan a ennoblecer al amor de turno y aluden a una debilidad o a un rasgo negativo, ej. Lalage, Leuconoe, Lyce, etc., además la cantidad de estos amores literarios o no, atenta contra la intensidad y la profundización de los mismos.

<sup>17</sup> Según la expresión de Godo Lieberg en el libro homónimo. (Cf. *Puella divina*. Amsterdam, P. Shipper, 1962).

<sup>18</sup> Cf. Fantham, E. *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 108.

<sup>19</sup> Cf. Buisel, M. D. "La lírica erótica horaciana" en *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, 2000, pp. 257-282.

<sup>20</sup> "Albio, no te duelas más en exceso memorioso / de la cruel Glycera ni cantes elegías por demás / quejosas de por qué uno más joven / te eclipsa, vulnerado el juramento" (1-4).

Albio Tibulo parece presentarse ante su amigo, quejoso y afligido por el abandono de su amada. El poeta asume de entrada una actitud comprensiva pero nada complaciente. Con un discurso antielegíaco que apela a la racionalidad del destinatario, lo reconviene al parecer sin *captatio benevolentiae* ni simpatías cómplices, pues debe persuadirlo sobre dos situaciones riesgosas:

En primer lugar, parece advertirle que adolece de una errónea concepción del amor, causa también de una equivocada actitud afectiva frente a la desertión infiel de Glycera. La entrega a un dolor excesivo refleja una postura enfermiza y poco viril que no condice con la que el *praeceptor* espera de su joven amigo dadas las características del amor, presentado como una fuerza irracional que se desploma implacable y ciega sobre el hombre intentando destruirlo como en I, 19 (*in me tota ruens Venus*), por lo cual se vuelve necesario dominarlo racionalmente. Además es efímero y mortal, tiene principio y fin o hay que concluirlo; su tiempo es el de la juventud, de allí la necesidad de querer prolongarlo, aunque Albio sea joven y esté en la edad señalada. Horacio aconseja objetividad y una toma de distancia que permita ver el problema en perspectiva.

Lo segundo atañe a Albio como poeta que transfiere su problema a la escritura con *miserabilis elegos*. Los criterios sobre lírica amorosa de Horacio difieren de los tibulianos tanto como su concepción de la mujer, propugnando un no rotundo a la divinización de la *puella*, al pacto de eterna *amicitia* y al *servitium amoris* envilecedor del amante. Con cierta cuota de humor -señala D. West<sup>21</sup>- estos planteos pueden aludir a las elegías 5 y 6 de la primera colección tibuliana conocidos tal vez antes de su publicación.

Con varios recursos el poeta plantea su veto finamente matizado:

a) la elección de los tiempos verbales del subjuntivo en las volitivas prohibitivas comporta sutilezas aspectuales y semánticas dignas de observar: el presente indica un veto permanente y perentorio, en cambio el pretérito perfecto uno transitorio (cf. I, 11, 1). Diestro en ambos, el autor elige deliberadamente el primero señalando una desaprobación invariable de la conducta lacrimosa del joven desdeñado (*ne doleas*) y de los *miserabilis elegos*.

b) El empleo del verbo *decantes* implica una variación semántica por el añadido del prefijo *de*, preposición que con su valor intensivo agrega al verbo (según el TLL 5,1,118,14 ss), un matiz *ad nauseam* y apunta a un lamento desmedido *-plus nimio-* más allá de lo tolerable, propio de alguien encapsulado en su problema.

c) El oxímoron *inmitis Glycerae* producido por la significación antonímica del término que en su raíz griega significa *dulce* (*γλυκερός*), con toda su carga de ironía.

d) La inversión del tópico elegíaco del amante tosco y rico, tercero en discordia, presentando uno más joven que el mismo Tibulo.

<sup>21</sup> West, D. *Horace Odes I. Carpe Diem. Text, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1995, pp. 156-160.



e) Oposición implícita de ambos discursos amorosos con devaluación del elegíaco.

En suma, los elementos integradores de la *recusatio* aparecen claramente delimitados en esta primera estrofa; lo que sigue es la *consolatio* con un ejemplo que humaniza la prohibición y acentúa la actitud comprensiva y casi cómplice del *magister* hacia el discípulo.

Sin embargo Horacio no pretende dar lecciones morales a un Tibulo traicionado en su *foedus amicitiae* por la *laesa fide* (v. 4) de una Glycera vinculada a un amante *iunior*<sup>22</sup> con el que se cierra el primero de los tres triángulos amorosos que juegan en la oda. Para el amante desdeñado la acción de Glycera se manifiesta como un hecho irracional. La respuesta a modo de *consolatio* consiste en mostrarle la fatalidad de los vínculos en una cadena amorosa sin reciprocidad, motivo presente ya en el fragmento I, 21 ss. de Safo y en un poema del posteocríteo Mosco que incluye la risa burlona de Eros<sup>23</sup>. Horacio es más conciso y al someter las situaciones a Venus y no a Eros confiere una mayor verosimilitud al consejo; la solución artificiosa de Mosco, amar al que ama para tener devolución, no es la horaciana de la reflexión y resignación<sup>24</sup>, redondeada con la correspondiente γνῶμη.

Insignem tenui fronte Lycorida<sup>25</sup>  
 Cyri torret amor, Cyrus in asperam  
 declinat Pholoen: sed prius Apulis  
           iungentur capreae lupis  
 quam turpi Pholoe<sup>26</sup> peccet adultero.  
 Sic visum Veneri, cui placet imparis

<sup>22</sup> *Iuvenis / iunior*: en lenguaje elegíaco se usan *pro marito et saepius pro amatore* según el léxico de R. Pichon *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris, 1902.

Es observable que Tibulo ha sido desplazado no por un amante rico y tosco, típica situación elegíaca, sino por uno más joven y sensible; Horacio rompe el esquema de la elegía tibuliana de la oposición entre amante rico y tosco (comerciante o soldado enriquecido) versus amante pobre y sensible (el propio poeta).

<sup>23</sup> *Frag. II*. En: Brioso Sánchez, M. *Bucólicos griegos*. Madrid, Akal/clásica, 1988, pp. 360-361.

<sup>24</sup> Resignación y paciencia: idéntico consejo en I, 24 ante la ineluctabilidad de la muerte.

<sup>25</sup> En la serie de amantes los nombres tienen un valor simbólico por la carga de alusiones que conllevan; al leer *Lycorida* podría pensarse en la amante de Cornelio Gallo, el elegíaco perdido, que bajo un ambiguo nombre apolíneo, velaba a su amada, la actriz Cytheris. En cuanto a *Ciro* y *Fóloe* los encontramos en las odas siempre con el rol de amantes; *Ciro* es un nombre de origen bárbaro, con lo que se enfatiza la fealdad y la brutalidad del hombre visto en la comparación como un lobo; *Fóloe* es siempre una amante fugaz y esquiva que rechaza a los que se le acercan, en consonancia con la imagen de aspereza y dificultad que presenta la montaña griega de Elida y Arcadia de igual nombre.

<sup>26</sup> Cf. Quinn, K. *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, New York, Routledge and Keegan, 1963, pp. 155 – 158. El autor cree que esta Pholoe sea la de Maratho en la elegía I, 8, 69 de Tibulo, por lo que se multiplican las alusiones al amigo elegíaco corroborando sin duda para Quinn la identidad del Albio horaciano con el poeta, en lo que también coincide R. Ball en su *Tibullus the Elegist*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1983, p. 133.

formas atque animos sub iuga aenea  
saevo mittere cum ioco<sup>27</sup>.

El sintagma *sic visum Veneri*, la voluntad o el capricho de Venus, parodia maliciosamente una fórmula épica referida a los designios divinos (*sic placet Iovi* o *dis aliter visum*). La carga de crueldad se acentúa por la falta de lógica que implica el someter a un juego inmisericorde a almas sufrientes por carecer de reciprocidad amorosa.

Esta peculiaridad de Venus, ejemplificada con el segundo triángulo, debería serenar al poeta traicionado, porque explicaría la relación de Glycera con un amante más joven, que tal vez no necesita ser rico, invirtiendo el tópico elegíaco del amante viejo y opulento: es tan irracional el segundo vínculo de Glycera como el inicial con Albio; todo en el amor es así, tanto la unión feliz o que parece serlo, como la separación.

Pero el ejemplo de terceros es insuficiente para lograr la persuasión del destinatario, si la misma falencia no se personaliza en el *magister*, quien ahora debe pasar a involucrarse si quiere ser escuchado. Esto se da recién en la estrofa final con el tercer triángulo amoroso que incluye al poeta, requerido esta vez por una *melior Venus*, a la que desdeña sin dar explicaciones, a la vez que es sin embargo subyugado arbitrariamente por otra *inmitis*, Myrtale, una liberta aguerrida y más brava que los oleajes adriáticos (en clara oposición a Glicera, la dulce), con una *liaison* sin margen para la autoconciencia.

Ipsam me melior cum peteret Venus,  
grata detinuit compede Myrtale  
libertina, fretis acrior Hadriae  
curvantis Calabros sinus.<sup>28</sup>

Este ejemplo es otra muestra de la irracionalidad de los vínculos amorosos, tal como los maneja la predilección caprichosa de Venus<sup>29</sup>, sin mediar una cierta razonable elección como se deduciría por el atributo *melior* de la *innominada* tercera en discordia<sup>30</sup>. ¿Por qué es *melior*?; ¿temperamental, sexual, social, intelectual, moral o racionalmente? No lo sabemos, porque una dosis de atracción irreflexiva existe siempre en la base del vínculo amoroso, sobre el que después se reflexiona.

<sup>27</sup> "A la sin par Lícóris de tersa frente / la consume el amor por Ciro; Ciro se vuelve / hacia la intratable Fóloe; pero a los lobos / apulios se unirán las cabras antes // que Fóloe falte con un horrible adúltero. / Así le ha parecido a Venus a quien le place enviar / con juego cruel bajo yugo de bronce / cuerpos y espíritus dispares" (5-12).

<sup>28</sup> "A mí mismo, cuando un amor mejor me requería / me atrapó con agradable cadena Mirtale. / liberta, más vehemente que el mar Adriático / al socavar los golfos de Calabria" (13-16).

<sup>29</sup> Nisbet, R. and Hubbard, M. A *Commentary on Horace Odes*. Oxford, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970; t. II, 1978, pp. 368-376.

<sup>30</sup> Cf. *Oda* III, 9.

Aduciendo el punto de vista del elegista y poniéndose en él, Horacio elabora paradójicamente un discurso antielegíaco<sup>31</sup>, no sobre la traición, motivo elegíaco y de cualquier lírica amorosa, sino sobre la arbitrariedad de los vínculos eróticos vistos desde una perspectiva racional y... masculina, como cuando pretende convencer desde una oda amorosa (I, 19) de que quiere entregarse a la épica, pero la irracionalidad de Venus no se lo permite:

El empleo del discurso elegíaco con mensaje antielegíaco crea una gran distorsión, pero Horacio consigue el equilibrio de ambos códigos con la afirmación de su peculiaridad lírica, sin dejar, por eso, de transitar por el filo de la navaja.<sup>32</sup>

Así, el alocutario debe aceptar la fugacidad del amor sin hacerse ilusiones sobre ningún lazo perpetuo a quien consagrar su *servitium amoris*, aunque las perspectivas de una *consolatio* capaz de invitar a la resignación o a la búsqueda de otro amor dan lugar al desafío literario de otro tipo de lirismo erótico, el horaciano, que se yergue frente a la supremacía de la elegía en los asuntos del corazón desgarrado<sup>33</sup>. En suma, esta oda es claramente definitoria de la distinción entre dos especies líricas eróticas que reposan sobre una diversa apreciación del amor.

### *Recusatio y excusatio en la oda II, 9*

La Oda II, 9 presenta una *recusatio* de la elegía erótica tal vez más atenuada que I, 33 porque en ella no se oponen dos tipos de lirismo amoroso donde Horacio ha jugado los criterios de su propia poesía. Aquí el poeta contrapone la elegía tibuliana o properciana (al menos el *Cynthia monobiblos*) con la épica, un género que no es el suyo, atenuando el compromiso personal y diluyendo la contraposición en una *recusatio* complementada con una exhortación en forma de *excusatio*:

Non semper imbres nubibus hispidos  
manant in agros aut mare Caspium  
vexant inaequales procellae  
usque nec Armeniis in oris,

<sup>31</sup> Davis, G. *Polyhymnia. The rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley, Univ. of California Press, 1991. Con otras palabras el autor denomina este proceso como de desafiliación del discurso elegíaco estigmatizado y reafiliación al mismo en función persuasoria, o de reprobación y asimilación, pp. 39-43.

<sup>32</sup> Buisel, M. D. "La lírica erótica...", p. 266.

<sup>33</sup> Cf. Kilpatrick, R.S. "Two horatians proems: Carm. I, 26 and I, 32", *YCIS* 21, 1969, pp. 215-239.

amice Valgi, stat glacies iners  
mensis per omnis aut aquilonibus  
querqueta Gargani laborant  
et folii viduantur orni:

tu semper urges flebilibus modis  
Mysten ademptum nec tibi vespero  
surgente decedunt amores  
nec rapidum fugiente solem.

at non ter aevo functus amabilem  
ploravit omnis Antilochum senex  
annos nec impubem parentes  
Troilon aut Phrygiae sorores

fluere semper, desine mollium  
tandem querellarum et potius nova  
cantemus Augusti tropaea  
Caesaris et rigidum Niphaten

Medumque flumen gentibus additum  
victis minores volvere vertices  
intraque praescriptum Gelonos  
exiguus equitare campis<sup>34</sup>.

En este epicedio<sup>35</sup> o lamento fúnebre, el poeta dirige a su amigo Gaio Valgio Rufo, afligido por la muerte de Mistes<sup>36</sup>, una *consolatio* de rasgos muy diferentes a los de la I, 24, unificada del principio al fin por su intento de aliviar la aflicción de Virgilio, cara mitad de su alma, ante la muerte ineluctable.

Habiendo partido del motivo helenístico de la variación del tiempo y las estaciones, aplicado a la muerte y a la forma del epicedio, aquí la *consolatio* se

<sup>34</sup> "No siempre las lluvias caen desde las nubes / hacia los campos resecos o al Mar Caspio / lo azotan sin cesar desiguales borrascas / ni en las orillas armenias // amigo Valgio, se yergue inerte el hielo / durante todos los meses o con los Aquilonos / se fatigan los encinares del Gárgano / y los fresnos se ven privados de sus hojas. // Tú apremias siempre con ritmos llorosos / al arrebatado Mystes ni se apaciguan tus amores al surgir el Véspero ni al huir el rápido sol. // Pero al amable Antíloco no lo lloró / su anciano padre que vivió tres generaciones / ni al adolescente Troilo sus padres / o sus hermanas frigias // lo lamentaron siempre. Cesa en fin / tus blandas quejas / y cantemos los trofeos de Augusto / César y del helado Nifates // Y que el río medo, añadido a los pueblos / vencidos, gire en remolinos menores / y que los gelonos, dentro de lo prescripto, / cabalguen llanuras exiguas."

<sup>35</sup> Cf. Pasquali, G. *Orazio lirico*. Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 237, 257 y 260.

<sup>36</sup> Tal vez, por su nombre griego, un *puer delicatus*, como lo confirmaría la palabra *amores*, lamentado con afecto cuasi paternal, dados los ejemplos míticos de Antíloco, hijo de Néstor, y Troilo, hijo de Príamo y Hécuba. Los atributos respectivos de Antíloco y Troilo: *amabilem e impubem* pueden aplicarse casi con seguridad a Mistes.

desvía a una tarea concreta relacionada a la condición de poeta propia de Valgio: un nuevo tipo de escritura lo sacará de su dolorida autocontemplación. No sin ironía Horacio toma distancia de las convenciones de la elegía amorosa a la vez que parodia<sup>37</sup> la sentimentalidad de un Valgio que ya ha excedido con su dolor el orden natural: así como la naturaleza va cambiando su faz y no siempre permanece el invierno, tampoco el alma puede vivir perpetuamente en la bruma<sup>38</sup>.

La autocomplacencia en la aflicción tiene un límite tanto personal como literario, pero Horacio antes de dar su opinión y consejo, atenúa su desacuerdo ante la actitud enfermiza de Valgio con un doble *exemplum* proveniente de la épica homérica que vigoriza la imagen inicial del ritmo de las estaciones: los padres de Antíloco y Troilo no lloraron siempre por la sangre derramada de sus hijos. Así tampoco conviene que Valgio, como poeta, apremie con sus ritmos quejumbrosos (*flebilibus modis*, v. 9) a un Mystes ya desaparecido, sino que debe terminar pronto con sus tiernos lamentos, signos de un dolor<sup>39</sup> poco viril (*desine mollium querellarum* vv. 17-18, equivalente a los *miserabilis elegos* de Albio Tibulo en I, 33).

Sin embargo, más que ofrecerle a Valgio una salida literaria fuera de la elegía, el poeta le propone una solución vital, recuperando la racionalidad de los vínculos afectivos. La *consolatio* a Valgio comporta un cambio en su conducta poética, -pasar al campo de la épica<sup>40</sup>-, ya que la historia contemporánea le brinda materia sobrada para un nuevo epos: los *nova tropaea Augusti* con sus conquistas de oriente.

Horacio usa un *cantemus* (v. 19, frecuentativo del épico *cano*), que al parecer lo deja implicado en la exhortación. Sin embargo no deja de moverse en el ámbito lírico, que, por fronterizo que sea, no es transgredido: el plural deja entrever una cortesía amable y confortadora para un *tú* bien singular, que es el que debe tentar el género del cual Horacio se excusa.

<sup>37</sup> Nisbet and Hubbard, *Op. cit.*, t. II, pp. 136-7.

<sup>38</sup> M. Putnam sostiene que "if Valgius' endless laments are old and effeminately 'soft' (*mollium*, 17) the imperial theme Horace recommends is at once 'new' (*nova*, 18) and bracingly hard, like the 'stiff Niphates'". ("Horace Carm. 2. 9: Augustus and the Ambiguities of Encomium" en *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, Berkeley Univ. Press, 1990, p. 223).

<sup>39</sup> Coincidimos con las sensatas observaciones de J. Coffigniez: "Un grand personnage comme Rufus, écrivain de surcroît, ne doit pas se confiner dans un chagrin privé et dans une oeuvre de faible portée comme l'élegie; il y a pour lui des préoccupations plus nobles et plus urgentes" (por ejemplo el éxito de Augusto sobre los cántabros). "Horace n'aime pas le genre de l'élegie. En tant qu'artiste du vers, il critique les 'exiguos modos' et le distique élégiaque trop bref. Le thème des plaintes amoureuses lui semble faux. L'élegie chante la fidélité inconditionnelle, ignorant la loi de Vénus qui est changement. Les chagrins éternels n'existent pas (Cf. 'semper' répété aux vers 1, 9, 17). Le héros élégiaque s'enferme dans son amour et il n'est plus dévoué à l'État." (Horace. Odes, Paris, Bordas, 1967, p. 81).

<sup>40</sup> Oliensis, E. *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998, p. 113 considera que la alianza entre lírica y épica se facilita por transferir a la elegía la falta de medida usualmente asociada con la épica. El torrente de lágrimas con que Valgio se expresa en dísticos elegíacos es el equivalente moral y formal del verso continuo o *carmen perpetuum* enfrentado con las concisas estrofas horacianas.

## La distinción de especies líricas amorosas en la oda I, 38

En I, 33 y II, 9 hemos examinado la poética antielegíaca que de ellos se desprende, pero no podemos abandonar el *corpus* lírico horaciano sin analizar la oda I, 38, ubicada estratégicamente al finalizar el Libro I, en relación a los motivos de I, 1, y I, 19, detentadores de simbolismos clave para esta cuestión.

Persicos odi, puer, apparatus,  
 displicent nexae philira coronae,  
 mitte sectari, rosa quo locorum  
     sera moretur.  
 Symplici myrto nihil adlabores  
 sedulus, curo: neque te ministrum  
 dedecet myrtus neque me sub arta  
     vite bibentem<sup>41</sup>.

La oda es breve y límpida, pero las imágenes vegetales por pares, de la *phylira* y la rosa tardía, por un lado, y el mirto y la vid por el otro, complican la interpretación por su polisemia simbólica.

Omitiremos aquí las interpretaciones que ven en ella sólo una oda simpósica o un mero contraste vital entre lo sofisticado y lo simple, según los criterios epicúreos. Para estos intérpretes (Kiessling-Heinze-Burck<sup>42</sup>, Pasquali<sup>43</sup>, o Nisbet & Hubbard<sup>44</sup>, Dahlmann<sup>45</sup>) se trata, en suma, de la alabanza de un ideal de vida simple, exento de toda interpretación literaria.

Sin desdeñar este primer nivel de lectura, Salat<sup>46</sup>, Fraenkel<sup>47</sup>, Santirocco<sup>48</sup> y Davis sostienen más bien que Horacio realiza aquí un manifiesto literario. Salat arguye que los augusteos privilegian comienzos y finales e infiere por deducción que si *Odas* II y III terminan con una composición donde el autor juzga su arte, debe haber un designio literario para la oda I, 38. Sin embargo Salat no apunta a la noción de “género” sino a la de “estructura” y ve la imagen de la corona como una alusión a los agrupamientos métricos de disposición concéntrica que él cree discernir en el conjunto de las 38 odas y lo mismo ocurre con la *rosa*, símbolo – según él- de una complicación refinada del Oriente que retoma *Persicos apparatus*.

<sup>41</sup> “Detesto, muchacho, los ornamentos persas. / me desagradan las coronas trenzadas con filira, / deja de buscar en qué lugar la rosa / se demora tardía. // Al simple mirto, solícito, nada / añadas –me preocupa- ; de ti que me sirves / no es indigno el mirto ni de mí que bebo / bajo la densa vid.”

<sup>42</sup> Kiessling, A. et alii. *Horaz. Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, pp. 159-160.

<sup>43</sup> Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 324.

<sup>44</sup> Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 422.

<sup>45</sup> Dahlmann, H. “Horatius I, 38. Interpretationen”, *Gymnasium* 71, 1964, pp. 47-55.

<sup>46</sup> Salat, P. *La composition du livre I des ‘Odes’ d’Horace*. *Latomus* XXVIII, 3, 1969, pp. 554-574.

<sup>47</sup> Fraenkel, E. *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1957, pp. 297-299.

<sup>48</sup> Santirocco, M. *Unity and design in Horaces Odes*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986, pp. 80-81.

Sin embargo termina enredándose en una contradicción, porque los otros finales e inicios enaltecen lo docto, aquí rechazado, frente a lo *simplex*.

Fraenkel y Santirocco coinciden en que el designio no deja de ser general, ya que se enfrentan dos estilos, uno cargado, retórico y orientalizante, en el primer par, y otro más simple y despojado en el segundo. Santirocco precisa además que se trata de la inserción horaciana en la estética calimaquea.

Gregson Davis<sup>49</sup> va un poco más lejos afirmando que aquí se nos ofrece un *Arte Poética* en miniatura, para lo cual analiza cuidadosamente cada símbolo deduciendo que la *phylira* caracteriza a un poema ambicioso y grandilocuente, en relación con la *rosa sera*, que implica una violación a los límites del *genus tenue* por su sobrecarga de preciosismo y expansión expresiva. Para él ambas imágenes comportan una *recusatio* a las que se les opone el valor del *simplici myrto*, síntesis de la composición unificada y concisa dentro de un *decus* propio.

Davis apunta a dos tipos de poesía amorosa, pero no los especifica claramente, limitándose a contraponer una lírica "alejandrina" frente a una expresión romanizada, caracterizada cada una por criterios métricos diferentes. Desde nuestro punto de vista, creemos que la especificación puede profundizarse aún más, ya que el sentido de la oda sobresale con mayor nitidez si oponemos lírica elegíaca a lírica amatoria horaciana<sup>50</sup>. La imagería es distinta de la empleada en I, 33 o II, 9, y lo que en ellas se desarrolla como un discurso lógico, se concentra acá en los valores del simbolismo vegetal.

Dentro del espacio de la lírica amorosa, la I, 38 resulta así una oda "programática", donde se rechaza la especie elegíaca a favor de la propia modalidad horaciana. El rechazo de la primera estrofa representa la *recusatio* de la elegía erótica en la *phylira* y la corona de rosa. El mirto, con su sencillez, se refiere al tipo horaciano, que no se separa de la hiedra porque lo báquico-convivial está muy próximo a lo amatorio.

Si existiese una duda sobre el valor de la *rosa* rechazada por Horacio, un poema del tercer libro de *Elegías* de Propertio retoma la metáfora de dicha flor como imagen de su propia poesía. La cronología horaciana nos indica que los tres primeros libros de odas fueron publicados en el año 23 a.C., mientras que Camps<sup>51</sup> señala como probable los límites de redacción del tercer libro properciano entre el 24 y el 21. Todo este volumen revela además una lectura atentísima de los tres libros de odas del venusino, intertexto destacado hasta el cansancio por la crítica, que no deja dudas de su factura posterior.

En dos elegías de dicho libro, la 3 y la 5, Propertio recurre a la imagen de la rosa como un símbolo positivo de su propia poesía, respondiendo al parecer al desdén horaciano por la elegía erótica latina caracterizada por su

<sup>49</sup> Davis, G. *Polyhymnia*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1991, pp. 118-126.

<sup>50</sup> Buisel, M.D. *Op. cit.*, pp. 276-278.

<sup>51</sup> Camps, W. A. *Propertius Elegies. Book III*. Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 15-20 y 62-68.

idealización de la mujer amada, su *servitium amoris* y su *foedus amicitiae*, lo que no obsta que Propercio se dirija ya hacia una progresiva eliminación del *servitium amoris*, apreciable en los libros III y IV. Así, en la *elegía* 3 se hace eco de la célebre amonestación calimaquea en el discurso de Febo (v. 15-24) que lo invita a rechazar el género heroico con el término *demens* (v, 15), ya que el poeta no tiene capacidad para él.

“Quid tibi cum tali, demens, est flumine? Quis te  
carminis heroi tangere iussit opus ?  
Non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti :  
Mollia sunt parvis prata terenda rotis<sup>52</sup> ;

Luego con el plectro le muestra en el v. 26 una *nova muscoso semita solo* (una senda nueva con suelo musgoso) que lo lleva a una gruta plagada de elementos iniciáticos propios de la poesía amorosa; allí se encuentran las nueve musas que han sorteado sus dominios y se ejercitan distribuyendo sus dones de propia mano:

Haec hederas legit in tyrso, haec Carmina nervis  
aptat, at illa manu textit utraque **rosam** <sup>53</sup>

Por si fuera poco, este texto se consolida con otro de *El. III*, 5, 21-22:

Me iuvat et multo mentem vincire Lyaeo,  
et caput in verna semper habere **rosa**<sup>54</sup>

Nada queda del mirto horaciano para Propercio; la rosa señala la radical separación de su poesía de la del admirado Horacio.

Habiendo seguramente conocido la *recusatio* calimaquea de la épica en los Αἴτια, Horacio prefiere aplicarla a una especie lírica determinada, la amorosa elegíaca a la que contrapone la suya propia. Sin embargo, ambas modalidades amoratorias suponen algo en común: una relación irregular e ilegal con la mujer amada. Si bien esta situación individual parece contradecirse con la crítica que en las odas romanas el poeta realiza a la disipación de las mujeres, al adulterio y

<sup>52</sup> “¿Qué tienes tú con semejante río, insensato? ¿Quién te / ordenó rozar la obra del canto heroico? / De aquí no debes esperar gloria alguna, Propercio: / Blandos prados deben ser hollados por ruedas pequeñas”.

<sup>53</sup> “Ésta escoge hiedras para los tirsos, ésa dispone sus cantos a las cuerdas, / empero aquella entreteje con ambas manos la rosas” (35-36). Cuando se habla de flores, según Camps (*Ibidem*, p. 67), el colectivo singular *rosam* es traducible en plural. La segunda observación señala, en una interpretación muy debilitada, que “*rose is symbol of convivial elegance*” (p. 75); como hemos señalado, es algo más que esto.

<sup>54</sup> “Me agrada no sólo aprisionar mi espíritu con abundante vino, sino también tener siempre la cabeza con la rosa primaveral”.



a otras irregularidades familiares, en el fondo no hay oposición real porque en la esfera comunitaria de la lírica civil, el venusino defiende las leyes protectoras de la familia encaradas por la legislación augustea, mientras que aquí se mantiene en el ámbito de la lírica individual, donde justamente se inscribe la *recusatio* de la elegía.

Según Gian Biagio Conte<sup>55</sup>, los poetas romanos tienen una clara conciencia genérica que se confirma en el curioso fenómeno de los “*empty slots*” o espacios vacíos. Los augusteos han recorrido profusamente los espacios de la lírica explorando las fronteras de cada género y experimentando la tentación de transgredirlas.

En la poesía amatoria los testimonios elegíacos de Catulo a Propertio codificaron una especie. No obstante Horacio advirtió un espacio en blanco partiendo de otra concepción del amor y generando una forma específica de lírica amorosa. El autor de los *Carmina* desdeña la exaltación de la amada única, no confía en el pacto de eterna amistad y desprecia el *servitium amoris* que abaja o humilla innecesariamente al poeta. Tales rasgos, propios de las elegías tibulianas o propercianas así como de los *carmina* de Catulo o de Galo, cristalizan en el paradigma del dístico elegíaco que nuestro poeta, artífice de la polimetría, nunca cultivó, no por incapacidad, sino por deliberado apartamiento de los contenidos poéticos vertidos en ese molde.

R.P. Prof. Lic. Víctor Agustín Sequeiros IVE  
[victorsequeiros@ive.org](mailto:victorsequeiros@ive.org)

---

55 Cf. Conte, G. B. “Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre” en Galinsky, K. *The interpretation of Roman Poetry*, p. 113. Hemos aprovechado esta idea que Conte aplica a la poesía dramática de la época augustea, caracterizada por la ausencia de un teatro contemporáneo a ella, hecho también testimoniado por Horacio en su epístola a Augusto.

## Resumen

Dentro del género lírico, Horacio trata de diferenciar de su propia lírica amorosa la especie erótica elegíaca de un Tibulo o un Propertio; lo hace con dos recursos de raigambre calimaquea empleados con profusión por otros poetas augusteos: la *recusatio* y la *excusatio* presentes en *Odas* I, 33; II, 9 y I, 38.

**Palabras clave:** Horacio – *recusatio* – *excusatio* – lírica amorosa elegíaca– lírica amorosa horaciana.

## Abstract

Within the lyric genre, Horace tries to distinguish the erotic elegiac poetry of Tibullus or Propertius from his own amatory lyric poetry; he does so with two devices of Callimachean roots profusely used by other Augustan poets: *recusatio* and *excusatio*, which are present in *Odes* I, 33; II, 9 and I, 38.

**Keywords:** Horace – *recusatio* – *excusatio* – amatory elegiac poetry – amatory Horatian lyric.

RECIBIDO: 13-04-2009 – ACEPTADO: 26-07-2009

# SIGNOS Y PROFECÍAS EN EL LIBRO III de ENEIDA

## 1. Algunas perspectivas acerca del libro III de *Eneida*

El libro III de *Eneida* ha recibido desiguales valoraciones por parte de la crítica. A fines del siglo XIX y principios del XX proliferaron las opiniones negativas, que lo juzgaban un libro monótono, no acorde al *páthos* de los libros II y IV<sup>1</sup>, y poseedor de una serie de inconsistencias o incoherencias debidas a la aludida falta de pulimiento de la obra<sup>2</sup>. Una serie de estudios de la primera mitad del siglo XX se dedicó a rebatir tal postura, adoptando una nueva perspectiva: la de evaluar si esas supuestas ‘contradicciones’ podían explicarse por motivos argumentales e intratextuales, en vez de ser atribuidas a razones compositivas<sup>3</sup>.

En este artículo estudiaremos un elemento central de este libro: el signo o profecía divina que los troyanos reciben en cada escala del viaje, puesto que constituye una vía de revelación del *fatum*, concepto clave de la obra. Al establecer un modo de comunicación entre dioses y hombres acerca de los hechos venideros, tales anuncios se consideran incluidos en lo que los romanos designaban con el nombre de *divinatio*, que Cicerón define como “el presentimiento y conocimiento de las cosas futuras”<sup>4</sup>.

Nuestra hipótesis es que en *Eneida* Virgilio no sólo reformula la leyenda de Eneas para dar origen al mito de fundación de Roma, sino que también crea y recrea el mito etiológico de sus instituciones religiosas. Para demostrarlo,

<sup>1</sup> Por ejemplo Otis 1964: 251 y Horsfall 1995: 119.

<sup>2</sup> Para un listado de estudios pertenecientes a esta corriente y de las inconsistencias alegadas, cf. Saunders 1925: 85, n. 3.

<sup>3</sup> Desde este nuevo enfoque, C. Saunders (1925) ofrece propuestas de interpretación para ciertos aspectos considerados problemáticos: el contraste entre la indicación de Creusa del destino del viaje en II y la ignorancia de Eneas en III; el papel de Venus y Apolo como guías de los troyanos; el rol de Juno como oponente; el anuncio progresivo de los portentos; la información que brindará la Sibila, según la profecía de Heleno; la cronología del viaje. G. E. Duckworth (1931) también se ocupa de las discrepancias señaladas y analiza la demora de los personajes en comprender el lugar donde asentar la ciudad en términos de creación del suspenso. Por su parte, R. Lloyd se dedica al estudio del libro en tres artículos (1954, 1957a y 1957b) que abarcan distintos aspectos: la descripción geográfica, el uso del material legendario sobre los viajes de Eneas, la invención de episodios por parte de Virgilio, la vinculación del libro con el poema en general, etc. En particular, nos interesan en este trabajo las conclusiones formuladas por Lloyd en “Aeneid III: A New Approach” por su análisis de la relación estructural entre los varios episodios del libro. El autor advierte que las distintas secciones (I. Tracia, II. Delos, III. Creta, IV. Estrofadas, V. Accio, VI. Butroto, VII. Pasaje de Epiro a Italia, VIII. Escila y Caribdis, IX. Cíclopes) están unidas entre sí no sólo por el hilo conductor de las sucesivas revelaciones, sino también por la presencia de un conjunto de elementos: A) el hallazgo de una nueva tierra, el acercamiento y desembarco; B) la ceremonia de sacrificio; C) la aparición de un *omen* o revelación divina; D) la interpretación de lo anterior; y E) la partida, frecuentemente bajo presión. Los elementos A y E, se ubican siempre, lógicamente, al comienzo y al final de cada episodio, y son bastante formularios. Por el contrario, B, C, y D presentan con una alta variación; no están todos presentes en los nueve episodios, sino que se alternan y combinan, presentándose en diferente orden.

<sup>4</sup> Cicerón, *De divinatione* I.1: *id est praesensionem et scientiam rerum futurarum*.

analizaremos cada una de las profecías del libro III (sus emisores, sus destinatarios, sus contenidos, etc.) y las relacionaremos con los tipos adivinatorios que ofrecen tanto un texto antiguo como *De divinatione*<sup>5</sup>, como estudios e investigaciones contemporáneos<sup>6</sup>.

## 2. Una cuestión de metodología: el análisis de los elementos religiosos en la literatura

Este planteo supone el estudio de una serie de fragmentos literarios en los que aparecen prácticas adivinatorias en relación con la información que acerca de la religión romana obtenemos de textos históricos, filosóficos, antropológicos, etc.

En *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts and Beliefs* (1998), D. Feeney analiza la compleja relación entre religión y literatura. Sus exhaustivas e iluminadoras conclusiones parten de las siguientes premisas metodológicas:

a. La literatura y la religión no son categorías naturales, sino “prácticas culturales que entre sí interactúan, compiten y se definen mutuamente” (1998: 1-2).

b. No es adecuado evaluar la religión romana a partir de categorías cristianas como, por ejemplo, la fe: esto lleva a no comprender los distintos modos de hablar de los dioses que presentan intelectuales como Varrón y Cicerón<sup>7</sup>.

c. Tampoco es apropiado considerar la religión ni la literatura romanas a partir de un modelo helenocéntrico, puesto que adoptar este enfoque significa ver lo latino como parasitario, derivativo o inferior a lo griego. Se propone, entonces, retomar la antítesis Grecia / Roma “in ways which do not inevitably project the Romans as ‘secondary’, passive and inert, but rather as participants in a dynamic and revolutionary cultural process” (1998: 8). La cultura romana es, desde este nuevo enfoque, la iniciadora de “an active and dynamic trans-cultural sensibility” (1998: 75).

A partir de estos fundamentos, Feeney estudia la presencia de elementos religiosos en autores como Nevio, Enio, Catulo, Tibulo, Lucrecio, Virgilio, Horacio

<sup>5</sup> El interés de un texto como *De divinatione* reside no sólo en el nivel (exhaustivo) de la descripción, gracias a la cual obtenemos información sobre distintas prácticas adivinatorias, sino también en lo que respecta a la posibilidad de conocer cuáles eran las posturas filosóficas que sobre esta disciplina existían en el siglo I a. C.

La obra fundamental sobre esta temática es la colosal *Histoire de l'adivination dans l'Antiquité* de A. Bouché-Leclercq que, a más de cien años de su primera edición, sigue siendo señalada como punto de partida en todos los libros y artículos consultados acerca de la adivinación. A este estudio hemos añadido los libros de Flacelière (1961), Turcan (2000) y Warrior (2006) y diccionarios y léxicos especializados, como los de Daremberg et Saglio, Pauly y Grimal.

<sup>7</sup> Feeney 1998: 17: “The era’s two most systematic and intelligent commentators on ‘religion’, then, are coming at the topic from two quite different angles, and it would be a great mistake to come to any conclusions concerning what Cicero or Varro or their contemporaries ‘really believed’ about Roman religion on the basis of these self-conscious demarcations between generic and intellectual traditions. Further, Cicero himself can adopt quite different poses in different philosophical dialogues, with different consequences for his apparent opinions on such important matters as divination”.

y Ovidio, entre otros. Especialmente en la épica la problemática es central, puesto que es un género en el cual se presentan distintos modos de vinculación entre personajes humanos y divinos<sup>8</sup>. En el caso particular de *Eneida*, la relación entre hombres y dioses aparece como parte imprescindible del relato mítico fundacional que culminará en la futura grandeza de Roma. El estudio de este aspecto debe evitar caer, según Feeney, en dos extremos:

For many years the histories and epics of the Romans were commonly regarded as only “literary,” with no relation to the ‘real’ religion of the society. That phase of scholarship is thankfully passing, and the deep importance of the religious dimension of these texts is now generally acknowledged; the challenge now is to try to recover that religious dimension without making it conform to the norms of other kinds of religious discourse – without, in other words, blurring over the specific and distinctive literary characteristics of the work in question” (Feeney 2007: 130; el subrayado es nuestro).

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, pues, analizaremos las instancias de revelación en el libro III. Como hemos señalado más arriba, intentamos demostrar que las prácticas adivinatorias que allí aparecen se presentan como prefiguración del conjunto de los rituales romanos existentes en el siglo I a. C. La combinación de distintas modalidades adivinatorias (griegas, romanas, etruscas, orientales) en cada uno de los fragmentos seleccionados es prueba de la dinámica y compleja relación entre religión y literatura.

### 3. Los anuncios del libro III

Los pasajes que consideraremos en este trabajo son los siguientes:

- a. la plegaria de Eneas a Apolo y la respuesta del dios en Delos (69-120),
- b. el anuncio de los Penates en los sueños de Eneas (135-88),
- c. la escala en las Estrofas en donde emite su profecía la arpía Celeno (209-67),
- d. la predicción de Heleno en Butroto (294-462) y
- e. el signo de los caballos blancos al llegar a Italia (521-47).

Cada uno de los fragmentos indicados pertenece a un escenario diferente: el avance en el conocimiento del lugar de destino se corresponde con el acercamiento geográfico hacia él. En Delos se les informa que deben dirigirse a la *antiquam matrem*; la interpretación incorrecta de que se trata de Creta es corregida por los Penates, que aclaran que el lugar referido es Italia. En las Estrofas se

<sup>8</sup> El estudio de esta cuestión es el objeto de otro libro de D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (1993), y del artículo “The History of Roman Religion in Roman Historiography and Epic” que forma parte del *Companion to Roman Religion* editado por J. Rüpke (2007).

añade un nuevo dato: el signo de las mesas, que permitirá reconocer el destino del viaje. El carácter ominoso de este signo se desvanece en la profecía de Heleno, que además aporta información sobre los obstáculos del viaje entre Butroto e Italia. Finalmente, la aparición de los caballos al llegar a Italia resulta un signo ambiguo que prefigura los conflictos bélicos que se desarrollarán allí.

A continuación trataremos los fragmentos mencionados y nos detendremos en los diferentes anuncios que constituyen el centro de cada episodio.

### a. En Delos: la voz de Apolo

La primera profecía sucede en Delos, sitio especialmente adecuado para la adivinación por su estrecha vinculación con el dios Apolo<sup>9</sup>. Los troyanos son recibidos hospitalariamente por Anio, que desempeña al mismo tiempo la función política de *rex* y la religiosa de *sacerdos*. En el templo, Eneas eleva una plegaria al dios; las preguntas acerca del destino (88) están enmarcadas por pedidos (75-7 y 89):

Templa dei saxo venerabar structa vetusto:

«Da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis 85  
et genus et mansuram urbem; serva altera Troiae  
Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli.  
Quem sequimur? quove ire iubes, ubi ponere sedes?  
da, pater, augurium atque animis inlabere nostris».

Yo honraba los templos dispuestos para el dios en la antigua roca: 'Da, oh Timbreo, una morada propia, da a los exhaustos murallas, una estirpe y una ciudad digna de permanecer; conserva para Troya una segunda Pérgamo, reliquias de los dánaos y del cruel Aquiles. ¿A quién seguimos? ¿A dónde ordena ir, en dónde colocar nuestras sedes? Da, oh padre, un augurio y deslízate en nuestros espíritus'<sup>10</sup>.

La solicitud del héroe no tarda en ser contestada: todos los elementos del templo comienzan a temblar (90-2) y surge de pronto una voz que emite la profecía:

vox fertur ad auris:

«Dardanidae duri, quae vos a stirpe parentum

<sup>9</sup> Según el mito (Grimal 2001: 315, Bouché-Leclercq 2003: 557), Leto no hallaba un sitio en donde dar a luz a sus mellizos nacidos de Zeus, Artemisa y Apolo, a causa de los celos de Hera; el dios fija a Delos, hasta entonces una isla flotante que erraba por el mar, para dar asilo a su amante. En agradecimiento, Leto promete a la isla que en el futuro los hombres acudirán a ella para ofrecer sus hecatombes (cf. Himno Homérico a Apolo, vv. 56-60 y 87-8). En los versos iniciales del episodio hallamos tres referencias al dios: es *pius arquitebens* (75), la ciudad es *Apollinis urbem* (79), su gobernante Anio es a la vez *rex* y *Phoebi... sacerdos* (80).

<sup>10</sup> Todas las traducciones del texto latino son nuestras.

prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto  
 accipiet reduces: antiquam exquirite matrem.  
 Hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris  
 et nati natorum et qui nascentur ab illis.»

95

Una voz llega a nuestros oídos: ‘oh fuertes descendientes de Dárdano, la misma tierra que, primera, os crió desde la stirpe de vuestros padres, os recibirá en su pecho fecundo cuando regreséis: buscad a vuestra antigua madre. Allí sobre todas las costas dominará la casa de Eneas, los hijos de sus hijos y todos los que de allí nazcan’.

La *vox* que escuchan los troyanos es la voz del dios (*haec Phoebus*, 99); no hay sacerdotes que oficien como intermediarios, ni siquiera el propio Anio, que no reaparece luego de la bienvenida. Resulta problemático clasificar esta profecía en una sola de las clases adivinatorias del mundo romano, ya que contiene elementos de distintas categorías: el augurio, el oráculo y el vaticinio.

Comenzaremos con el término *augurium*, puesto que es la palabra con la que Eneas define la respuesta que espera del dios (86). En su comentario, Servio apunta que el término está empleado en sentido amplio, como sinónimo de *oraculum* (en su primera acepción), ya que en sentido estricto un augurio es *exquirita deorum voluntas per consultationem avium aut signorum*. Williams (1962: 74) también comparte esta opinión, interpretando *augurium* como “an indication of the divine will”. Bouché-Leclercq<sup>11</sup> y Wissowa<sup>12</sup> confirman tal observación cuando describen los cinco tipos de augurios considerados en la teología augural: 1. *caelestia auspicia* (fenómenos meteorológicos, rayos, truenos), 2. *signa ex avibus* (vuelo y canto de las aves), 3. *auspicia ex tripudiis* (alimento de los pollos sagrados), 4. *pedestria auspicia* (movimientos de cuadrúpedos y reptiles) y 5. *signa ex diris* (incidentes fortuitos). La profecía de Apolo no ingresa, pues, en ninguna de estas categorías.

Ahora bien, los comentaristas se afanan por aclarar qué es realmente un *augurium*, y por justificar de algún modo el empleo que hace Eneas del término, olvidando que tal empleo aparece en el pedido del héroe. La disquisición entre las diferentes acepciones de la palabra *augurium* se torna ociosa si acudimos a una solución más simple: un augurio es lo que Eneas espera de parte de Apolo, pero no necesariamente lo que el dios le brinda como contestación. El héroe formula el pedido de un signo que indique hacia dónde continuar el viaje; procede aquí como un augur romano que pide un *augurium impetrativum*<sup>13</sup>. La palabra *augurium* señala que Eneas espera la aparición de un rayo, el vuelo de un ave, etc. que revele cuál es el rumbo a seguir. La respuesta de Febo no se limita al envío de un

<sup>11</sup> DAGR, “augures”.

<sup>12</sup> RE, “augures”.

<sup>13</sup> DAGR, *ibidem* y RE: 2331: “der Befragende erklärt, dass er die un die Zeichen der göttlichen Zustimmung ansehen werde”.

signo, sino que se realiza verbalmente. Esto nos lleva a la consideración de los oráculos y de los vaticinios.

La palabra *oraculum* designa, al mismo tiempo, la respuesta divina en sí y el sitio en donde tiene asiento el servicio de consulta profética<sup>14</sup>. Puesto que en la primera acepción el término puede referirse al contenido de cualquier tipo de contestación de parte de los dioses, nos ocuparemos de la segunda, más específica. Un oráculo está constituido, idealmente, por tres elementos: 1) un lugar privilegiado, en donde se realizan las consultas; 2) una divinidad protectora que da a conocer el futuro y 3) una corporación sacerdotal colectiva<sup>15</sup>. En este pasaje de *Eneida* hallamos los dos primeros –la renombrada isla de Delos y, dentro de ella, el templo; la protección legendaria de Apolo, confidente de Zeus<sup>16</sup>– pero no el tercero, ya que si bien Anio es *sacerdos*, no participa en el acto de transmisión de la respuesta oracular. Por otra parte, Anquises interviene como intérprete una vez que la profecía ha sido ya pronunciada, pero no como su vehículo, al modo de la Pitia o la Sibila.

Este tipo de revelación directa, en donde la divinidad emite palabras sin que haga falta un ser humano como médium, remite al vaticinio al modo itálico. Bouché Leclercq (2003: 901) explica que la clasificación entre adivinación natural y artificial<sup>17</sup> sólo es aplicable al mundo griego, puesto que en el romano, en rigor, sólo existe la segunda. Para los pueblos itálicos, las divinidades revelan el futuro ellas mismas, con su propia voz; las profecías no se revelan a través de individuos inspirados sino directamente, a través de discursos mágico-proféticos, los *carmina*. Los seres sobrenaturales que se comunicaban de este modo con los humanos eran, principalmente, aquellos vinculados con el agua, las linfas (las Camenas, Carmenta, las *Fata-Scribunda*, Canens), pero luego esta facultad se extendió a otras divinidades, como Fauno, Fauna y Pico<sup>18</sup>.

Observamos, entonces, cómo se sintetizan en la profecía de III.93-8 elementos del oráculo y del vaticinio. Por un lado, el espacio del templo de Delos, sede del oráculo de Apolo como fuente de revelación; por otro lado, la comunicación directa entre la divinidad y el hombre, sin intermediarios, propia de la tradición itálica.

<sup>14</sup> DAGR. "oraculum"; Bouché-Leclercq 2003: 430.

<sup>15</sup> Bouché-Leclercq 2003: 437.

<sup>16</sup> "Apollon était essentiellement un dieu prophète, l'unique confident de Zeus, le révélateur par excellence" (Bouché-Leclercq 2003: 432).

<sup>17</sup> La adivinación natural o intuitiva abarca las vías de adivinación en las cuales un ser humano, ya sea por medio del *furor*, ya sea a través de los sueños, es invadido en su espíritu por la divinidad y, gracias a este impulso, es capaz de conocer el futuro. La adivinación artificial o inductiva, en cambio, se fundamenta en una cierta disciplina (la interpretación de signos, la lectura de entrañas, la astrología etc.) en que el sacerdote es experto y a través de la cual accede al conocimiento del porvenir. Para una definición de estas dos clases de adivinación, cf. Cicerón, *De divinatione* I.12, I.34 y II.26; DAGR, t. II, 293; Flacelière 1993: 10-11.

<sup>18</sup> Cf. Bailey 1935: 25: "The oracle given by the priest or priestess of a god at a definite oracular seat, like Delphi or Delos, is unknown to the Italian mind; there were no such seats in Italy before the time of Greek influence. Prophecy might be given by the spoken word of a specially gifted human being, or by an animistic spirit, such as a nymph or faun".



La explicación que Anquises realiza (99-117) se fundamenta en la falta de claridad del anuncio, que suscita la inquietud de los enéadas: *cuncti quae sint ea moenia quaerunt,/ quo Phoebus vocet errantis iubetque reverti* (100-1). Esta necesidad de interpretación de las revelaciones divinas es propia de ciertos tipos adivinatorios. Así lo explica Cicerón en *De divinatione* I.116:

Nam ut aurum et argentum, aes, ferrum frustra natura divina genuisset, nisi eadem docuisset, quem ad modum ad eorum venas perveniretur, nec fruges terrae bacasve arborum cum utilitate ulla generi humano dedisset, nisi earum cultus et condiciones tradidisset, materiave quicquam iuaret, nisi consectionis eius fabricam haberemus, sic cum omni utilitate, quam di hominibus dederunt, ars aliqua coniuncta est, per quam illa utilitas percipi possit. Item igitur somniis, vaticinationibus, oraculis, quod erant multa obscura, multa ambigua, explanationes adhibitae sunt interpretum.

“Pues de la misma manera que la naturaleza divina habría engendrado en vano el oro, la plata, el bronce y el hierro si ella misma no hubiese enseñado de qué modo llegar a sus venas, y habría dado al género humano los frutos de la tierra y las bayas de los árboles sin utilidad alguna si no hubiese transmitido su cultivo y condiciones, o tampoco ayudarían los materiales, si no tuviéramos el arte de su fabricación, así, junto con todo provecho que los dioses dieron a los hombres, ha sido añadido cierto arte por el cual dicha utilidad pudiera aprovecharse. Del mismo modo, a los sueños, los vaticinios, los oráculos, puesto que muchos eran oscuros, han sido añadidas las explicaciones de los intérpretes”.

Se incluyen los sueños, los vaticinios y los oráculos puesto que, junto con los *omina* y prodigios, son los tipos adivinatorios cuyo significado no está fijado por la tradición, como sí sucede en el caso de los augurios, el examen de entrañas, las suertes. En estos últimos, la disciplina prescribe el sentido de la intervención divina (por ejemplo, un rayo que caía de izquierda a derecha era siempre favorable); en los primeros, el observador es parte fundamental para comprenderla<sup>19</sup>. En este caso, apreciamos que Anquises es un individuo apto para realizar la interpretación, puesto que recuerda los *veterum... monumenta virorum* (102); sin embargo, se equivoca al entender que el antepasado referido en la profecía es Teucro, en vez de Dárdano<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cuando en el libro II de *De divinatione* el personaje de Marco expone su argumento en contra de la adivinación, señala que estos intermediarios comunican la supuesta voluntad divina de acuerdo con sus propios intereses. Para sostener su opinión cita la afirmación de Demóstenes de que la Pitia ‘filipizaba’, es decir, emitía oráculos favorables a Filipo porque éste la había sobornado (*Div. II.118*).

<sup>20</sup> Anquises piensa en la versión de la leyenda según la cual Teucro ya estaba en Troya a la llegada de Dárdano desde Etruria; no recoge el dato que le ofrece la invocación *Dardanidae* (Williams 1962: 77).

El episodio culmina con la ofrenda sacrificial, que combina el tipo propiciatorio en pos de una navegación exitosa con la acción de gracias a Apolo por la profecía recibida<sup>21</sup>. Se menciona especialmente las víctimas elegidas: dos toros, uno para Neptuno y otro para Apolo; dos ovejas, la negra para la borrasca (*Hiemi*) y la blanca para los céfiros (*Zephyris*).

Los tipos de animales escogidos son los que tradicionalmente eran destinados a la inmolación<sup>22</sup>. En cuanto a los colores, se relacionaban, en general, con el tipo de divinidad a la que se ofrecía el sacrificio: para las celestiales se utilizaban víctimas blancas; para las infernales, negras<sup>23</sup>. Servio<sup>24</sup> dice que esta regla obedece a un principio de similitud, y por dicha razón aquí se dedica la oveja negra al mal tiempo y la blanca a los vientos propicios<sup>25</sup>. Bailey<sup>26</sup> y Williams<sup>27</sup> apuntan que el animal negro se brinda a la divinidad potencialmente hostil, mientras que el blanco es para la potencialmente propicia.

## b. La revelación de los Penates

Guiados por la interpretación de Anquises, los troyanos navegan hacia Creta. Al llegar fundan una ciudad, a la que llaman Pergamea, con la convicción de que se trata de la sede definitiva. El establecimiento abarca todos los aspectos, desde la construcción (*muros optatae molior urbis*, 132; *arcem... attollere tectis*; 134) hasta la sanción de normas (*iura dabam*, 137), la celebración de matrimonios (*conubiis*, 136) y la preparación de los campos para el sustento (*arvis... novis*, 136)<sup>28</sup>.

Sin embargo, pronto se desencadenan una peste y una fuerte sequía (137-42), signos de que, evidentemente, no se trata de la ciudad anunciada. Así lo entiende Anquises (143-6), quien sugiere solicitar nuevas indicaciones al oráculo de Apolo:

Rursus ad oraclum Ortygiae Phoebumque remenso  
hortatur pater ire mari veniamque precari,  
quam fessis finem rebus ferat, unde laborum 145  
temptare auxilium iubeat, quo vertere cursus.

Mi padre aconseja regresar hacia el oráculo de Ortigia y hacia Febo, una vez recorrido nuevamente el mar, y rogarle un favor: preguntarle qué fin

<sup>21</sup> Toutain (en DAGR, "sacrificium") señala cuatro tipos de sacrificios: el propiciatorio, el de acción de gracias, el purificadorio o *lustratio* y el expiatorio o *piaculum*.

<sup>22</sup> Cf. Toutain *ibidem*; Turcan 2000: 8; Warrior 2006: 21.

<sup>23</sup> DAGR, *ibidem*.

<sup>24</sup> *ad Aen* III.118.

<sup>25</sup> ...aut certe ad similitudinem, ut inferis nigras pecudes, superis albas immolent. item tempestati atras. candidas serenitati.

<sup>26</sup> Bailey 1935: 44.

<sup>27</sup> Williams 1962: 79.

<sup>28</sup> Henry (1989: 51) señala la similitud entre estos versos y la afirmación de Júpiter *moresque viris et moenia ponet* (I.264). La profecía parecería estar cumpliéndose en esta instancia.

da a los exhaustos de los acontecimientos, desde dónde ordena intentar un auxilio, hacia dónde dirigir el curso.

Las palabras *rursus* y *remenso* colocan el énfasis en la repetición: lo que Anquises aconseja es prácticamente reiterar el episodio anterior para comprender mayor claridad las mismas respuestas que solicitaron en Delos. De hecho, las preguntas de 145-6 son una paráfrasis de 88.

En este estado de cosas, se hace de noche y todos duermen. Aquí tiene lugar la profecía de los penates, que se aparecen a Eneas en sueños:

effigies sacrae divum Phrygiique penates,  
quos mecum a Troia mediisque ex ignibus urbis  
extuleram, visi ante oculos astare iacentis  
in somnis...

Las efigies sagradas de los dioses y penates frigios, que había sacado conmigo de Troya y del medio del fuego de la ciudad, parecieron acercarse en sueños ante los ojos del que yacía...

Los penates no revelan directamente como Apolo en Delos, sino que emiten su anuncio dentro de los sueños de Eneas<sup>29</sup>. La profecía puede dividirse en tres secciones: presentación (154-9), indicación del verdadero destino del viaje (159-68), orden de comunicar la noticia a Anquises (169-71).

En la presentación es interesante observar que los penates, antes de identificarse (156-7), explican a Eneas el porqué de su aparición (154-5):

Quod tibi delato Ortygiam dicturus Apollo est,  
hic canit et tua nos in ultro ad limina mittit.

‘Aquello que Apolo ha de decirte, cuando hayas regresado a Ortigia, lo

<sup>29</sup> Servio (*ad Aen* III.151) señala que algunos prefieren leer *insomnis* (‘insomne’, ‘despierto’) en vez de *in somnis* (‘en sueños’), e interpretar el pasaje como una aparición real de los penates, en vez de onírica. Nosotros optamos por la segunda lectura, debido a dos motivos. En primer lugar, el mismo Eneas realiza una aclaración cuando termina el relato del anuncio: *nec sopor illud erat* (173). Como aclaran Ernout y Meillet (1979: 634-5), *sopor* es “force qui endort, fait d’endormir” o “sommeil”, es decir, el sueño como necesidad física producida por el cansancio o como acto de dormir; *somnius*, en cambio, es “songe”, el sueño en tanto sucesos o imágenes que se representan en la mente de quien sueña. Se trata, pues, de conceptos vinculados entre sí, pero con referentes bien diferenciados; si Eneas aclara que no se hallaba en estado de sopor, es decir, que la visión de los penates no era una ensoñación, es pertinente leer *in somnis*. La segunda razón para sostener esta elección radica en la aparición de *in somnis* en un contexto similar: la narración de Eneas de la aparición del fantasma de Héctor (II.268-97). Allí Eneas dice que *in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector visus adesse mihi*; si bien podría interpretarse *insomnis* como adjetivo de *oculos*, y postular que se trata de una visión mientras Eneas estaba despierto, más adelante, cuando la imagen de Héctor se retira, Eneas dice que se despierta (*excitior somno*, II.302).

canta aquí y nos envía a nosotros a tus umbrales espontáneamente'

Esta aclaración supone, en primer lugar, la omnipresencia de Apolo como guía de los enéadas; en segundo lugar, un 'reconocimiento'<sup>30</sup> de la *pietas* de los troyanos por parte del dios, ya que no espera a que regresen para comunicarles su revelación; finalmente, una jerarquía divina según la cual los penates obedecen al mandato de Febo y ofician como transmisores de sus profecías.

La indicación del verdadero destino del viaje contrasta con el episodio anterior por su minuciosa claridad. Frente al enigmático *antiquam exquirite matrem*, hallamos aquí: 1) la confirmación de que no es Creta el destino señalado<sup>31</sup>; 2) el nombre de la tierra a donde se dirigen, llamada 'Hesperia' por los griegos e 'Italia' por sus actuales habitantes<sup>32</sup>; 3) la explicación por la cual la 'antigua madre' es Italia, en razón de que allí nació Dárdano<sup>33</sup>. Esta vez, el anuncio es absolutamente explícito, no deja lugar a dudas sino que resuelve las incógnitas de la anterior profecía de Apolo y las vincula con el mensaje del fantasma de Creusa en el final del libro II.

Finalmente, la orden de transmitir a Anquises estas palabras y la reiteración del destino del viaje (*Corythum terrasque... Ausonias*) contribuyen a evitar que se formule una nueva interpretación equívoca<sup>34</sup>.

Puesto que los penates emiten esta profecía en el sueño de Eneas, debemos considerarla un ejemplo de oniromancia. Se trata de uno de los tipos de adivinación natural, es decir, aquella en donde el conocimiento es transmitido por los dioses a los hombres a través de cierta *sympathéia* entre la divinidad y el alma humana<sup>35</sup>. Según dice Cicerón, en su tratado sobre la adivinación:

Inest igitur in animis praesagitio extrinsecus iniecta atque inclusa divinitus.

Existe por lo tanto en los espíritus un poder de predicción insertado desde fuera e incluido por inspiración de los dioses (*Div.* I.66).

<sup>30</sup> El término es de Otis (1964: 257): "they are about to return to Delos for another oracle, when Apollo himself comes to them and speaks through the Penates [...]. At least *pietas* gains from fate the recognition it deserves".

<sup>31</sup> *Mutandae sedes; non haec tibi litora suasit / Delius aut Cretae iussit considerare Apollo* (161-2).

<sup>32</sup> *Est locus, Hesperiam Graei cognomine dicunt / [...] nunc fama minores / Italiam dixisse [...] / hae nobis propriae sedes* (163-7). Nótese el adjetivo *propriae*, utilizado por Eneas en su plegaria de III.85-9 (*da propriam domum*).

<sup>33</sup> *hinc Dardanus ortus / lasiusque pater, genus a quo príncipe nostrum* (167-8).

<sup>34</sup> Ante la información que Eneas le refiere, Anquises no se dispone, como en el episodio anterior, a desentrañar la profecía; aquí las referencias son claras y no es necesaria su labor como intérprete. Pero sí se subraya que Anquises entiende el porqué de su error y que relaciona la profecía con sus conocimientos. Es fundamental, en 180-8, el lugar concedido a la memoria: *agnovit* (180), *memorat* (182), *nunc repeto* (184).

<sup>35</sup> La idea de que tanto los dioses como los hombres pertenecen a un orden universal guiado por cierta providencia forma parte de la doctrina estoica. Existe un ordenamiento cósmico que guía a todos los seres y los vincula entre sí; la adivinación es una forma de acceder al conocimiento de tales relaciones de causalidad que están ocultas (Cf. Flacelière 1993: 85-6).

... cumque omnia completa et referta sint aeterno sensu et mente divina, necesse est cognatione divinatorum animorum animos humanos commoveri.

... y puesto que todas las cosas han sido colmadas y referidas en el sentido eterno y en la mente divina, es necesario que los espíritus humanos sean conmovidos por su vinculación con los espíritus divinos (*Div.* I.110).

El alma humana participa de la naturaleza divina; por tal razón, puede acceder a la comunicación con ella durante el sueño, momento en el que su actividad se separa de la del cuerpo:

Cum ergo est somno sevocatus animus a societate et a contagione corporis, tum meminit praeteritorum, praesentia cernit, futura providet; iacet enim corpus dormientis ut mortui, viget autem et vivit animus.

En consecuencia, cuando en el sueño el espíritu es separado de la compañía y del contagio del cuerpo, entonces recuerda el pasado, contempla el presente y prevé el futuro; pues yace el cuerpo del que duerme como el de un muerto, pero sin embargo su espíritu tiene fuerza y vive (*Div.* I.63).

Viget enim animus in somnis liber ab sensibus omnique inpeditione curarum iacente et mortuo paene corpore.

Porque el espíritu, en los sueños, tiene fuerza, libre de los sentidos y de todo impedimento de las preocupaciones, mientras el cuerpo yace casi muerto (*Div.* I.115)

### c. El anuncio de Celeno en la Estrofas

La siguiente escala de los enéadas es en las islas Estrofas, patria de las arpías, a donde arriban luego de una violenta tormenta (192-204). Antes de relatar el episodio en sí mismo, Eneas introduce una breve noticia sobre las arpías, en la cual explica por qué estas criaturas viven allí, después de haber sido expulsadas de la casa de Fineo, y las describe (214-8).

La estadía en las islas comienza con la matanza del ganado del lugar, en un episodio con claras alusiones a *Odisea* 12.260-402, puesto que también aquí los compañeros del héroe sacrifican los animales pertenecientes a una divinidad. Luego de la matanza, los enéadas realizan un banquete (219-24) pero la comida queda trunca por la intervención de las arpías, que aparecen repentinamente, desgarran los alimentos y los contaminan con su hedor (225-8). La secuencia se repite: de nuevo los troyanos preparan el festín (229-31); nuevamente las arpías lo echan a perder (232-4).

Frente a esta doble interrupción, Eneas ordena a sus compañeros tomar las armas para combatir a las arpías (234-41). Las criaturas, sin embargo, rehúyen las agresiones y escapan (242-4); sólo Celeno se detiene sobre una roca para revelar a Eneas su futuro.

El discurso de Celeno se divide en tres secciones. En la primera (247-9), la arpía amonesta a los troyanos –designados como *Laomedontiadae*, es decir, como descendientes del mítico engañador de los dioses– por haber introducido la guerra en una tierra pacífica. Celeno designa a su pueblo como inocente (*Harpyias insontis*, 249), frente a los enéadas que traen la guerra (*bellum* se repite en 247 y en 248) y la sangre (*pro caede*, 247)<sup>36</sup>. En la segunda sección (250-2), tal como hicieron los penates, Celeno explica la razón de su anuncio:

accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,                    250  
 quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo  
 praedixit, vobis Furiarum ego maxima pando.

Por lo tanto, recibid y fijad en vuestros espíritus estas palabras más que el padre omnipotente predijo a Febo y Febo Apolo a mí, y yo, la más importante de las Furias, las revelo para vosotros.

Nuevamente aparece en el libro la jerarquía divina según la cual Júpiter revela el conocimiento del futuro a Apolo, y éste lo da a conocer directamente (como en Delos) o a través de un intermediario (los penates, las arpías).

En la tercera y última sección (253-7) hallamos la profecía propiamente dicha:

Italiam cursu petitis uentisque uocatis:  
 ibitis Italiam portusque intrare licebit;  
 sed non ante datam cingetis moenibus urbem,                    255  
 quam vos dira fames nostraeque iniuria caedis  
 ambasas subigat malis absumere mensas.

Buscáis a Italia en vuestro curso y la llamáis con los vientos: iréis a Italia y será lícito que entréis en su puerto; pero no ceñiréis con murallas la ciudad concedida antes de que un hambre terrible y la injuria de nuestra sangre os obligue a devorar las mesas roídas con las mandíbulas.

Como es sabido, la profecía se cumple en VII.109ss, cuando los troyanos,

<sup>36</sup> Esta amonestación prefigura el rol de los enéadas a partir del libro VII de *Eneida*, en donde se desata la guerra en el pacífico Lacio.

habiendo desembarcado, comen las tortas de harina que han empleado como 'mesas' para sostener el alimento. Sin embargo, en esta instancia del viaje, el anuncio resulta ominoso: Eneas y los suyos no reciben con alegría la confirmación de que llegarán a Italia, sino que escuchan con temor lo referido a la *dira fames*. Puesto que en el momento del relato, en Cartago, tampoco se ha verificado el sentido del anuncio, continúa este temor, que lleva a Eneas a describir a Celeno como *infelix vates* (246).

Como consecuencia de esta profecía, todos elevan preces a los dioses solicitando que las desgracias predichas por Celeno no lleguen a su cumplimiento (259-66):

At sociis subita gelidus formidine sanguis  
 deriguít; cecidere animi, nec iam amplius armis, 260  
 sed votis precibusque iubent exposcere pacem,  
 sive deae seu sint dirae obscenaeque volucres.  
 Et pater Anchises passis de litore palmis  
 numina magna vocat meritosque indicit honores:  
 'Di, prohibete minas; di talem avertite casum 265  
 et placidi servate pios!'

Pero a mis compañeros se les inmovilizó, helada, la sangre por el repentino terror: decayeron los ánimos y ya no me ordenan más exigir la paz con armas, sino con votos y oraciones, sean diosas o sean monstruos las aves obscenas. Y el padre Anquises, con las palmas tendidas desde la costa, invoca a los grandes númenes y anuncia los honores correspondientes: 'Oh dioses, alejad las amenazas; oh dioses, ¡cambiad tal suerte y, benéficos, conservad a los piadosos!'

La frase *sive deae seu sint dirae* (262), que da cuenta de la naturaleza ambigua de estas criaturas, ofrece el punto de partida para la clasificación de esta profecía dentro de un tipo adivinatorio. Si las arpías son consideradas *deae*, el anuncio puede catalogarse como un vaticinio al modo itálico, es decir, una revelación directa de la divinidad a los hombres, como en el caso del discurso de Apolo que hemos visto en primer lugar. Si se trata de *dirae*, debemos remitirnos a la disciplina de los augures, que incluía entre sus clases los *signa ex diris*. Se trataba de signos fortuitos, no previstos, que rompían el orden esperado tanto en el curso del ritual como durante el desempeño de las funciones públicas de los augures (Bouché-Leclercq 2003: 947). Su carácter funesto se revelaba en la supuesta derivación de *dei irae*<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> DAGR, t. I, 556. Es necesario aclarar que estamos considerando esta palabra como sustantivo común. Como sustantivo propio, *Dirae* es sinónimo de *Furiae*; esta lectura es posible puesto que Celeno se define como Furia en III.252. En tal caso, la oposición *sive deae seu sint dirae* aludiría a un contraste entre las diosas celestes y las de carácter infernal; a los fines de la clasificación, en ambos casos se trataría de un vaticinio.

Servio (*ad Aen.* III.246) observa, por otra parte, que el hecho de que estas criaturas sean, en parte, aves autoriza la interpretación de su anuncio como un auspicio *ex avibus*: las Arpías serían tanto *oscines*, es decir, aves que presagian a través de su canto, como *alites*, las que anuncian por medio del vuelo<sup>38</sup>.

#### d. La profecía de Heleno en Butroto

Luego de abandonar la tierra de las arpías, y tras una escala en Accio, los troyanos desembarcan en Butroto. Aquí tiene lugar el episodio central del Libro III (294-505): la visita a la nueva Troya que Andrómaca y Heleno han recreado a imagen de la primera. No nos ocuparemos aquí de la sección de Butroto en su totalidad, sino que nos centraremos en la profecía que emite Heleno (356-471).

Eneas acude a los consejos de Heleno a causa de la inquietud provocada por la profecía de Celeno, que parece contrariar las anteriores promesas de éxito (363-7):

cuncti suaserunt numine divi  
Italiam petere et terras temptare repostas;  
sola novom dictuque nefas Harpyia Celaeno                    365  
prodigium canit et tristis denuntiat iras  
obsceamque famem...

... todas las divinidades me convencieron con su numen de buscar Italia e intentar tierras apartadas; la arpía Celeno canta sola un prodigio nuevo y horrible de decir, y anuncia tristes iras y un hambre siniestra...

La extensa profecía de Heleno responde a este pedido del héroe. Comienza con una declaración acerca de los límites de su revelación: declarará lo que sabe acerca del destino, pero su conocimiento no es total, por decisión de las Parcas, ni tampoco puede decir todo lo que sabe, a causa de la prohibición de Juno (376-80).

Los aspectos que Heleno comunica son los siguientes:

- confirmación de que Eneas llegará a Italia finalmente, pero luego de un largo camino (381-7);
- detalle de los signos que identificarán la tierra de destino: la cerda blanca y las mesas (388-95);
- dificultades a encontrar durante la navegación y modo de superarlas (396-402 y 410-32);
- indicación para honrar a los dioses (403-9) y especialmente a Juno (433-40);
- instrucciones para encontrar a la Sibila y recibir sus respuestas (441-60).

---

<sup>38</sup> Acerca de la adivinación a través de las aves, cf. *DAGR*. t. II, 295; Flacelière 1993: 14-5.



Como se ve, todos los elementos que Heleno incluye son los que aseguran el éxito del periplo: llegar a Italia y, finalmente, conocer de boca de la Sibila lo que ha de suceder en tierra itálica. Si bien señala los obstáculos de la empresa<sup>39</sup>, indica también el modo de superarlos (incluso aclara que la profecía de Celeno no es de temer). Por el contrario, los eventos que suponen un riesgo cierto para la consecución del objetivo no son anunciados<sup>40</sup>: la muerte de Anquises (III), la tormenta y la llegada a Cartago (I), el amor de Dido (I-IV), la sublevación de las mujeres e incendio de la flota (V), la pérdida de Palinuro (V). Este silencio sobre los aspectos más problemáticos podría deberse o bien al propósito de Heleno de callar, para ahorrarle a Eneas el innecesario adelantamiento de los sucesos dolorosos<sup>41</sup>, o bien a la ya mencionada interdicción de Juno para no revelar absolutamente todo el futuro: si Eneas conociera en esta instancia todos los impedimentos que la diosa colocará ante él, bien podría planear el modo de salvarlos.

La profecía de Heleno no es fácilmente clasificable. Se trata de un personaje que aún a saber de varias clases de ritos adivinatorios. En su invocación, Eneas así lo define (359-61):

Troiugena, interpres divom, qui numina Phoebi,  
qui tripodas, Clarii laurus, qui sidera sentis      360  
et volucrum linguas et praepetis omina pinnae...

Oh descendiente del linaje troyano, intérprete de los dioses, que conoces los númenes del Febo, los trípodes, los laureles de Claro, las estrellas, las lenguas de las aves y los signos de la pluma que vuela...

Se observa en esta descripción la confluencia de elementos pertenecientes a diversos tipos de adivinación: en primer lugar, aparecen los atributos de los oráculos griegos de Apolo (los trípodes, los laureles), con la mención específica de Claro<sup>42</sup>; en segundo lugar, se menciona la astrología, asociada a oriente (Williams *ad loc.*, Flacelière 1993: 24); finalmente, el arte augural romano que descifra el canto y el vuelo de los pájaros. Heleno, pues es una especie de adivino 'total', conocedor de múltiples modos de contacto con la divinidad. Es a la vez *vates* (358, 463), *interpres* (359) y *sacerdos* (373).

## e. La llegada a Italia y el signo de los caballos

Abandonada Butroto, los troyanos navegan hasta llegar a Italia (521-4):

<sup>39</sup> Cf. 383: *Longa procul longis via dividit invia terris.*

<sup>40</sup> Cf. Otis 1964: 260.

<sup>41</sup> En el final del libro III, cuando muere Anquises, dice Eneas: *nec vates Helenus, cum multa horrenda moneret, / hos mihi praedixit luctus* (712-3).

<sup>42</sup> Cf. Servio *ad. Aen.* III.360: *Clarium oppidum est in finibus Colophoniorum, ubi Apollo colitur.*

Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis  
cum procul obscuros collis humilemque videmus  
Italiam. Italiam primus conclamat Achates,  
Italiam laeto socii clamore salutant.

Y ya la Aurora se enrojecía, rehuidas las estrellas, cuando a lo lejos vemos cimas oscuras y la llana Italia. A Italia proclama, el primero, Acates; a Italia saludan mis compañeros con un grito de alegría.

En el desembarco, los enéadas reciben un signo (537-8):

Quattuor hic, primum omen, equos in gramine vidi  
tondentis campum late, candore nivali.

Aquí vi, primer presagio, cuatro caballos sobre la grama, paciando el campo ampliamente, con blancura de nieve.

Inmediatamente, Anquises aporta su interpretación de este suceso. Pero, a diferencia de las anteriores ocasiones, propone aquí dos alternativas (539-43):

Et pater Anchises: 'Bellum, o terra hospita, portas:

bello armantur equi, bellum hæc armenta minantur.      540  
Sed tamen idem olim curru succedere sueti  
quadrupes et frena iugo concordia ferre:  
spes et pacis' ait.

Y el padre Anquises dice: 'Oh tierra hospitalaria, traes guerra: para la guerra están armados los caballos, guerra amenazan estos rebaños. Pero sin embargo también a veces estos animales suelen ir bajo el carro y llevar con el yugo frenos armoniosos: hay también esperanza de paz'.

El significado, pues, no es fácilmente descifrable; los caballos se asocian tanto a la guerra –puesto que son los animales empleados para combatir– como a la paz –ya que, finalizado el conflicto, participan de la ceremonia del triunfo<sup>43</sup>–. En todo caso, los troyanos elevan sus oraciones a Palas Atenea, diosa de la guerra, y a Juno, siguiendo las indicaciones de Heleno.

Esta aparición de los caballos blancos es designada por Eneas como *omen*, 'signo' o 'presagio'. Cicerón (*Div. I.102*) define a esta clase particular de

<sup>43</sup> "The mention of the number and color of the horses points to a Roman triumphal procession, when the general would ride in his chariot drawn by four white horses to the temple of Jupiter Optimus Maximus" (Williams 1962: 167).

adivinación como proveniente de la palabra humana<sup>44</sup> y Bouché-Leclercq la asocia con el cletonismo griego, es decir, con la disciplina dedicada a interpretar “la palabra humana empleada por la Providencia como signo enigmático” (2003: 126)<sup>45</sup>. El *omen* propiamente dicho es, pues, la emisión de la voz humana que oficia de vehículo al mensaje divino; de aquí la orden *favete linguis* durante el desarrollo de los rituales. Es esencial el lugar del receptor, quien debe otorgarles un sentido positivo (*bonum, faustum, acceptum, laetum*) o negativo (*malum, infastum, adversum, obscaenum*) a las palabras escuchadas.

Sin embargo, la adivinación ominal no se limitaba a los signos a través de la palabra, sino que se extendía a otros tipos de presagios fortuitos (Bouché-Leclercq 2003: 917). En este sentido amplio analiza el concepto Bailey (1935: 11ss), quien lo define como “indicaciones accidentales” acerca del futuro.

La aparición de los caballos, entonces, es un presagio en el sentido amplio, ya que no se trata de un anuncio a través de la palabra. El papel de Anquises en su interpretación se desvía de lo esperado, puesto que no es capaz de atribuirle al signo un sentido positivo o negativo y, en consecuencia, lo deja en suspenso.

## Conclusión

El examen de los cinco pasajes seleccionados evidencia la síntesis de elementos pertenecientes a distintos tipos de prácticas adivinatorias:

- adivinación natural o intuitiva (sueños proféticos, anuncios de sacerdotes inspirados) y adivinación artificial o inductiva (toma de auspicios, interpretación de signos);

- adivinación solicitada por el destinatario de la profecía o *impetrativa* (plegaria a Apolo, vaticinio de Heleno) y adivinación brindada por la divinidad sin ser requerida u *oblative* (sueño de los penates, anuncio de Celeno, signo de los caballos)<sup>46</sup>;

- adivinación sin intermediarios (voz de Apolo, sueño de los Penates, profecía de Celeno) y con intermediarios (vaticinio de Heleno, interpretación de Anquises del signo de los caballos);

- adivinación que requiere interpretación (profecía de Apolo, signo de los caballos) y adivinación que no la requiere (revelación de los penates, profecía de Celeno);

- adivinación típicamente griega (oniromancia, adivinación oracular), romana (toma de auspicios, vaticinio, interpretación de signos) y oriental (conocimientos astrológicos de Heleno).

Esta combinación de elementos nos lleva a presentar las siguientes conclusiones:

<sup>44</sup> *Neque solum deorum voces Pythagorei observitaverunt, sed etiam hominum, quae vocant omina.*

<sup>45</sup> Acerca de la cletonomancia, cf. además *DAGR*. t. II, 296; Flacelière 1993: 15-7.

<sup>46</sup> Para la clasificación entre *impetrativa* y *oblative*, cf. Bailey 1935: 19.

1. La serie de revelaciones del libro no es, como quieren algunos críticos<sup>47</sup>, una sucesión monótona y discontinua, en la que cada profecía difiere de las demás solamente en contenido, sino una progresión en la que predomina la *variatio* como patrón compositivo.

2. La profusión de escenas de adivinación en el libro III requiere, de parte del receptor –sea éste el oyente romano contemporáneo de Virgilio o el lector moderno–, un conocimiento performativo de los distintos procedimientos de la mántica<sup>48</sup> para poder apreciar cómo se combinan elementos de prácticas religiosas griegas, romanas y orientales en la configuración de las vías de comunicación entre los enéadas y los dioses. Si *Eneida* se agotara, como lo postulaba la lectura helenocéntrica de la literatura latina, en una mera alabanza del régimen augusteo, Virgilio probablemente habría optado por incluir en su relato solamente las formas de adivinación oficiales del culto romano. *Eneida* en general, y el libro III en particular, presentan, sin embargo, su propio cuadro de variedades adivinatorias.

3. El conjunto de los anuncios de III manifiesta la organización jerárquica divina del poema. El poseedor del conocimiento total es Júpiter, que permite a Apolo acceder a sus designios. Apolo, a su vez, dios profético por excelencia, manifiesta el *fatum* ya directamente (como en Delos), ya a través de divinidades de menor categoría que ofician de intermediarias (como los penates y las arpías), ya a través de sacerdotes inspirados (como Heleno). Sin embargo, esta jerarquía no es absolutamente vertical: otras divinidades (Juno, las Parcas) pueden interferir para permitir o prohibir la comunicación de ciertos aspectos del futuro, tal como explica Heleno a Eneas.

4. Teniendo en cuenta que el relato del libro III pertenece al discurso del personaje de Eneas, que narra su periplo ante la audiencia cartaginesa, la enumeración de las variadas vías que los dioses eligen para revelar el futuro a los troyanos constituye una forma de autorrepresentación como estirpe elegida por el hado<sup>49</sup>. Se subraya que los dioses una y otra vez insisten en la especificación del destino del viaje, a fin de que los enéadas lleguen a buen puerto. El foco está colocado, además, en los múltiples sacrificios que Eneas y los suyos ofrecen a los dioses para solicitar su favor o para agradecer su ayuda: se presentan, pues, como *pii*.

En síntesis, el libro III es central para el estudio de la comunicación entre las esferas divina y humana en *Eneida*. Si bien esta relación es prominente a lo

<sup>47</sup> A los autores mencionados en la introducción, añadimos esta cita de K. Quinn (1968: 122): "... once Virgil made the destruction of Troy part of the narrative structure of his poem, he had to include some account of how the Aeneadae got to Sicily. Legend supplied the basic facts; but some weaving of at any rate a selection of these into the fabric of the story [...] was necessary to provide narrative continuity. [...] Book 3 attempts, unsuccessfully, to provide this continuity".

<sup>48</sup> "Knowledge about religion in Rome is not simply a matter of information [...]. Literature about religion is another form of religious knowledge: it is another set of possibilities, another distinctive series of interventions into the huge terrain of what could be thought and said and done about religion in the Roman world" (Feeney 1998: 137).

<sup>49</sup> Más allá de que la voz del narrador así lo afirme desde el comienzo del poema, es interesante observar que Eneas es consciente de ello y que elige subrayarlo frente a Dido y sus comensales.

largo de todo el poema, en este libro aparece de manera concentrada, tanto por la cantidad de mensajes enviados a los troyanos por los dioses, cuanto por la variedad de modalidades empleadas.

La representación de distintos ritos adivinatorios no es una mera trasposición de las prácticas oficiales romanas a la narrativa, sino que constituye un mecanismo más complejo en el que elementos de diversos cultos se combinan, de modo que las categorías de *omen*, auspicio, oráculo, vaticinio etc. resultan insuficientes para definir unívocamente los ritos del libro. Virgilio crea en *Eneida* un sistema de adivinación que mitologiza y narrativamente prefigura el sistema romano<sup>50</sup>.

**María Emilia Cairo**

*Universidad Nacional de La Plata – Conicet*

[emiliacairo@yahoo.com.ar](mailto:emiliacairo@yahoo.com.ar)

---

<sup>50</sup> Agradezco al evaluador anónimo las sugerencias realizadas, que han resultado de gran utilidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones de textos y diccionarios

- DAREMBERG, C. et Saglio, E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachette, 1877-1919.
- ERNOUT, A. Y MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, Klincksieck, 1979 [primera edición: 1932].
- FALCONER, W. A., *Cicero De Senectute. De Amicitia. De Divinatione*, Londres, Loeb, 1992 [primera edición: 1923].
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001 [1a ed.: 1951].
- *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, J. B. METZLERSCHE BUCHHANDLUNG, 1896
- PEASE, A. S., *M. Tulli Ciceronis De Divinatione Libri Duo*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [primera edición: 1920-3].
- SABBADINI, R., *P. Vergili Maronis Opera. Vol. II: Aeneis*, Roma, 1937.
- THILO, G. y HAGEN, H., *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.
- WARDLE, D., *Cicero On Divination Book 1*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- WILLIAMS, R. D., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Tertius*, Oxford, 1962.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- BAILEY, C., *Religion in Virgil*, Oxford, 1935.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, A., *Histoire de l'adivination dans l'Antiquité*, Paris, Éd. J. Millon, 2003 (1a ed. en francés: 1879-82).
- DUCKWORTH, G. E., "Suspense in Ancient Epic. An Explanation of *Aeneid* III", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 62, 1931.
- FEENEY, D. C., *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.
- FEENEY, D. C., *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts and Beliefs*, Cambridge, 1998.
- FEENEY, D. C., "The History of Roman Religion in Roman Historiography and Epic", en Rüpke, J. (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford, Blackwell, 2007; 129-142.
- FLACELIÈRE, R., *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba, 1993 (1ª ed. en francés: 1961).
- HENRY, E., *The Vigour of Prophecy. A Study of Virgil's Aeneid*, Southern Illinois University Press, 1989.
- HORSFALL, N., *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1995 (*Mnemosyne Supplementum* 151)
- LLOYD, R., "On *Aeneid* III.270-80", *The American Journal of Philology*, Vol. 75, N° 3, 1954.
- LLOYD, R., "*Aeneid* III: A New Approach", *The American Journal of Philology*, Vol. 78, N° 2, 1957.
- LLOYD, R., "*Aeneid* III and the Aeneas legend", *The American Journal of Philology*, Vol. 78, N° 4, 1957.
- OTIS, B., *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964.
- SAUNDERS, C., "The relation of *Aeneid* III to the rest of the poem", *Classical Quarterly* Vol. 19, N° 2, 1925.
- TURCAN, R., *The Gods of Ancient Rome. Religion in Everyday Life from Archaic to Imperial Times*, New York, Routledge, 2000.
- WARRIOR, V. M., *Roman Religion*, Cambridge University Press, 2006

**Resumen**

El objetivo de este trabajo es estudiar los signos y profecías de *Eneida* III, entendidos como medio de comunicación del *fatum* entre dioses y hombres y, en consecuencia, inscriptos en el arte de la *divinatio*. Se analizan los anuncios de Apolo, los Penates, Celeno, Heleno y el signo de los caballos blancos en relación con la tipología de prácticas adivinatorias que presentan tanto un texto antiguo (*De divinatione* de Cicerón), como estudios contemporáneos (Bouché-Leclercq, Flacelière, Turcan, Warrior, etc). A través de este examen se advierte a) una síntesis de elementos pertenecientes a diferentes rituales que no se agotan en la adivinación oficial romana, b) el modo en que se organiza la jerarquía divina del poema, en términos de conocimiento del destino y c) una representación de los troyanos como pueblo piadoso que honra a los dioses a través de distintas ofrendas y sacrificios.

**Palabras clave:** *Eneida* III – adivinación – religión – *De divinatione* - dioses

**Abstract**

The aim of this article is to study the signs and prophecies in *Aeneid* III, regarded as a means of communicating *fatum* between gods and men and therefore included in *divinatio*. We analyze the announces given by Apollo, Celaeno, Helenus and the sign of the white horses in connection with the typology of divinatory practices presented by both an ancient text (Cicero's *On divination*) and contemporary studies (Bouché-Leclercq, Flacelière, Turcan, Warrior, etc). By means of this examination we find a) a synthesis of elements belonging to different kind of rituals, hardly comparable only with Roman official divination, b) the way in which the divine hierarchy of the poem is organized, in terms of knowledge of fate and c) a representation of the Trojan as pious people who honor the gods trough different offerings and sacrifices.

**Keywords:** *Aeneid* III – divination – religion – *De divinatione* - gods

**RECIBIDO:** 21-04-2009 – **ACEPTADO:** 19-06-2009

84

AUSTER 14 (2009)



# UNA LECTURA DEL AGAMEMNON DE SÉNECA: NEFAS TRÁGICO E IMAGINARIO POÉTICO

## 1. Introducción

La historia mítica de Agamenón incluye un amplio repertorio de motivos<sup>1</sup>. Cabe recordar el de la venganza, el de la repetición de crímenes en el ámbito familiar, el de la furia, el dolor y los miedos de Clitemnestra en tanto madre, esposa herida y mujer adúltera; el motivo de la igualdad entre vencedores y vencidos, el de la muerte como remedio supremo, el de la mutabilidad de la fortuna y el de los peligros que conlleva el poder. El género trágico pone de manifiesto, a través de tales motivos, las consecuencias psíquicas y éticas del derramamiento de sangre familiar en el marco de una interrogación permanente sobre los fundamentos y límites de la condición humana. Cada actualización de la matriz semántica de esta leyenda introdujo, a su vez, profundas transformaciones de la trama mítica en función de los distintos contextos<sup>2</sup>. Mediante los mecanismos de una memoria poética siempre activa, dicha trama se fue reescribiendo a partir de articulaciones inéditas entre los planos intra- y extradiscursivos<sup>3</sup>. Como observa C. Calame (2000, pp. 96-97), sus diversas reformulaciones trágicas integraron los valores ideológicos propios de un determinado paradigma histórico y de una determinada situación comunicacional.

---

<sup>1</sup> Usaremos en un mismo sentido los términos 'tema' y 'motivo' a lo largo de nuestra reflexión, más allá de los múltiples debates acerca de su definición. Al respecto, O. DUCROT, J. – M. SCHAEFFER (1995<sup>2</sup>, pp. 638-639) señalan que "il n'y a guère de consensus quant aux définitions du motif et du thème. Bien des auteurs utilisent les deux termes de manière interchangeable. D'autres les opposent selon l'étendue textuelle qu'ils subsument: un thème résulterait d'une combinaison de motifs, ces derniers étant des éléments de contenu plus élémentaires...Il peut être utile de proposer les distinctions terminologiques suivantes:... lorsqu'on ne tient pas compte des relations de contiguïté et de causalité immédiate [comme pour ce qui est de fonctions], mais qu'on s'attache à relever celles de ressemblance (et donc aussi d'opposition) entre des unités souvent très distantes, la perspective est *paradigmatique*, et on obtient, comme résultat de l'analyse, des thèmes; quant aux motifs, il paraît judicieux d'y voir des *étiquettes* désignant des classes de *réalisations lexicales* d'une fonction ou d'un thème, chaque classe étant fondée, soit sur des exemplifications strictes, soit, ce qui est plus probable, sur des ressemblances de famille entre ses divers membres".

Por 'matriz semántica' entendemos una suerte de sustrato que se obtiene del cotejo de distintas versiones de un mito y en torno al cual surgen las distintas actualizaciones del mismo. La literatura es, por excelencia, uno de los prismas por el que pueden rastrearse las metamorfosis del material mítico (C. CALAME 1988, pp. 7-17). Desde la perspectiva teórica de la mitocrítica, G. DURAND (1979, p. 64) considera que el mito es un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas. Bajo el impulso de un esquema, ese sistema tiende a convertirse en relato. A partir de un 'mito ideal' constituido por la síntesis de todas las variantes mitémicas, esta disciplina estudia las transformaciones del mito según las épocas, los géneros literarios y los horizontes de recepción en los que se inscriben.

<sup>3</sup> En cuanto al concepto de 'memoria poética' como tensión entre permanencia y cambio, cf. J. B. CONTE (1974). Para un abordaje semiótico-narratológico de la memoria poética, cf. C. CALAME (2006).

El *Agamemnon* de Séneca ubica bajo una nueva perspectiva los motivos centrales de la leyenda con respecto a sus antecedentes literarios grecorromanos, en particular la tragedia homónima de Esquilo<sup>4</sup>. El cambio de perspectiva y sus consecuentes desplazamientos semánticos transformaron los alcances de la historia mítica en su versión tradicional. Más exactamente, la tragedia de Séneca se plantea como emblema de ciertas conductas humanas arraigadas en la desmesura de la pasión y en los espejismos de una grandeza ilusoria. Si tenemos en cuenta que en cada una de sus *performances* los relatos míticos refieren a representaciones y prácticas simbólicas inherentes a cada contexto socio-cultural, resulta claro que detrás de ese emblema se vislumbran los rasgos estoicos que impregnan la producción literaria de Séneca. Tales rasgos conforman, como sabemos, una de las coordenadas hermenéuticas para el abordaje de sus tragedias. Durante largo tiempo la crítica privilegió este tipo de lecturas en clave filosófica. Asimismo, se insistió también en las implicancias socio-políticas de estas tragedias que presentan, indudablemente, aspectos vinculados con la figura del tirano y con el tema del poder<sup>5</sup>. El tratamiento dramático de esas temáticas se tornaba incluso, bajo el imperio, un soporte casi convencional de reivindicación de la libertad y de los valores republicanos. Ahora bien, una exploración de los planos diegético y metapoético de estos textos constituye otra posible coordenada de análisis capaz de echar luz sobre su especificidad en cuanto a la reescritura del material mítico. En tanto producto de un proceso simbólico y del *poieîn* creador de mundos de ficción, esas historias legendarias son, ante todo, relatos ‘poiéticos’ y poéticos cuyo estatus ontológico es de orden meramente textual (C. Calame, 2000, p. 46). Al no existir el mito como realidad universal o como sustancia cultural, sus contextos de actualización adquieren una relevancia fundamental a la hora de acercarse a él.

Desde esta óptica, examinaremos de qué manera tres temas recurrentes del *Agamemnon* de Séneca (el del desorden, el del carácter cíclico de la historia y el de la fragmentación) pueden considerarse como uno de los parámetros clave en la profundización de la poética trágica de esta pieza. Las imágenes de ‘mezcla’, ‘retorno’ y ‘ruptura’ con las que se manifiestan esos temas configuran una suerte de gramática simbólica debido a su particular conjunción en la tragedia. Dicha gramática, entendida como un movimiento complejo de representación y significación (C.-G. Dubois, 1998, p. 22), funciona, a su vez, dentro de un sistema dinámico que organiza las imágenes<sup>6</sup>. Lejos de ser una sucesión de elementos yuxtapuestos, es decir, un mero *corpus*, ese sistema o imaginario debe leerse como

<sup>4</sup> La herencia romana de la leyenda se remonta al *Aegisthus* de Livio Andronico y a la *Clytaemnestra* de Accio. Cf. J. DANGEL (1990).

Dada la extensa bibliografía a la que dieron lugar ambos enfoques, remitimos respectivamente, entre otros, a G. A. STALEY (1982) y N. T. PRATT (1948 y 1983); A. POCIÑA (1976), D. & E. HENRY (1985) y P. GRIMAL (1992).

<sup>6</sup> Cf. J. BURGOS (1982, p. 80): “L’image poétique...ne peut prendre signification qu’à partir du moment où elle est située dans son tissu de l’imaginaire”.

una red cuyo sentido radica en la relación entre sus componentes (J. Thomas, 1998, pp. 15-21). Nos proponemos mostrar que algunos motivos de esta tragedia senecana pueden dejar al descubierto, a partir de su inserción en un entorno de relaciones, las constantes poético-simbólicas del texto dado que el imaginario es un punto de encuentro entre procesos de representación (mediante imágenes) y procesos de significación.

## 2. Representaciones del desorden familiar, emocional y cósmico

La imagen de ‘mezcla’ asume distintas formas en el *Agamemnon* y se asienta, desde el punto de vista léxico, en el uso del verbo *misceo* y de adjetivos que sugieren la idea de ‘ambigüedad’ e ‘incertidumbre’ respecto de situaciones o estados de los personajes<sup>7</sup>. Se vincula principalmente con tres núcleos semánticos: el origen de Egisto, la trama del crimen por parte de Clitemnestra y el desorden cósmico provocado por la tempestad en el relato de Euríbatas. Ya en el comienzo la sombra de Tiestes, que irrumpe en la tierra desde el reino subterráneo (1-56), se presenta a sí misma como el lugar de una mezcla monstruosa. Según recuerda el personaje, su ingesta caníbal ha ‘mezclado’ en su cuerpo todas las categorías familiares y el carácter sacrílego de tal confusión se asocia con un trastrocamiento inaceptable del orden natural y social<sup>8</sup>:

Ag. 34-36:

Versa natura est retro:  
auo parentem, pro nefas! patri uirum,  
gnatis nepotes miscui, -nocti diem<sup>9</sup>

“La naturaleza ha sido alterada hacia atrás: he mezclado al padre con el abuelo, ¡oh sacrilegio! al marido con el padre, a los nietos con los hijos, -al día con la noche”.

Tiestes no sólo resurge para mostrar el caos y la perversión de valores que ha suscitado la búsqueda de venganza en la familia real de Argos, sino que al anunciar nuevos crímenes en la dinastía de Tántalo anticipa también la sucesión de acontecimientos dramáticos: “Iam iam natabit sanguine alterno domus:/ enses, secures, tela, diuisum graui/ ictu bipennis regium uideo caput;/

<sup>7</sup> *Misceo*: Ag. 36, 201, 417, 474, 490, 664; *mixtus*: Ag. 213, 358b; *dubius*: Ag. 50, 58, 140 (*dubito*), 146, 309, 407, 420, 457, 787, 874, 908, 930; *incertus*: Ag. 3, 38, 140, 714, 748, 777; *ambiguus*: Ag. 984.

<sup>8</sup> Cf. Sen. *Thy.* 52-53: FV. “*Misce* penates, odia, caedes, funera/ accerse et imple Tantaló totam domum”; 83: “Ante *perturba* domum”. Respecto de otros núcleos temáticos de la leyenda de Agamenón y de su relación con el *Thyestes* senecano, cf. A. J. BOYLE (1983).

Para el texto latino seguimos la edición de F. R. CHAUMARTIN (*Les Belles Lettres*, 1999). Las traducciones son nuestras.

iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor:/parantur epulae..."44-48 ("Ya nadará la casa en sangre recíproca: veo espadas, hachas, lanzas, la cabeza del rey cortada por un fuerte golpe del hacha de doble filo; ya están cerca los crímenes, ya el engaño, la matanza, la muerte: se prepara el banquete..."). La mezcla socialmente inaceptable que encarna Tiestes en su sangre se convierte en una suerte de modelo de inversiones sacrílegas destinadas a repetirse a lo largo de las generaciones como crímenes recíprocos<sup>10</sup>. A la luz de esta dinámica cíclica debe leerse la identidad de Egisto, que no es sino el fruto del *monstrum* cometido por su padre Tiestes al devorar su descendencia ("...Viscera exedi mea" 27) y unirse luego a su propia hija ("[Fortuna] gnatae **nefandos** petere **concubitus** iubet" 30). El origen de Egisto es subrayado en las distintas etapas de la tragedia. En primer lugar, Tiestes lo presenta como motor de la acción ("...**Causa natalis tui**,/ **Aegisthe**, uenit..." 47-48); luego, en el marco de la elaboración del crimen, tanto el mismo Egisto como Clitemnestra evocan ese origen (AEG. "...non est poena **sic nato mori**" 233; CLY. "**Phoebum nefandae stirpis** auctorem uocas" 295). Por último, una vez que se ha llevado a cabo el asesinato de Agamenón, Electra explicita la condición infame de este personaje portador de un *dubius sanguis*<sup>11</sup>:

Ag. 983-985:

Etiam monebit **sceleris infandi artifex**,  
per scelera gnatus, **nomen ambiguum suis**  
**idem sororis gnatus et patris nepos?**

"¿También me aconsejará el artífice de un crimen inefable, el que ha nacido entre crímenes, cuyo nombre es ambiguo para los suyos, a la vez hijo de su hermana y nieto de su padre?"

En un movimiento especular con el comienzo de la tragedia que, como vimos, focaliza esta idea en la figura de Tiestes, hacia el final el texto traslada el mismo imaginario al origen de Egisto (*nomen ambiguum* 984), producto monstruoso de una mezcla de sangre de la que solo puede surgir un *sceleris infandi artifex* (983)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> El carácter cíclico que se desprende de la idea de reciprocidad atraviesa la tragedia: 64-65: CHO. "...aequor/ furit **alternos** uoluere **fluctus**"; 439: EUR. "et ualida **nisu** brachia **alterno** mouet"; 561: EUR. "feruetque semper **fluctus alterna uice**".

<sup>11</sup> Mismo motivo en Sen. *Thy.* 239-241: "corrupta coniunx, imperi quassa est fides,/ domus aegra, **dubius sanguis** et certi nihil/ nisi frater hostis". Sobre la temática de la *turbatio sanguinis* en la cultura romana, cf. G. GUASTELLA (1988, pp. 68-72).

<sup>12</sup> La idea de '*artifex*' remite, antitéticamente, a la figura de Atreo en el *Thyestes*, quien elabora y concibe su *nefas* como un *opus* ("Fructus hic **operis mei** est". 906). El desempeño pusilánime de Egisto en el *Agamemnon* (890-891: "Haurit trementi **semiuir** dextra latus/ nec penitus egit: **uulnere in medio stupet**"; 986-987: "Aegisthe, **cessas** impium ferro caput/ **demetere?**") contrasta con el poder intelectual de Atreo, con su hábil manipulación del lenguaje y su impecable manejo de la tradición literaria como protocolo de conducta para sus actos.

La ambigüedad que subyace en el origen de Egisto se extiende al personaje de Clitemnestra bajo la forma de su incertidumbre respecto del crimen que se propone cometer. Las preguntas retóricas y las auto-exhortaciones de la reina a lo largo de sus confrontaciones con la Nodriza (108-202) y con Egisto (226-309) muestran el conflicto interno de este personaje. Ya dispuesta a realizar el *nefas*<sup>13</sup> (“*Misce cruorem, perde pereundo uirum*” 201-202) sus palabras dejan al descubierto una misma constelación imaginaria. La oscilación entre el *dolor* (133, 142), el *timor* (133), la *invidia* (134), la *cupido* (135), el  *pudor* (138) y la *ira* (142) emparenta la temática de la mezcla con el desorden subjetivo de Clitemnestra<sup>14</sup>. Éste se manifiesta, a su vez, a partir de un proceso de metaforización en términos marinos:

Ag. 138-143:

... **fluctibus uariis agor,**  
**ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,**  
**incerta dubitat unda** cui cedat malo.  
proinde **omisi regimen e manibus meis:**  
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,  
hoc ire pergam; **fluctibus dedimus ratem.**

“Soy empujada por olas contrarias, como vacila el agua sin saber con certeza ante qué desgracia ceder cuando el viento y la marea arrastran al profundo mar de un lado y de otro. Por eso he soltado el timón de mis manos: adonde me lleven la ira, el dolor, la esperanza, allí me dirigiré; he encomendado mi barca a las olas”.

No sólo Clitemnestra se presenta a sí misma como un piloto que ha perdido el control de su embarcación y se encuentra a la deriva de las olas, sino que traza también el *iter* de sus maquinaciones a través de esa imagen y de una red lexical: a la reflexión del Coro acerca de la tranquilidad de quien se acerca a orillas seguras (“*felix mediae/ quisquis turbae sorte quietus /aura stringit litora tuta*” 102-104), la reina responde con una auto-interrogación (“*Quid, segnīs anime, tuta consilia expetis?*” 108) que culmina, en su mismo discurso, con la afirmación del rumbo que tomarán sus actos más allá de sus dudas (“*per scelera semper sceleribus tutum est iter*” 115).

El texto prolonga y transforma la imagen de confusión emocional

<sup>13</sup> A diferencia del *scelus* o crimen común, el *nefas* designa un crimen extraordinario que ningún castigo puede anular o compensar. En efecto, aunque actúe sobre él la justicia humana, quien lo comete ya no puede formar parte de la colectividad de los hombres puesto que su presencia implica una amenaza de contaminación. Cf. F. DUPONT (1995, p. 57).

<sup>14</sup> Ag. 133: CLY. “*mixtus dolori subdidit stimulus timor*”; 146: CLY. “*cui ultima est fortuna quid dubiam timet?*”; 308-309: CLY. “*Secede mecum potius ut uerum statum/ dubium ac minacem iuncta consilia explicent*”.

mediante el relato del mensajero (406-578) que, tras la intervención del segundo Coro (310-391), le anuncia a Clitemnestra el regreso de Agamenón y le narra los detalles de la tempestad que ha hecho naufragar a la mayoría de los barcos griegos al partir de Troya. La mezcla que atraviesa el origen de la dinastía de los Pelópidas como un *nefas* inadmisibles y luego la trama del crimen sacrílego por parte de la reina se actualiza también en el desorden cósmico que despliega el relato de Euríates. En sus palabras iniciales el mensajero inscribe el regreso de Agamenón en un oxímoron que conjuga lo *laetum* y lo *infaustum*<sup>15</sup>:

Ag. 416-418:

Acerba fatu poscis, **infaustum iubes**

**miscere laeto nuntium**. Refugit loqui

mens aegra tantis atque inhorrescit malis

“Preguntas cosas amargas de contar, ordenas mezclar noticias infaustas y alegres: mi alma afligida rehúye hablar y se horroriza con desgracias tan grandes”.

Por un lado, la disolución de los límites de la naturaleza durante la tempestad (“fretum/ caelumque **miscet**” 473-4; “undasque **miscent** imber et fluctus suas” 490; “nam certa fari sors **maris dubii** uetat” 407) explicita ese oxímoron en el plano del cosmos. Por otro, la violencia que impregna el movimiento de la naturaleza (“**tumidumque** pando transilit dorso **mare**” 450; “agitata uentis **unda** uenturis **tumet**” 469) es anticipada por la imagen del ánimo de Clitemnestra ‘hinchado’ por la ira (NV. “quid tacita uersas quidue consilii impotens/ **tumido feroces impetus animo** geris?” 126-127)<sup>16</sup>.

En una primera lectura la narración del mensajero parece quebrar la presentación del conflicto interior del personaje femenino ya que se aparta del motivo de la trama de su venganza. Sin embargo, desde el punto de vista del desarrollo de la acción el desorden cósmico y familiar enmarcan las vacilaciones de la reina respecto del crimen. Desde el punto de vista temático-simbólico la descripción del caos provocado por la tempestad se instaura como una exteriorización de las incertidumbres de Clitemnestra. En este sentido, los hechos narrados por el mensajero ‘aniquilan’ la metáfora marina que usa la reina para identificar su estado de ánimo, como si una tempestad metafórica hubiera conducido, en el texto, a una tempestad ‘real’ o literal. Las distintas actualizaciones del módulo de la mezcla construyen así un imaginario que ‘mezcla’, a su vez, los alcances propios y metafóricos de las imágenes: la confusión de Clitemnestra se torna literal en el relato de Euríates, que

<sup>15</sup> Una vez finalizado el relato de Euríates, Clitemnestra retoma, irónicamente, esa mezcla de contrarios: 579: CLY. “Vtrumne **doleam laeter** an reducem uirum?”

<sup>16</sup> Ver también, Ag. 164 (CLY. “**Reuoluit** animus uirginis thalamos meae”) y Ag. 478 (EVR. “...turbo **conuoluit** mare”).

traslada al ámbito externo el conflicto interno del personaje.

Esta continuidad a través de imágenes aúna distintas etapas del plano diegético de la tragedia y remite, al mismo tiempo, a sus implicancias poético-genéricas. Los mecanismos intertextuales que configuran el extenso relato de Euríbatas exhiben con claridad tales implicancias. Más de 150 versos imprimen en el devenir dramático una serie de marcas épicas que, en principio, resultan ajenas a la escena trágica. Al superar los límites tradicionalmente admitidos por el género para el relato de un mensajero e incorporar elementos épicos tanto en su contenido como en su construcción, dicho relato produce una tensión genérica llamativa cuyo desencadenante es la alusión a la *Eneida* en las primeras palabras de Euríbatas: “*infaustum iubes / miscere laeto nuntium*” Ag. 416-417; “*Infandum regina, iubes, renouare dolorem*” *Aen.* II, 3. El mensajero senecano evoca la respuesta de Eneas a las preguntas de Dido en el segundo libro de Virgilio. Por un lado, la misma forma *iubes* constituye el eje verbal de una estructura similar en ambos textos y se vincula, además, con el juego de resonancias fónicas que establece la paronomasia parcial entre *infaustum* (Ag. 416) e *infandum* (*Aen.* II, 3). Por otro, la tragedia de Séneca subraya la idea de ‘mezcla’ (*miscere* 417) que no sólo es, como vimos, uno de los soportes de su imaginario, sino que refiere también, mediante un guiño reflexivo al lector<sup>17</sup>, a la ‘mezcla’ de géneros que implica retomar la tradición épica en un contexto trágico. El tópico del naufragio inserta pues una escena épica en la trama dramática de la leyenda de Agamenón y provoca una fusión de registros que activa nuevos significados<sup>18</sup>.

Séneca opera un cambio de perspectiva en la inclusión de Euríbatas quien, ausente de la tragedia ática, remite a la *Ilíada* homérica<sup>19</sup>. Allí la característica principal del mensajero no es su discurso sino la acción que desempeña para lograr la recuperación de Briseida<sup>20</sup>. Sabemos que Séneca privilegia generalmente al mensajero anónimo para el relato de situaciones trágicas paroxísticas<sup>21</sup>. Sin embargo, en este caso introduce la figura de Euríbatas para insistir en la modificación de las valencias épicas encarnadas por él y aumentar el *pathos* de la acción al convertirlo en narrador del célebre retorno de Troya. Este mensajero aparece así en un nuevo contexto que altera sus rasgos épicos con el propósito de focalizar la imagen de una inversión de situaciones acorde con la temática de esta tragedia senecana. La dinámica intertextual que incluye un fragmento de discurso épico en el discurso trágico<sup>22</sup> funciona, como veremos, de manera complementaria

<sup>17</sup> Respecto del concepto crítico de ‘reflexividad’ y de su funcionamiento en la literatura romana, ver respectivamente L. DÄLLENBACH (1977) y A. DEREMETZ (1995).

<sup>18</sup> Sobre los distintos modelos genéricos de esta tragedia, cf. S. MARCUCCI (1996).

<sup>19</sup> Hom. *Il.* I, 320-347.

<sup>20</sup> Cf. M.-H. FRANÇOIS-GARELLI (1998).

<sup>21</sup> Cf. el relato de la automutilación de Edipo (*Oed.* 915-979), el del sacrificio sacrílego de Atreo (*Thy.* 623-788) o el del desmembramiento de Hipólito (*Phoed.* 991-1121).

<sup>22</sup> La relación entre tragedia y epopeya fue percibida como algo natural desde la antigüedad. En su *Poética* (1456a10-20 y 1459b) Aristóteles define a la tragedia como un fragmento de epopeya. La selección de temas que conforman el *corpus* trágico grecorromano confirma esta concepción dado

con la imagen de 'retorno' y sus distintos alcances en la tragedia.

## 2. La construcción cíclica de la historia

El motivo del 'retorno' atraviesa el *Agamemnon* de Séneca y se manifiesta fundamentalmente en dos imágenes: el regreso del rey a su patria, en el plano temático, y el retorno a un estado anterior en el plano simbólico-temporal de los acontecimientos trágicos. En primer lugar, el motivo es anunciado en el comienzo por la irrupción de la sombra de Tiestes. El personaje hace hincapié en su regreso de la muerte al mundo de los vivos ("*Libet reuerti*" 12) y su desplazamiento acarrea una inversión del orden temporal entre la vida y la muerte. Ese trastrocamiento forma parte, como señalamos, de la identidad misma de Tiestes dado que, según dice el texto, al mezclar la sangre familiar mediante el incesto y la ingesta caníbal "*uersa natura est retro*" (Ag. 34). A su vez, el retorno de Agamenón se plantea como motor de la sucesión de hechos trágicos que anticipa el personaje. Antes de su inminente ejecución y durante su diálogo con Casandra el rey explicita esta temática a través del mismo verbo usado por Tiestes al comienzo ("*Tandem ruerto sospes ad patrios lares*" 782<sup>23</sup>). A esa altura de la tragedia, la imagen de 'regreso' se inscribe en una ironía trágica por la que se invierten significantes y significados: en este contexto mítico la idea de *reuerto* es incompatible con la de *sospes* y se constituye así en una paradoja conceptual.

Tal inversión se vincula, en segundo lugar, con una alteración en sentido contrario de la trama simbólico-temporal de la tragedia. Las palabras de la profetiza en el momento en que narra la muerte de Agamenón ("*Spectate, miseri: fata se uertunt retro*" 757) no sólo tejen una correspondencia léxica con el discurso inicial de Tiestes respecto de la perversión monstruosa que existe en su familia ("*Versa natura est retro*" 34), sino que deja al descubierto las múltiples paradojas que conlleva el retorno del rey. En efecto, al presentar su muerte como una vuelta de Troya a un estado anterior a la guerra, el texto opera una inversión significativa a partir del cambio de roles de situaciones y personajes.

Éste no es repentino sino que se construye a lo largo de la tragedia mediante la ambigüedad en el uso de las categorías vencedor/ vencido. Agamenón es pues *uictor* a los ojos de la Nodriza ("*...uictor uenit / Asiae ferocis, ultor Europae; trahit / captiua Pergama et diu uictos Phrygas*" 204-6), de Euríates ("*tandem ad penates uictor Agamemnon suos*" 396), del Coro ("*uictrice lauru cinctus Agamemnon adit*" 779) y a los suyos propios ("*Victor timere quid potest?*" 798). Sin embargo, el mismo Euríates deja entrever cierta ambigüedad ("*remeatque*

---

que se trata fundamentalmente de episodios tomados de la guerra de Troya, de la expedición de los Argonautas o de la saga tebana. La epopeya deviene tragedia al extraer del flujo continuo de la diégesis un *excerptum* de mayor *pathos* expresivo.

<sup>23</sup> Las vacilaciones internas de Clitemnestra refieren a la misma idea de 'retorno' en el momento en que se encuentra a la deriva entre emociones contrarias: Ag. 239-241: "*Amor iugalis uincit ac flectit retro: / remeemus illuc, unde non decuit prius/abire; sed nunc casta repetatur fides*".



**uicto similis exiguas trahens/ lacerasque uictor** clase de tanta rates” 410-413) y, desde la perspectiva de Clitemnestra, su esposo es directamente un vencido (“sine hoste uictus marcet...” 183). A través de imágenes indirectas, tanto el Coro (“**Victor ferarum colla sublimis iacet/ ignobili sub dente Marmaricus leo...**” 738-739) como Casandra (“...Haec hodie ratis / Phlegethontis atri regias animas uehet/, **uictamque uictricemque...**” 752-754) sugieren también el posterior trastrocamiento de la condición del rey. La transformación se asocia con la idea de una regresión temporal en la medida en que, al menos en la visión de Casandra, la venganza implica una vuelta al estado anterior de los troyanos y de los suyos<sup>24</sup>: los vencidos se convierten en vencedores (“**uicimus uicti Phryges**” 869), Troya resurge (“**resurgis, Troia**” 870) y Agamenón, caracterizado hasta allí como *uictor*, deviene *uictus*. En este sentido, el rey ha ‘vencido’ a la tempestad durante el viaje pero ‘será vencido’ por la ‘tormenta’ de agitación en su propia casa. Más exactamente, al sustituir a la victoria por la derrota en su diálogo con Agamenón, Casandra construye la muerte del vencedor como una repetición de la muerte del vencido (Príamo) y como un regreso a una situación previa. De este modo se anulan las fronteras temporales de los hechos para focalizar el carácter cíclico de la historia, es decir, la idea del presente como producto y representación de viejos actos<sup>25</sup>:

Ag. 791-801:

AG. ...Festus dies est.  
CA. Festus et Troiae fuit<sup>26</sup>.  
AG. Veneremur aras.  
CA. Cecidit ante aras pater.  
AG. Iouem precemur pariter.  
CA. Herceum Iouem?  
AG. Credis uidere te Ilium?  
CA. Et Priamum simul.  
AG. Hic Troia non est.  
CA. Vbi Helena est, Troiam puto.  
AG. Ne metue dominam, famula.  
CA. Libertas adest.  
Ag. Secura uiue.

<sup>24</sup> Esta dinámica de inversiones es semejante a aquella por la cual en la tragedia senecana de Medea el personaje concibe la muerte de sus hijos como la recuperación de un estado anterior a su deshonra (Sen. *Med.* 982-984: “Iam iam **recepti** scepra, germanum, patrem,/ spoliūque Colchi pecudis auratae tenent;/ **rediere** regna, rapta uirginitas **redit**”).

<sup>25</sup> Cf. Ag. 867 (CA. “Res agitur intus magna, **par annis decem.**”); 870-871 (CA. “...traxisti, iacens, / **pares Mycenae**, terga dat uictor tuus!”); 1008 (CA. “ut **paria fata** Troicis lueret malis”).

<sup>26</sup> Cf. Ag. 643-645 (“**Festae matres** uotiuā ferunt/ munera diuis,/ **festi patres** adeunt aras) y 780 (“et  **festa coniunx** obuios illi tulit).

CA. Mihi mori est securitas.  
 AG. Nullum est periculum tibi met.  
 CA. At magnum tibi.  
 AG. Victor timere quid potest?  
 CA. Quod non timet<sup>27</sup>.

Cassandra subvierte discursivamente el imaginario vencedor de Agamenón con una serie de analogías paradójicas en torno a los conceptos de *securitas*, *uictoria*, *uita* y *mors*. El posterior asesinato materializa esa subversión. El rey es incapaz de comprender las palabras de Cassandra, la precariedad de su posición y la naturaleza cíclica de la historia que ocultan esas analogías<sup>28</sup>. En virtud de dicha naturaleza las circunstancias de la caída de Troya (engaño, adulterio, regalo fatal) se reactivarán en el crimen de Agamenón que no sólo recrea los actos sacrílegos de Atreo y Tiestes, sino también la matanza de Príamo en el altar de Júpiter Herceo (“*sparsum cruore regis Herceum Iouem*” 448) y la caída de Troya. Las analogías paradójicas enunciadas por Cassandra ya se vislumbraban en el relato de Eurílates. Al presentar el naufragio de los griegos el mensajero señala que la desgracia ha trastrocado, de un modo general, la concepción misma de la victoria:

Ag. 512-516:

Quid fata possunt! Inuidet Pyrrhus patri,  
 Aiaci Vlixes, Hectori Atrides minor,  
 Agamemno Priamo; quisquis ad Troiam iacet,  
 felix uocatur, cadere qui meruit gradu,  
 quem fama seruat, uicta quem tellus tegit.

“¡Cuánto pueden los hados! Pirro envidia a su padre, Ulises a Áyax, el menor de los Atridas a Héctor, Agamenón a Príamo; quienquiera que yace en Troya, el que mereció caer en su lugar, es considerado dichoso; la fama lo preserva, la tierra vencida lo cubre”.

La confusión de categorías se extiende al desarrollo del banquete sacrificial en honor al regreso del rey. El ritual se desvía de su función simbólica a partir de la transformación de la fiesta en un acontecimiento funesto. El derramamiento de

<sup>27</sup> “AG. ...Es un día de fiesta. / CA. También fue un día de fiesta para Troya. / AG. Honremos los altares. / CA. Mi padre cayó frente a los altares. / AG. Invoquemos juntos a Júpiter. / CA. ¿A Júpiter Herceo? / AG. ¿Crees que estás viendo Troya? / CA. También a Príamo. / AG. Esto no es Troya. / CA. Considero que es Troya donde está Helena. / AG. Esclava, no temas a tu señora. / CA. La libertad está ahí. / AG. Vive segura. / CA. Para mí morir es la seguridad. / AG. No hay ningún peligro para ti. / CA. Pero para ti hay uno grande. / AG. ¿Qué puede temer un vencedor? / CA. Aquello que no teme”.

<sup>28</sup> Como señala al respecto J.-A. SHELTON (1983, pp. 174-175), el Agamenón de *Troades* es más perceptivo y se da cuenta de que sufrirá el mismo destino de Príamo (Sen. *Tro.* 263-273).

la sangre de Agamenón una vez que queda preso de la túnica refiere al cambio de signo en la práctica sacrificial: "...Sanguinem extremae dapes/ domini uidebunt et **crur Baccho incidet**" 885-886 "el banquete verá al final la sangre del señor y su sangre se verterá sobre el vino"<sup>29</sup>. La túnica que Clitemnestra le ofrece a su esposo ("Detrahare cultus uxor hostiles iubet,/ induere potius **coniugis fidae manu/ textos amictus...**" 881-883) contamina el espacio festivo del banquete. Aparente símbolo de unión y reconciliación, actúa en realidad como indicio de ruptura que desencadena, a continuación, la masacre del rey. La ruptura implícita en ese gesto anuncia otra de las imágenes clave del *Agamemnon* puesto que el carácter simbólico del mismo se traslada a la 'ruptura' corporal del personaje (y del texto).

### 3. La fragmentación del cuerpo y del texto

La imagen de 'ruptura' emerge en dos planos de la tragedia. Desde el punto de vista temático la matanza del rey por parte de Clitemnestra y Egisto constituye el punto culminante de la trama. Desde el punto de vista de su construcción macroestructural el texto remite también a la imagen de una fragmentación. Como sabemos, las tragedias de Séneca se caracterizan por una focalización del desgarramiento físico de sus personajes. El cuerpo deviene el lugar del *nefas* y se multiplica a partir de numerosas escenas de desmembramiento<sup>30</sup>. El banquete ofrecido por Atreo a su hermano Tiestes es un ejemplo emblemático de este motivo. En el *Agamemnon* conocemos el asesinato del rey por la visión profética de Casandra que relata los detalles de la mutilación:

Ag. 901-905:

sic huc et illuc impiam librat manum.  
Habet, peractum est. Pendet exigua male  
**caput amputatum** parte et hinc **trunco crur**  
exundat, illic **ora** cum fremitu iacent.  
Nondum recedunt: ille iam exanimem petit  
**laceratque corpus**, illa **fodientem** adiuuat.

"así balancea su mano impía hacia acá y hacia allá. Se acabó. Cuelga de una pequeña parte la cabeza mal cortada, de un lado fluye la sangre por el tronco, del otro está el rostro aún con sonido. Todavía no se retiran: él ataca el cuerpo ya exánime y lo desgarrar, ella lo ayuda mientras él lo acuchilla".

<sup>29</sup> Sobre la perversión de las prácticas rituales en las tragedias de Séneca, cf. F. DUPONT (1995, pp.189-222).

<sup>30</sup> En cuanto a la temática del desmembramiento en Séneca y en otros autores el siglo I d. C. cf. G. MOST (1992). Para la relación de esta imagen con la construcción de la temporalidad en la dramaturgia senecana, cf. el análisis de A. SCHIESARO (2003, pp. 200-208).

El *furor* de Clitemnestra (“*Armat bipenni Tyndaris dextram furens*” 897) desemboca en este acto sacrílego cuyos rasgos recuerdan un anti-sacrificio (“*qualisque ad aras colla taurorum popa/ designat oculis antequam ferro petat*” 898-899). La alteración del orden que implica el crimen entre esposos evoca también la figura de Tiestes, que es mencionado inmediatamente después de la descripción de Casandra en un contexto que sugiere, nuevamente, la idea de ambigüedad (“*Stat ecce Titan dubius, emerito die,/ suane currat an Thyestea uia*”. 908-909).

Si bien se enuncia la amputación (*caput amputatum* 903), la tragedia limita la descripción de la muerte de Agamenón a una escena breve. En una primera lectura el *Agamemnon* parecería apartarse entonces de las constantes imaginarias senecanas ya que no insiste particularmente en el paroxismo de la violencia ejercida sobre el cuerpo. Sin embargo, esa brevedad cobra sentido en relación con el plano macroestructural del texto que, en su organización fragmentaria, absorbe y despliega la imagen del desgarró<sup>31</sup>. Ésta se manifiesta en la discontinuidad cronológica de la acción dramática dado que la tragedia hace hincapié en una ruptura de la linealidad temporal: la exposición de Clitemnestra sobre los móviles del asesinato en sus diálogos con la Nodriza (108-225) y con Egisto (226-309) es seguida, en un claro contraste de tonalidades, por el canto de las mujeres argivas que celebran el regreso del rey y de la paz (310-391); aunque la entrada de Euríbatés parece anunciar el curso de la acción, ésta se ve interrumpida por su extensa descripción de la tempestad que ha padecido el ejército griego al volver de Troya (421-578); a continuación, las palabras del Coro de mujeres troyanas introducen un cambio de perspectiva por el que Agamenón es presentado como destructor de Troya y asesino de Príamo (589-658).

Esta secuencia de acontecimientos genera una impresión de irregularidad que deja al descubierto el carácter episódico de esta tragedia<sup>32</sup> según un mecanismo propio de la poética senecana (A. Schiesaro, 2003, pp. 177-200). En el caso particular del *Agamemnon* los quiebres en la sucesión de los actos son relevantes tanto desde el punto de vista temático como semiótico. Por un lado, contrastan con el movimiento iterativo que se desprende de la muerte del rey concebida como el retorno a un estado anterior. En efecto, tal movimiento supone una concepción cíclica de la historia ajena de por sí a la idea de discontinuidad. Por otro, la representación confusa del tiempo traslada al eje temporal la ruptura de orden espacial implícita en la mutilación. Como observa A. Schiesaro (2003, p.

<sup>31</sup> La construcción métrica de la tragedia confirma esta lectura a partir de una polimetría que genera también una impresión de heterogeneidad e irregularidad. Cf. J. DANGEL (2001, p. 260 y ss.). La densidad en la red de alusiones, la gramática del texto en la que domina la fragmentación y la brevedad, la economía de recursos sintácticos y la complejidad argumentativa son otras marcas textuales de esa discontinuidad que organiza la tragedia.

<sup>32</sup> Por el contrario, en la tragedia homónima de Esquilo la progresión dramática es lineal. Respecto de las transformaciones que opera Séneca de las convenciones de la tragedia ática (unidad de tiempo y espacio, sucesión de escenas según un *continuum* temporal sin interrupciones, etc.), cf. R. J. TARRANT (1978).

200), al ser el cuerpo un modelo por excelencia de la armonía de la naturaleza, su desgarramiento simboliza el mayor emblema de fragmentación en el plano del espacio.

En el marco de este doble quiebre, la linealidad de la progresión dramática pierde importancia en la tragedia: la unidad del texto no depende pues de la cronología de los hechos, sino de conexiones temáticas organizadas en torno a ciertas imágenes dominantes. Más exactamente, las escenas exploran aspectos de una misma situación de desorden y exponen, a través de la yuxtaposición, un cuadro complejo de la venganza y de sus consecuencias funestas. El sistema de relaciones que instaura el imaginario aúna estos episodios yuxtapuestos mediante la activación de su dimensión simbólica. En este 'cuerpo' textual fragmentado, la 'red' de intersecciones temporales permite amplificar la imagen final del desmembramiento del rey capturado en esa suerte de 'red' que simboliza, a su vez, la túnica de Clitemnestra.

#### 4. Conclusiones

En el *Agamemnon* de Séneca Clitemnestra, Egisto, Agamenón y Casandra son protagonistas de un *nefas* del que participan de distintas maneras. El sacrificio de Ifigenia y la infidelidad del rey desencadenan el *dolor* y el *furor* de Clitemnestra quien, con la asistencia de Egisto, lleva a cabo el crimen de su esposo, que conocemos por el relato de una Casandra también presa del *furor*. La actuación irracional de los personajes produce una desintegración de las categorías morales, sociales y cósmicas. Cada etapa de la historia muestra un aspecto de dicha desintegración y configura, a partir de tres temas recurrentes, una trama de relaciones que da sentido a las sucesivas instancias de la leyenda. Las imágenes de 'mezcla', 'retorno' y 'ruptura' devienen la expresión de tales temas y constituyen tres ejes fundamentales de la realización del *nefas*. Por un lado, funcionan en el plano diegético dado que son retomadas a lo largo de la tragedia; por otro, exhiben la poética misma de la pieza en la medida en que remiten a mecanismos textuales y simbólicos propios de la escritura trágica senecana. Desde esta perspectiva, la mezcla de sangre, de emociones y de elementos de la naturaleza evoca el proceso por el cual se conjugan registros variados para crear una tonalidad propia. Esa dinámica implica un retorno a otras tradiciones y textos cuyo correlato temático es el regreso del rey y la cadena de 'retornos' y subversiones que surgen a partir de él. Por último, el motivo subyacente de la ruptura de diversos órdenes culmina con el crimen de Agamenón. Su desgarramiento físico se vincula con la construcción de esta tragedia que subvierte el orden cronológico con la manipulación de los lazos temporales entre los eventos. La deconstrucción de la linealidad de las estructuras narrativas se plasma doblemente en el plano espacial, a través de la mutilación del cuerpo, y en el plano temporal a través del quiebre de la causalidad por medio de analogías, asociaciones, demoras y repeticiones. Como hemos constatado, esos procesos simbólico-textuales que establece el imaginario de esta tragedia

contribuyen a explicitar ciertos mecanismos propios de la concepción senecana del género trágico.

**Eleonora Tola**

Investigadora Adjunta CONICET

[elytola@gmail.com](mailto:elytola@gmail.com)

## BIBLIOGRAFÍA

- BOYLE, A. J., "Hic epulis locus: the Tragic Worlds of Seneca's *Agamemnon* and *Thyestes*", *Ramus* 12, 1983, 199-228.
- BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CALAME, C., *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, 1988.
  - "Illusions de la mythologie", *Nouveaux actes sémiotiques* 12, 1990, 5-35.
  - *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000.
  - *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Découverte, 2006.
- CHAUMARTIN, F.-R., *Sénèque. Tragédies. Tome II*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi editore, 1974.
- DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977.
- DANGEL, J., "Sénèque et Accius: continuité et rupture", en: *Theater und Gesellschaft in Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, 107-122.
  - "Sénèque, poeta fabricator: lyrique chorale et évidence tragique", en: J. Dangel ed., *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Peeters, Louvain-Paris-Sterling-Virginia, 2001, 121-138.
- DEREMETZ, A., *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- DUBOIS, C.-G., "Image, signe, symbole", en: J. Thomas ed., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 22-26.
- DUCROT, O.-SCHAEFFER, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (1972').
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque*, Editions Bélin, 1995.
- DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979.
- FRANÇOIS-GARELLI, M.-H., "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragedies de Sénèque", *Latomus* 57, 1998, 15-32.
- GRIMAL, P., "L'image du pouvoir royal dans les tragedies de Sénèque", *Pallas* 38, 1992, 409-416.
- GUASTELLA, G., *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988.
- HENRY, D. & E., *The Mask of Power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome*, Warminster, 1985.
- MARCUCCI, S., *Modelli tragici e modelli epici nell'Agamemnon di L. A. Seneca*, Milano, 1996.
- MOST, G., "Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry", en: R. Hexler and D. Selden eds., *Innovations of Antiquity*, New York, 1992, 391-419.
- POCIÑA, A., "Finalidad didáctico-política de las tragedias de Séneca", *Emerita* 44, 1976, 279-301.
- PRATT, N. T., "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79, 1948, 1-11.
  - *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London, 1983.
- SCHIESARO, A., *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003.

- SHELTON, J.-A., "Revenge or Resignation: Seneca's *Agamemnon*", *Ramus* 12, 1983, 159-183.
- STALEY, G. A., "*Speculum iratis*: Rhetoric and Philosophy in Senecan Tragedy", en: *All the World: Past and Present*, Washington, 1982, 93-105.
- TARRANT, R. J., *Seneca, Agamemnon. Ed. with Commentary*, Cambridge-London, 1976.
- "Senecan Drama and its Antecedents", *HSCP* 82, 1978, 213-263.
- THOMAS, J. (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

## Resumen

El *Agamemnon* de Séneca presenta desde una nueva perspectiva los motivos principales de la leyenda respecto de sus antecedentes literarios grecorromanos. A la luz de los aportes teóricos de la mitocrítica mostraremos que el análisis de algunas imágenes clave de la tragedia puede dejar al descubierto, a partir de su inserción en un entorno de relaciones, las constantes poético-simbólicas de este texto senecano.

**Palabras clave:** Séneca - *Agamemnon* – imaginario - poética - tragedia.

## Abstract

Seneca's *Agamemnon* displays from a new perspective the major motifs of the legend with respect to its Greco-Roman literary sources. In the light of the theoretical contributions of mythocritic I will show that the analysis of some important images of the tragedy may exhibit, through its insertion in a relational environment, the poetic and symbolic constants of this Senecan text.

**Keywords:** Seneca - *Agamemnon* – imagery – poetics - tragedy.

**RECIBIDO:** 25-05-2009 – **ACEPTADO:** 15-06-2009

100

AUSTER 14 (2009)



# EL RECURSO DE LA PARADOJA EN LA FARSALIA DE LUCANO\*

## 1. Introducción

El concepto de paradoja (*para – doxon*, ‘contrario a la opinión’) proviene de la filosofía clásica. Zenón de Elea expuso sus paradojas o aporías para apoyar la doctrina de Parménides acerca de que las sensaciones que obtenemos del mundo son ilusorias<sup>1</sup>. La retórica clásica introduce en el ámbito forense el tratamiento de estas causas ‘admirables’ y ‘opuestas al sentido común’<sup>2</sup>. Posteriormente la paradoja queda incorporada a la retórica como una figura de dicción y de pensamiento que consiste en afirmar dos estados de cosas contradictorios para provocar así una sorpresa o escándalo y poder pasar a una nueva fase del discurso<sup>3</sup>.

La paradoja se ha desarrollado como una forma de captar la realidad que ha sido intensamente utilizada en literatura y en arte. Permite vincular significados contrarios en un mismo tiempo y espacio. Provoca la unión de opuestos aparentemente contradictorios. En ella un concepto se integra con su opuesto lógico, incluye su propia negación, coexiste con su sombra. Es una configuración abierta, integradora, cambiante y transformadora, en la que

\* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación subsidiada por la Agencia Nacional de Ciencia y Tecnología N° 320/08, y por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/I136.

<sup>1</sup> “Les premiers paradoxes connus en Occident datent du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ et sont relatés dans la *Physique* (livre VI) d’Aristote. Ces paradoxes (Achille et la tortue, la flèche qui vole...) proposés par Zénon d’Elée, considéré par Aristote comme étant le père de la dialectique, avaient pour but (afin de défendre la thèse de Parménide) de *détruire* des conceptions physiques (celles d’Héraclite d’Ephèse et de Pythagore) en mettant en évidence leurs contradictions ou leurs désaccords avec les ‘faits les plus évidents’. Cette fonction liée aux paradoxes permet de montrer qu’ils entretenaient à cette époque un lien étroit avec la *dialectique* qui se définissait comme une méthode d’argumentation contradictoire tant du point de vue des règles de la logique que de la confrontation avec le réel. [...] Le champ d’application de la notion de paradoxe a maintenant dépassé le domaine des mathématiques, de la physique et de la logique, pour prendre une place non négligeable au sein des autres sciences telles que la psychologie, l’économie, les sciences politiques, la philosophie, les arts ...” *Les Notions Philosophiques. Dictionnaire*, Paris, 1990, p. 1848.

CICERÓN (*Paradoxa Stoicorum*, 3-4): *ego tibi illa ipsa quae uix in gymnasiis et in otio Stoici probant ludens conieci in communes locos. Quae quia sunt admirabilia contraque opinionem omnium (ab ipsis etiam παραδόξα appellantur), tentare uolui possentne proferri in lucem, id est in forum, et ita dici ut probarentur. an alia quaedam esset erudita alia popularis oratio: eoque scripsi libentius quod mihi ista παραδόξα quae appellant maxime uidentur esse Socratica longeque uerissima.* QUINTILIANO (*De Inst. Orat.*, IV, 1, 40-41), al enumerar las clases de litigios o causas judiciales, incluye la causa ‘admirable’, que los griegos llaman ‘*paradoxon*’, y la define con estas palabras: *admirabile autem uocant, quod est praeter opinionem hominum constitutum.*

<sup>3</sup> Ch. PERELMAN y L. OLBRECHTS – TYTECA, *Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica*, Madrid, 1989, p. 673-675, afirman: “Las expresiones paradójicas siempre invitan a un esfuerzo de disociación. Cada vez que se una a un sustantivo un adjetivo, o un verbo, que parezca incompatible con él (‘docta ignorancia’, ‘mal bienaventurado’, ‘alegría amarga’, ‘pensar lo impensable’, ‘expresar lo inexpresable’, ‘las condiciones de capitulación incondicional’) sólo una disociación hará posible su comprensión. [...] se ha llamado paradojismo, antítesis formulada con ayuda de una unión de palabras que parecen excluirse mutuamente, a la figura que Vico llama *oxímoron*, negar que algo sea lo que es”.

dialogan los extremos, se deconstruyen significados preexistentes para dar lugar a una comprensión más amplia.

Lucano no emplea la paradoja solo en forma puntual y aislada, sino que la constituye en el núcleo fundamental de la estructura semántica de la *Farsalia*. Este mecanismo de pensamiento se encuentra en la base de su perspectiva mítica, religiosa, política, social, moral y literaria. Manifiesta la desarticulación del orden preexistente, la disolución de los límites que hasta el momento definían con claridad conceptos y valores de su cultura, en otras palabras, expresa el derrumbe de su cosmovisión.

Por medio del empleo de este recurso el poeta intenta transmitir asombro, perplejidad, desorientación, indignación. Al mostrar el desmoronamiento de parámetros culturales preestablecidos, provoca un estado de incomodidad en el lector y lo impulsa hacia un replanteo de sus concepciones previas y hacia una búsqueda anhelante, revolucionaria y transformadora, según el paradigma del aventurado viaje del heroico personaje de Catón, que persigue su ideal contradiciendo y desafiando todos los cánones preexistentes, es decir, buscando una *uia inuia* (*per mediam Libyem ueniant atque inuia temptent*, *Phars.* IX, 386).

## 2. Representación de un mundo desmembrado: el recurso de la paradoja.

Lucano plasma artísticamente un mundo desmembrado: la razón está escindida, el orden cósmico se derrumba. La cosmovisión que había sido sustento y fundamento de su vida se desmorona. El poeta comprueba cómo las estructuras, que organizaban su mundo y daban un sentido a sus acciones, ya no funcionan como antes. Por eso manifiesta su desesperación y su perplejidad. Colocado frente a la realidad que lo rodea (natural, social, política, religiosa, etc.) reconoce su incapacidad para comprenderla, para discernir las leyes que la rigen<sup>4</sup>. Por eso manifiesta que esas leyes están ocultas para él, son inescrutables, son injustas o, a veces, duda de la existencia de las mismas<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> W. JOHNSON, *Momentary monsters. Lucan and his heroes*, Ithaca and London, 1987, p. X, afirma que el centro del poema es el "witty skepticism that devotes itself to demolishing the structures it erects as fast as it erects them".

E. NARDUCCI, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Bari, 2002, p. 87, comentando la posición de D. C. FEENEY, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991, con respecto a la distinción entre *fatum* y *fortuna* en Lucano, afirma: "Nonostante l'apparente antinomia dei due concetti, nel poema di Lucano è spesso difficile distinguere tra *fatum* e *fortuna* [...]. Altre volte, come in *Phars.* VII 445 sgg. o in *Phars.* I 1 sgg., anche l'idea della malevolenza divina sembra dissolversi di fronte alla prospettiva che il mondo sia governato da una casualità cieca. Non mi sentirei però di condividere la tesi di Feeney 1991, 280 sgg., secondo il quale queste indecisioni terminologiche e concettuali, piuttosto che rispecchiare contraddizioni irrisolte nella concezione di Lucano, sarebbero parte di una strategia intesa a destituire di autorevolezza la voce stessa del poeta: secondo questa interpretazione, avendo scelto come propria materia un orrore (*nefas*) inspiegabile e inconoscibile, Lucano rinunciarebbe a costruire la voce di un narratore 'omnisciente'; la *persona* del narratore sarebbe invece caratterizzata dalla impossibilità di penetrare la dimensione soprannaturale degli avvenimenti, e dunque di comprendere se la rovina di Roma sia dovuta al volere divino o a una insensata casualità."

siue parens rerum, cum primum informia regna  
 materiamque rudem flamma cedente recepit,  
 fixit in aeternum causas, qua cuncta coerces  
 se quoque lege tenens, et saecula iussa ferentem  
 fatorum immoto diuisit limite mundum,  
 siue nihil positum est, sed fors incerta uagatur  
 fertque refertque uices et habet mortalia casus, ...

(*Phars.* II, 7-13)

quaerite, quos agitat mundi labor; at mihi semper  
 tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,  
 ut superi uoluere, late.

(*Phars.* I, 417-419)

Esta incapacidad de comprensión básica provoca actitudes y posiciones encontradas en el mismo narrador y en la interpretación de los hechos que relata. La paradoja es el recurso literario que mejor refleja esta situación intelectual del poeta<sup>6</sup>: observación de una contradicción que deja en un estado de perplejidad, comprobación de la propia ignorancia e incompreensión de la realidad que lo rodea, inutilidad de los parámetros hasta entonces conocidos para interpretar el mundo, incapacidad para reconocer la existencia de un supuesto orden o causalidad en el universo<sup>7</sup>. Y simultáneamente refleja una particular situación emocional: desprotección frente a una realidad imprevisible e incomprensible, desesperación, impotencia, orfandad, vulnerabilidad del ser humano ante la posible no existencia de un orden moral y divino que fundamente y regule la realidad:

...quis enim laesos impune putaret  
 esse deos? Seruat multos fortuna nocentes  
 et tantum miseris irasci numina possunt.

(*Phars.* III, 447-449)

### 3. La paradoja en el ámbito genérico

F. Ahl afirma que la *Farsalia* se propone representar un mundo desmembrado y para ello debe provocar un desmembramiento del canon

<sup>6</sup> S. BARTSCH, *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, 1997, p. 53, sostiene: "All these paradoxes, of course, work as a suitable vehicle for the representation of a world turned upside down, for the enactment of 'a rupture of logical order' (G. MORETTI, "Formularità e tecniche del paradossale in Lucano", *Maia* 36, 1984, p. 49), and for the narrative of a war that screams out its nature as 'a perversion of civilized values' (CH. MARTINDALE, "Paradox, Hyperbole, and Literary Novelty in Lucan's *De Bello Civili*", *BICS* 23, 1976, p. 51)."

<sup>7</sup> A. PERUTELLI, *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, 2000, p. 148, afirma: "Il paradossale, che in origine è uno dei tanti espedienti della retorica, viene assunto a principio costitutivo di un mondo in cui il male va di pari passo con l'irrazionalità. Tanto è il sovvertimento del mondo, che solo il paradossale può descriverlo e giustificarlo."

tradicional del género épico<sup>8</sup>. La ausencia del ‘aparato divino’, es decir, de personajes – dioses que intervengan directamente y manejen la trama de la acción, la disgregación de la figura unitaria del héroe protagonista en varios personajes poseedores de complejas personalidades, que se disputan esa función, la ‘contaminación’ del estilo narrativo propio de la epopeya con el género discursivo de la retórica, con la historia y con las explicaciones de tipo científicas, constituyen rasgos significativos que manifiestan la actitud revolucionaria de Lucano en relación con la tradición genérica<sup>9</sup>.

Lucano reconstruye, recrea el género épico y, para ello parte de la desarticulación de las normas establecidas por la tradición, para luego reorganizarlas en un nuevo orden poseedor de su impronta personal<sup>10</sup>. Las transgresiones al canon están destinadas a provocar fuertes conmociones en el lector, a tal punto que se llega a negar la condición de obra épica a la *Farsalia*. Incluso algunos críticos y poetas de la Antigüedad consideraron a Lucano como un historiador o un orador más que como un poeta (Ej.: SERV. *Aen.* I, 382: *Lucanus ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam composuisse, non poema*; QUINT. *Inst.* X,1, 90: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*. Cfr. también PETR. *Satyr.* CXVIII, 6 y MART. 14, 194).

La violación de las normas genéricas tradicionales provoca paradojas: ¿es la *Farsalia* una epopeya si posee estas características tan particulares? ¿Puede haber una epopeya sin personajes divinos, sin héroe protagonista? ¿Puede pertenecer al género épico una obra con una intervención tan intensa del narrador, con una presencia tan marcada del estilo retórico, histórico y científico? A partir

<sup>8</sup> F. AHL, “Form empowered: Lucan’s *Pharsalia*”, en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London and New York, 1993, p. 125-126, sostiene: “The *Pharsalia* describes a world dismembered, as do the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid*. What is new is Lucan’s overt disapproval of the dismemberment of his world, his invective against those he feels responsible for it, his hope that his readers will not simply acquiesce. His aim is to provoke, not just to report, action. As a result he radically reshapes, some would say dismembers, the epic genre.” Por su parte S. BARTSCH, “Lucan”, en J. M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford, 2005, p. 495-496, llega más lejos y reconoce en estas transgresiones al canon genérico tradicional un esfuerzo por desmantelar las estructuras de inteligibilidad y generar una multiplicidad de modelos de lectura: “...part of the poem’s message, part of its effort to rip apart the structures of intelligibility on which it was expected to stand. [...] ...this author’s essential sympathy with the non-unitary model of reading...”

W. R. JOHNSON, *o.c.* (n. 4), p. 1-2, afirma: “The *Pharsalia* has no hero, or too many. Its narrative is obscure, irritating, botched. It flouts epic conventions, or ignores them, or bungles them. Its central themes are scrambled by radical ambivalence of thought and feeling, into what often seems not distant from gibberish. [...] ...students of the *Pharsalia* began learning *not* to apply conventional, classical criteria to this violently counterclassical poem; began to try to search out the criteria that Lucan himself, working with what his times gave him, shaped for the poem he wanted and needed to write.”

<sup>10</sup> E. NARDUCCI, “Rhetoric and Epic: Vergil’s *Aeneid* and Lucan’s *Bellum Civile*”, en W. Dominik – J. Hall (eds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Oxford, 2007, p. 387-388, señala en Lucano “the need to open up new paths after the so-called classical perfection of Augustan poetry [...] it is largely the need for ‘novelty’ that leads writers to exploit the rhetorical possibilities of ingenious conceits, paradox, and the ironic imitation (or overturning) of earlier ‘models.’”

de una desarticulación de las definiciones preestablecidas en lo que respecta al canon genérico se producen contradicciones polémicas, es decir, paradojas, que conducen a un replanteo y a una redefinición de la épica<sup>11</sup>.

#### 4. La paradoja en el ámbito lingüístico

En la *Farsalia* se observa una constante necesidad de redefinición de los conceptos culturales básicos. Para ello se cuestiona el significado de términos fundamentales que hasta el momento conformaban los cimientos del mundo romano. El principal recurso para provocar este cuestionamiento es el empleo de la paradoja: la fusión de significados opuestos, la disolución de los límites que delinean claramente el territorio y el alcance de cada vocablo provocan asombro, incomodidad, incertidumbre en su utilización<sup>12</sup>.

Las palabras que hasta el momento cumplían la función de 'organizar el mundo', que constituían verdaderos pilares de la cosmovisión romana tradicional en todos sus ámbitos, son vaciadas abruptamente de sentido, son delatadas en su ambigüedad y contradicción interna<sup>13</sup>. Esta violenta ruptura del universo lingüístico canónico intenta provocar inestabilidad y mostrar la necesidad de un replanteo lingüístico y, por ende, cultural, la necesidad de iniciar un camino de búsqueda que logre un ajuste, una reconstrucción, una renovación de una cosmovisión, cuyas grietas se experimentan dolorosamente.

Existen pares de vocablos, que tradicionalmente designaban ámbitos claramente diferenciados, cuya oposición y límites son ahora abiertamente cuestionados por Lucano, por ejemplo: *pietas* / *nefas*; *ius* / *scelus*; *uictoria* / *clades*; *libertas* / *tyrannis*; *ciuis* / *hospes*; *Romanus* / *barbarus*; *imperium* / *regnum*. Abarcan los diversos ámbitos de la cultura romana. En el fondo se plantea el conflicto *res* – *species*, realidad y apariencia, mediante la observación de una inadecuación en el uso y la aplicación de determinadas palabras. Analizaremos a manera de ejemplo algunas de estas principales paradojas lingüísticas que se plantean en el texto.

<sup>11</sup> J. MASTERS, *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Ciuile*, Cambridge, 1992, p. 214-215, señala en la *Farsalia* la lucha interna entre tradición e innovación genérica y establece un paralelismo con la lucha política entre cesarianismo y pompeyanismo en Lucano: "In the contrast between archaic inertia and restlessly innovative efficacy, we cannot but see the shadow of the Pompeian oak, the violence of Caesarian lightning. We should view these as different forces at work in the poem. [...] ...Lucan's violence, his perversity, his savage manipulation of the epic genre marks him clearly as a 'Caesarian' type of poet, [...] ...Lucan is at war with himself, torn between a tradition his *pietas* demands that he respect, and the requirement of innovation, whose price is the *nefas* of parricide, of destroying what gave him birth."

<sup>12</sup> Acerca del colapso de los 'límites' en el sistema léxico y semántico de la *Pharsalia* como reflejo del colapso de la república y sus valores, S. BARTSCH, *o.c.* (n. 6), p. 53, afirma: "What I would like to emphasize here is the force of *equation* as the operation that destroys the old linguistic and semantic world of the Republic as it produces the paradoxes that try to accommodate these changes. Lucan so often relies on this operation because his epic tries to drive home to us that this kind of collapse of all differences and boundaries is one of the causes (and, paradoxically, effects) of the collapse of the Republic."

<sup>13</sup> Estas palabras de G. B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 1984, p. 96, referidas a la *Eneida* son aplicables, incluso con mayor énfasis, a la *Farsalia*: "...l'epos si arricchisce di registri contraddittori quando la ragione è divisa, e con essa il linguaggio; quando un'epoca è scissa."

La dupla *ius –scelus* se ubica en el ámbito jurídico y político. Lucano experimenta con indignación la inestabilidad de las normas legales, que constituían tradicionalmente el fundamento del estado romano. La dilución de los límites entre estos dos términos léxicos, la confusión de sus significados constituye, según el poeta, uno de los motivos básicos del inicio del derrumbe de la estabilidad de su patria: ya no se distingue con claridad la diferencia entre un hecho ajustado a la legalidad y un delito: *iusque datum scelere* (*Phars.* I, 2). César penetra por la fuerza en Roma, desobedeciendo las leyes emanadas del Senado, y allí es nombrado cónsul, constituyéndose en representante máximo del orden político romano, mientras el Senado huye a tierras extranjeras.

En la base de esta alteración jurídica se encuentra una trasgresión de tipo religiosa: el cruce del Rubicón por parte de César, hecho que Roma bajo la apariencia de la diosa Cibeles intenta impedir, es presentado por Lucano como la transposición inicial de límites sagrados, que desencadenará la futura debacle de su patria (*Phars.* I, 183-227). Pero la violación de las normas religiosas y jurídicas por parte de César es seguida por su posterior logro del triunfo, y esta situación provoca en Lucano una duda acerca de la existencia, de la estabilidad y de la justicia de las leyes divinas: se plantea la paradoja *pietas – nefas*. La contradicción llega al extremo cuando la estricta observación de la *pietas* por parte de Pompeyo, llega a favorecer el avance y el triunfo de César:

dolet, heu, semperque dolebit  
quod scelerum, Caesar, prodest tibi summa tuorum,  
cum genero pugnassee pio.

(*Phars.* VI, 303-305)

En la cosmovisión canónica plasmada artísticamente en la *Eneida* de Virgilio los dioses acompañan y favorecen el triunfo de Roma, destinada a regir en paz a los pueblos del mundo, comunicándoles sus leyes y su civilización (*Aen.* VI, 851-853). Para el expansionista y triunfante pueblo romano la victoria era una manifestación del apoyo divino. Pero en la *Farsalia* Lucano observa con estupor que los dioses y la Fortuna favorecen evidentemente a César, representante, según el poeta, de la tiranía. Entonces, ¿quién está del lado correcto? ¿El que gana o el que pierde? La cosmovisión militarista y triunfalista de Roma experimenta una asombrosa inversión. La paradoja *uictoria – clades* se manifiesta en toda su plenitud cuando Pompeyo le aconseja a su esposa Cornelia ‘amar su derrota’:

erige mentem,  
et tua cum fati pietas decertet, et ipsum  
quod sum uictus ama.

(*Phars.* VIII, 76-79)

Tradicionalmente la identidad política de Roma se delineaba claramente y

otorgaba unidad y fortaleza al pueblo que avanzaba militar, política y culturalmente extendiendo sus fronteras y su dominio sobre otros pueblos. Por el contrario Lucano observa con dolor el desarrollo de un proceso de crisis de identidad, de contradicción y confrontación interna, cuyos gérmenes, ubicados en los inicios legendarios del pueblo (el fratricidio de Rómulo), se han ido desarrollando, han provocado las guerras civiles y han conducido a su patria hasta el imperio, sistema político que la ha acercado peligrosamente a la idiosincrasia de sus tradicionales enemigos: los 'tiránicos reinos extranjeros'. Los términos *res publica*, *libertas*, *ciues*, *Romanus*, de pronto se confunden caóticamente con otros términos que canónicamente se le oponían con claridad: *regnum*, *tyrannis*, *hospes*, *barbarus*.

La paradoja se muestra en toda su crudeza cuando Lucano, al relatar la batalla de Farsalia, describe a los romanos sumidos en una autodestructiva guerra civil, y alejados de aquellos valores que, según él, constituían la esencia de su identidad, entonces, desea como último recurso que sean los 'pueblos bárbaros' los que ejerzan en el futuro la función de 'pueblo romano', a condición de que esa esencia de la 'romanidad', fundamento de su cosmovisión, no desaparezca:

...; vivant Galataeque Syrique,  
Cappadoces Gallique extremique orbis Hiberi,  
Armenii, Cilices; nam post civilia bella  
hic populus Romanus erit.

(*Phars.* VII, 535-543).

## 5. La paradoja en el ámbito político

En el inicio de la epopeya (*Phars.* I, 1-8) el tema principal es expuesto mediante una serie de imágenes que manifiestan mediante el recurso de la paráfrasis un mismo concepto: la oposición dentro de la unidad. Las guerras civiles provocan un resquebrajamiento de la unidad política y el consecuente surgimiento de conflictos y contradicciones internas: *Bella...plus quam ciuilia; iusque datum sceleri; populum ... in sua uictrici conuersum uiscera dextra; cognatasque acies; in commune nefas; infestisque obuia signis signa; pares aquilas, et pila minantia pilis*. Es notorio que la paradoja se ubica en el núcleo temático de la *Farsalia*.

Estos conflictos que caracterizan la cosmovisión lucánea se ponen de manifiesto en el controvertido elogio a Nerón (*Phars.* I, 33-66): la aparente comprensión de la trama del destino que el poeta manifiesta y la atribución del carácter divino al emperador, están impregnadas de un innegable tinte paródico y amargamente sarcástico, especialmente evidente si se analiza el episodio en su relación con el resto de la epopeya<sup>14</sup>. El narrador emplea la ironía cuando en

<sup>14</sup> F. AHL, *Lucan. An introduction*, Ithaca and London, 1976, p. 48-49, sostiene: "Were the *Pharsalia* a conventional epic with conventional gods we might pause before dismissing the possibility that Lucan is sincere in his praise of Nero. But it is not. How then, did Lucan expect this satire to escape Nero's eyes, or did he expect it to? At the opening of the epic, the work's final nature is not manifest;

apariencia justifica el impiadoso camino de las guerras civiles si el destino final es un reino perdurable (*Phars.* I, 33-38). El sentido subyacente es la indignación de Lucano frente a una paradoja inadmisibile: ¿pueden realmente medios impíos llegar a un fin deseable? Esta posición se asemeja significativamente a la queja que Virgilio le dirige al mismo Júpiter cuestionando la presencia de la violencia en la empresa fundadora de Eneas:

...tanton placuit concurrere motu,  
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras?  
(*Aen.* XII, 503-504)

Al referirse a la situación política de Roma, Lucano expone las causas de las guerras civiles. Considera que el disenso interno es inevitable cuando en un gobierno tiránico (*regnum*) el poder es compartido por varias personas (*Phars.* I, 84-86). Afirma que esta estructura colectiva (dos cónsules o un triunvirato) es un acuerdo que lleva en su interior la discordia, debido a que las ambiciones desmedidas de poder no admiten ser compartidas: *o male concordēs nimiaque cupidīne caeci, ...* (*Phars.* I, 87). Sostiene que este suceso responde a una ley necesaria que rige todo el universo natural (*Phars.* I, 89-93), y, que en el ámbito del mundo romano tiene sus raíces en los orígenes de la leyenda, específicamente, en el fratricidio de Rómulo (*Phars.* I, 93-97).

Para describir la situación política de Roma Lucano se vale de estas palabras: *concordia discors*. Es pertinente observar que esta designación refleja la estructura básica de la paradoja: la tensa unión o convivencia de dos conceptos contradictorios. En el núcleo semántico de la *Farsalia* se ubica la imagen de un orden, que posee en su interior fuerzas opuestas que pugnan entre sí, contradicciones internas que provocan su resquebrajamiento y su derrumbe. El poeta se erige como la voz que denuncia, que pone al descubierto estas incoherencias del orden establecido. Intenta hacer tomar conciencia de la situación, repudiar el sometimiento a un orden ficticio, incongruente y decadente, provocar un rechazo e instar a una reacción en busca de nuevos senderos ante una situación insostenible: *Temporis angusti mansit concordia discors ...* (*Phars.* I, 98).

Al relatar el triunfante avance de César sobre Roma, en donde sería nombrado cónsul, Lucano atribuye al general y a sus tropas romanas la crueldad característica de los bárbaros: *barbaricas saeui discurrere Caesaris alas; ...* (*Phars.* I, 476); *...maiorque ferusque / mentibus occurrit uictoque immanior hoste.* (*Phars.* I, 479-480). Los términos *barbarus* - *saeuus* - *ferus* - *hostis* se han transferido paradójicamente al general romano triunfante y a sus tropas. César manifiesta ante sus soldados ser el encargado de una misión liberadora de Roma: *detrāhimus dominos urbi seruire paratae.* (*Phars.* I, 351), pero el narrador pretende

---

the reader does not yet know that this is to be an epic without gods, in defiance of tradition. Thus only the more playful aspects of the satire would be noticeable: the double entendre about divine as opposed to human weight – a touch of the amusingly grotesque. Only as the epic continues do the really savage elements involved in the dedication to Nero become apparent.”



desenmascararlo identificándolo con el polo opuesto a la libertad: *...par quod semper habemus, / Libertas et Caesar,...* (*Phars.* VII, 695-696). La imagen que el general quiere mostrar de sí mismo se contrapone diametralmente con la que el poeta percibe y desea denunciar: en una realidad trastornada un tirano se presenta públicamente como un defensor de la libertad.

Debido al avance de César, Pompeyo huye de Roma y el Senado, institución emblemática de la legalidad romana, se reúne en una sede extranjera. El grupo humano que representa, según Lucano, la parte más valiosa de la identidad política romana se encuentra, paradójicamente, sesionando en una tierra ajena y extranjera (*Phars.* V, 9-11). Conviven términos que designan conceptos opuestos para la cosmovisión canónica romana: *Romanos proceres / peregrina sedes; curia / hospes, externis tectis*. El conflicto de la identidad política y cultural de Roma también se expresa en el momento en que Pompeyo, el representante, según Lucano, de la causa justa de la república, debe recurrir al apoyo de fuerzas militares extranjeras. En estas palabras que el Magno dirige a los partos la paradójica situación llega al extremo: *Pompeio uincite, Parthi, / uinci Roma uolet.* (*Phars.* VIII, 237-238). El general romano desea vencer a Roma con tropas extranjeras, hecho que sería un verdadero crimen político. Pero él considera que de este modo salva a la verdadera Roma, que se encuentra oprimida por el poder de César, y desea ser liberada.

Según Lucano el triunfo de César, logrado por medio de la fuerza militar, ha impuesto en la sociedad romana una violenta represión y una pérdida de la libertad. Esta coerción política provoca situaciones paradójicas en las que se funden realidades y apariencias contrapuestas. La 'máscara exterior' oculta los verdaderos sentimientos y la realidad subyacente. Frente a la cabeza de Pompeyo, César, que en su interior está contento, pronuncia un engañoso discurso en el que finge dolor y llora. Y de manera inversa la multitud de soldados, que lamentan en su interior la muerte del Magno, fingen alegría por miedo a la cólera de César (*Phars.* IX, 1104-1108).

Para intensificar aun más la contraposición entre lo externo y lo interno, entre lo denotativo y lo connotativo, Lucano expresa sus sentimientos valiéndose del recurso de la ironía, o más bien, del amargo sarcasmo, que subraya la paradójica diferencia entre lo que se dice en el plano superficial de la frase y lo que en realidad se quiere comunicar desde un plano más profundo de sentido: *o bona libertas* (*Phars.* IX, 1108)<sup>15</sup>.

El conflicto interior del poeta es el que genera el sentido paradójico de la epopeya. Aquella a la que consideraba la causa justa para Roma no encuentra un

<sup>15</sup> A. GOWING, *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge, 2005, p. 82, señala la reescritura de la historia de Roma que propone Lucano: "The *Pharsalia* or *De bello ciuili* completely rewrites the history of this war, promoting a very different memory from that transmitted by Caesar himself or by any subsequent historian. [...] Lucan has no doubt that Caesar's victory marked the death of the Republic and the demise of *libertas*..." Cfr. También F. AHL, *o. c.* (n.14), p. 55.

espacio de realización en su época. Pompeyo huye, debe aliarse con extranjeros y es derrotado. Catón se exilia y también se dirige a tierra bárbara. Por el contrario César, encarnación de la tiranía en el imaginario de Lucano, recibe el apoyo de los dioses, de la Fortuna y de la mayoría del pueblo romano. En una cultura tradicionalmente militar como la romana, en la que *uictoria* y *uirtus* están tan íntimamente relacionadas, es comprensible que esta situación provoque conmoción y crisis en el poeta<sup>16</sup>.

## 6. La paradoja en el ámbito mítico - religioso

En lo que respecta al ámbito mítico - religioso la *Farsalia* manifiesta una actitud básicamente paradójica que ha desconcertado con frecuencia a la crítica. La llamativa eliminación del tradicionalmente épico 'aparato divino', es decir, la ausencia de personajes - dioses que dirijan la trama de los acontecimientos<sup>17</sup>, junto con la observación de explicaciones de tipo científico para fenómenos de variada naturaleza, y, simultáneamente, la presencia de fragmentos, en los que el poeta pone en duda o niega la existencia de los dioses, ha llevado a algunos estudiosos a afirmar que Lucano posee una perspectiva racionalista y antropocéntrica de la realidad<sup>18</sup>.

Pero, sin embargo, para asombro y desconcierto del lector, aquello que parece negarse en un momento vuelve a aparecer subrepticamente cuando menos se lo espera<sup>19</sup>. La constante referencia a los dioses y a los múltiples intentos humanos por dilucidar sus designios constituye un hilo conductor que recorre toda la trama de la epopeya. Incluso la ausencia del 'aparato divino' tiene su explicación dentro del propio ámbito mítico. Lucano, emergente de una época de

<sup>16</sup> J. MASTERS, *o.c.* (n. 11), p. 10, afirma: "The poem is a civil war. Lucan is Caesarian in his ambition, but Pompeian in his remorse; the Pompeian in him condemns Caesar, but the Caesarian in him condemns - kills - Pompey. This Paradox, this internal discord which aligns the poet with each party and with both simultaneously and with neither, is one of the fundamental premises of the poem's violent logic..."

<sup>17</sup> Acerca de la omisión del 'aparato divino' en Lucano como una proyección extrema de la incomprensión de la voluntad de los dioses sugerida sutilmente por Virgilio, J. NEWMAN, *The Classical Epic Tradition*, Wisconsin, 1986, p. 218, sostiene: "The omission of the conventional apparatus is not anti-Virgilian. Virgil had had his reservations about man's capacity to grasp the workings of the divine, so often, to human eyes, heartless and capricious. Lucan simply takes these reservations further."

<sup>18</sup> La supresión del 'aparato divino' llevó a críticos y poetas de la Antigüedad a considerar a Lucano como un historiador o un orador más que como un poeta (Ej.: SERV. *Aen.* I, 382; QUINT. *Inst.* X, 1, 90; PETR. *Satyr.* CXVIII, 6 y MART. 14. 194). Estudiosos de nuestro siglo incorporan a Lucano en la categoría de poeta épico, pero observan que su nueva épica se despoja del sentido mitológico y asume un carácter notablemente racionalista (J. BAYET, *Literatura latina*, Barcelona, 1983 [1ª ed. 1966], p. 331 y 334; A. HOLGADO REDONDO, "Introducción", en Lucano, *Farsalia*, Madrid, 1984, p. 44-47; M. VON ALBRECHT, *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, 1999, p. 247-250).

<sup>19</sup> F. AHL, *o.c.* (n. 14), p. 72 describe el desconcierto que provoca en el lector la compleja posición de Lucano en relación con el mito y con los dioses: "The reader of the *Farsalia* is so taken aback by Lucan's rejection of the mythic and divine that he can easily fail to perceive that what the poet has ostentatiously thrown out the front door is often surreptitiously reintroduced through the back." Acerca del tema cfr. también H. LE BONNIEC, "Lucain et la religion", en M. DURRY (ed.), *Lucain. "Entretiens Hardt" 15*, Vandoeuvres-Genève, 1970, p. 161-195.

desilusión y desesperanza (s. I d. C.), considera 'su mundo' ubicado en la última etapa del ciclo cósmico: el fin de la Edad de Hierro (*Phars.* I, 72-80)<sup>20</sup>. En esta etapa mítica los dioses se ausentan de la tierra y el ser humano queda huérfano en medio de un mundo corrupto y decadente (...*quando pietas fidesque / destituunt moresque malos sperare relictum est*,... *Phars.* V, 297-298). Debido a esta brecha existente entre lo divino y lo humano (...*muto Parnasos hiato / conticuit pressitque deum*,... *Phars.* V, 131-132), el poeta es incapaz de ubicarse desde la perspectiva de los dioses y modelarlos como personajes, ya que no comprende su accionar, sus voluntades son inescrutables (*Phars.* V, 198-208). Por estas razones otra parte de la crítica considera que la *Farsalia* refleja una cosmovisión en la que el mito ocupa una posición central y privilegiada<sup>21</sup>.

El poeta considera apropiada y elige para representar artísticamente su situación personal y la de 'su mundo' la imagen de una de las etapas claves del ciclo mítico: el fin de la edad de hierro (*Phars.* I, 72-80). Esta imagen de la disolución universal le permite plasmar el estado de caos y de confusión en el que se siente sumido<sup>22</sup>. El derrumbe del ensamblaje del universo, la discordancia de sus mecanismos, la descomposición de sus leyes de funcionamiento, la inversión del orden conocido y de las funciones de cada ser (por ejemplo, la luna y el sol, *Phars.* I, 77-79) constituyen el escenario mítico adecuado para que Lucano represente su dolorosa experiencia personal del derrumbe de su cosmovisión y de su canónica cultura romana<sup>23</sup>.

En el ámbito religioso la desarticulación de las normas propias de su funcionamiento es tal, que la jerarquía y el poder de los dioses celestiales y de los

<sup>20</sup> Acerca de la *Farsalia* como la epopeya que plasma artísticamente el mito de la muerte de Roma M. VON ALBRECHT, *o.c.* (n. 18), p. 248-249, afirma "Lucan deliberately created his epic of Rome's agony as a pendant to Virgil's myth of Rome's origin ... As the *Aeneid* embodies the mystery of Rome's birth, Lucan's *Pharsalia* unfolds the mystery of her death." y E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa, 1979, p. 40, sostiene "Argomento del nuovo poema sarà la fine di Roma, il modo in cui essa si è autodistrutta puntando contro le sue viscere armi che (purtroppo) non conoscono sconfitta (I, 1 ss.)."

<sup>21</sup> E. NARDUCCI, *o.c.* (n. 20), p. 37, sostiene: "... sarà lui il cantore del "mito" di Roma, non di quello della sua ascesa, ma di quello del suo tragico declino. Prendendo posizione contro il mito virgiliano, Lucano si trova in pratica costretto a crearne uno opposto: il mito di un fato perversamente ostile a Roma e geloso della sua grandezza. Ecco allora la *Pharsalia* come *anti-Eneide*, il capovolgimento del mito, che resta anch'esso un mito e non si trasforma (né il poema epico poteva esser la sede adatta per una tale trasformazione) in un serio tentativo di spiegazione storica."

<sup>22</sup> W. R. JOHNSON, *o.c.* (n. 4), p. 134 afirma: "Lucan's *in se magna ruunt*, though it is utterly true and superbly stated, is too much a part of the myth that he fought unsuccessfully to understand and to discredit."

<sup>23</sup> E. NARDUCCI, "Lo sfondo cosmico della *Pharsalia*", en P. ESPOSITO – E. ARIEMMA (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Nápoles, 2004, p. 8, analiza esta imagen lucánea de la decadencia de Roma: "Ma un altro è l'aspetto davvero centrale di questa visione lucanea della 'decadenza'. Una volta già Cicerone aveva potuto raffrontare il disfacimento della *civitas* alla rovina dell'universo (*rep.* III 34): "Per paragonare le cose piccole alle grandi, quando uno stato va incontro alla distruzione e all'estinzione, ciò è un po' come se tutto questo mondo crollasse e sprofondasse". Prendendo estremamente sul serio una metafora del genere, Lucano imprime una particolare torsione all'idea, diffusa nello stoicismo imperiale, di una stretta rispondenza 'speculare' tra l'ordine sociale e quello del cosmo. La futura dissoluzione dell'universo e il suo inesorabile ripiombare nel caos primigenio rappresentano l'analogia più appropriata per gli sconvolgimenti politici che costituiranno la materia del poema (*Phars.* I 67 ss.)."

dioses infernales parece ser vulnerada. La maga Ericto con sus hechizos no sólo trastorna las leyes de la naturaleza, sino también doblega las voluntades de las divinidades del cielo y amenaza a los poderes infernales haciendo referencia a una extraña y oscura divinidad tan poderosa que ni siquiera está ligada, como el resto de los dioses, a los juramentos de la laguna Estigia<sup>24</sup> (*Phars.* VI, 492-494 ; VI 744-749). El narrador, al relatar los poderosos conjuros de la maga Ericto, observa lleno de estupor la aparente desarticulación de las normas de funcionamiento universal, que hasta el momento él había considerado inviolables (*Phars.* VI, 496-499).

## 7. La paradoja en el ámbito moral

El intento permanente y siempre fallido de los seres humanos por conocer y descifrar la posible trama oculta de los acontecimientos, la existencia o no de un orden moral avalado por los dioses, son temas centrales en la epopeya de Lucano.

El poeta observa con estupor la inestabilidad de las normas morales tradicionales y la aparente indiferencia de los dioses ante el triunfo de la injusticia:

hoc placet, o superi, cum uobis vertere cuncta  
propositum, nostris erroribus addere crimen?

(*Phars.* VII, 58-59)

Este trastorno del orden moral provoca continuamente situaciones paradójicas. Los perfiles de los principales protagonistas de la epopeya manifiestan conflictos internos y contradicciones.

César es considerado injusto y criminal, pero se destaca su grandeza heroica, su *clementia* y el apoyo incondicional de los dioses que, a pesar de los augurios adversos, le otorgan el triunfo (*Phars.* IV, 121-123; IV, 254-259; II, 512-515; V, 690-699). Es el único personaje que experimenta una sensación de grandeza y dominio casi divinos (*Phars.* V, 577-583), pero el narrador poeta se encarga de anunciar en varias ocasiones el abrupto final punitivo a manos de Bruto que la Fortuna y los dioses le tienen reservado, configurando de esa manera una situación de 'ironía trágica' (*Phars.* VI, 799-802).

Pompeyo representa la causa del senado, según el poeta la causa justa (*Phars.* VII, 349), pero los dioses no lo favorecen y se señala la posibilidad de que si lograra el triunfo se convertiría en un tirano como César (*Phars.* IX, 190-204; IX, 253-283).

Catón, modelo de la virtud estoica y de la lucha por la república, el personaje que es considerado como un dios por el mismo narrador (*Phars.* IX,

<sup>24</sup> E. NARDUCCI, *o.c.* (n. 5), p. 83-84, sostiene: "...l'assenza delle familiari divinità antropomorfe fa apparire ancora più inquietante e sinistro l'incombere, su personaggi ed eventi del poema, di una potenza divina ferocemente irata e implacabile. In essa si annulla, per così dire, la distinzione - che ancora aveva un certo rilievo nell'*Eneide* - tra fato provvidenziale e numi capricciosi. 'Dèi', 'fortuna', 'fato' sono i diversi termini ai quali Lucano ricorre (con diverse sfumature di significato) per dare un nome a questa presenza oscura e minacciosa."

601-604)<sup>25</sup>, debe emprender un camino de derrota, exilio y muerte, y, a pesar de la excelencia de su condición moral, el poeta sugiere con sutileza algunas posibles transgresiones propias de su condición humana (*Phars.* IX, 554-557; II, 323-325).

Los destinos aparentemente exitosos ocultan la muerte y el castigo divino, los destinos aparentemente frustrados ocultan una grandeza moral, avalada por un orden divino sobre el que nunca se alcanza una certeza explícita. Trampas o engaños de los dioses (*deorum ... dolos*, *Phars.* VII, 85-86), fracasos que ocultan verdaderos triunfos y éxitos que esconden futuros castigos: el ser humano se mueve a tientas en un laberinto en el que las duplas apariencia - realidad, ser - parecer, diversifican continuamente los posibles senderos. En este mundo trastornado en el que la virtud no tiene recompensa, quizás la derrota sea un favor de los dioses:

quidquid in ignotis solus regionibus exul,  
quidquid sub Phario positus patiere tirano,  
crede deis, longo fatorum crede fauri,  
uincere peius erat.

(*Phars.* VII, 703-706)

El dilema moral de Catón, paradigma del hombre justo en la *Farsalia*, frente a las guerras civiles se manifiesta en su encuentro con Bruto. La posición epicúrea expuesta por su yerno, que lo insta a no participar para no perder la paz y el equilibrio, no puede ser aceptada por un estoico comprometido, que no es indiferente ante los problemas de su patria<sup>26</sup>. Pero Catón sabe que su intervención en el conflicto civil lo manchará de la corrupción implícita en un enfrentamiento entre conciudadanos. Por eso culpa a los dioses de colocarlo en medio de un conflicto irresoluble, trágico:

‘summum, Brute, nefas ciuilia bella fatemur,  
sed quo fata trahunt uirtus secura sequetur.  
crimen erit superis et me fecisse nocentem...

(*Phars.* II, 286-288)

Incluso el hombre más justo no puede eludir una situación confusa en la que se diluyen los límites entre *nefas* y *uirtus*. Los dioses y el destino son los responsables de colocar al ser humano en un contexto moral paradójico.

En el discurso de Catón a sus soldados antes de emprender el camino hacia el desierto de Libia se expone una doctrina de vida revolucionaria en la que se invierten parámetros de conducta que hasta el momento eran incuestionables (*Phars.* IX, 379-406). Por ello aparecen numerosas paradojas, en las que se unen los opuestos:

<sup>25</sup> Cf. E. BERTI, "Aspetti del moralismo nell'epica di Lucano", en *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, en P. Esposito - E. Ariemma (eds.), Nápoles, 2004, p. 109-133.

<sup>26</sup> Cf. W. JOHNSON, *o.c.* (n. 4), p. 133.

‘felicidad - dolor’, ‘triumfo - derrota’, ‘vida - muerte’, ‘caminar sin llegar’. Catón propone recorrer un camino nuevo, sin senderos demarcados, que nadie antes ha recorrido (*inuia*, 386). Esta construcción de un nuevo modo de vida es mucho más dificultosa (*durum iter*, 385) de lo que sería andar por caminos conocidos y aceptados por todos. Este desafío puede requerir el sacrificio de muchas comodidades, de la aceptación social e incluso de la vida misma. Por eso el único beneficio que Catón promete a los que lo sigan es la seguridad de haber elegido el camino correcto, sin importar el lugar hacia donde ese camino los lleve (*ire sat est*, 388). En una cultura imperial, en la que la importancia de la victoria en la batalla se traslada a todos los aspectos de la vida, la propuesta de Catón es indudablemente transgresora.

El nuevo camino propuesto por Catón es, en esencia, paradójico, pues, al invertir las normas de comportamiento tradicionales, une y relaciona conceptos que para el sentido común (*doxa*) son contradictorios. La nueva *uirtus* propuesta requiere un enfrentamiento con los cánones de comportamiento aceptados socialmente, y esto conlleva exclusión y sufrimiento extremos. La búsqueda de la máxima virtud y de la libertad exige esfuerzos de tal magnitud que puede llegar al sacrificio de la vida misma. De este modo se vinculan de una manera diferente los términos ‘vida’ y ‘muerte’, ‘libertad’ y ‘esclavitud’: se debe buscar la libertad aunque ello signifique la muerte (*Phars.* IX, 379-381; IX, 390-394). Los peores sufrimientos se transforman en goces si están al servicio de la búsqueda de la virtud (*dulcia ...duris*, 403). La situación más indecorosa para una cultura guerrera, la huída (*fugisse*, 406), se convierte en una situación digna de hombres valerosos (*deceat ... uiros*, 406) si se realiza con esta noble finalidad.

Catón se constituye en el modelo paradigmático de este camino llevándolo a sus últimas consecuencias<sup>27</sup>: no sólo acepta su posible muerte, sino que expresa su deseo de ofrecerse a los dioses como víctima expiatoria para redimir a Roma de la corrupción de sus costumbres (*Phars.* II, 312-313). De este modo Lucano lo delinea como un nuevo y revolucionario tipo de héroe, que surge con ímpetu en el siglo I d. C: el mártir. La descripción que Lucano realiza del lugar geográfico en el que Catón y los suyos ingresan al iniciar su camino sin retorno es un claro reflejo de la revolucionaria inversión que supone el periplo del héroe: pérdida de los parámetros conocidos, trasgresión de límites y viaje al ‘otro lado del mundo’ donde todo es completamente diferente (*Phars.* IX, 382-384; IX, 493; IX, 429-430; IX, 846-847):

exiguane uia legem conuertimus anni?  
imus in aduersos axes, euoluimur orbe,  
terga damus ferienda Noto; nunc forsitan ipsa est  
sub pedibus iam Roma meis.

(*Phars.* IX, 875-878)

<sup>27</sup> Cfr. F. AHL, *o. c.* (n. 8), p. 125-126.

## Conclusión

Si el tema central de la *Farsalia* es la guerra civil de Roma, es decir, la escisión interna, que la acompaña desde sus orígenes legendarios (fratricidio de Rómulo) como un doloroso estigma y que la precipita inevitablemente hacia un destino de autodestrucción, entonces es comprensible que la paradoja, imagen de la contradicción interna, de la dualidad dentro de la unidad, haya sido el recurso retórico elegido por Lucano para articular la estructura semántica y formal de su epopeya: *Latium sic scindere corpus / dis placitum.* (*Phars.* X, 416-417). Para el poeta el quiebre de la coherencia interna de su patria en el ámbito político provoca una desarticulación de los cánones culturales, un derrumbe de la cosmovisión romana. La constatación de este desequilibrio le hace sospechar una inestabilidad equivalente en el ámbito divino, en las leyes que, según sus creencias, lo gobernaban. Esto lo lleva a experimentar una situación de extrema orfandad y desprotección. Como defensa ante tanto dolor Lucano utiliza como escudo en esta cita el recurso del sarcasmo, que, al establecer un contraste entre el nivel superficial y el nivel profundo de sentido en la unidad de una frase, no es, en definitiva, otra cosa que una paradoja dolorosa: *pro fas! Ubi non ciuilia bella / inuenit imperii fatum miserabile nostri?* (*Phars.* X, 410-411).

Frente a la inestabilidad de esta situación se yergue como propuesta la rebeldía de Catón, un personaje que propone un camino nuevo invirtiendo paradójicamente los cánones que hasta ahora fundamentaban la cultura triunfalista y militarista de Roma. Lucano delinea los contornos de un nuevo tipo de héroe transgresor que emerge en el siglo I d. C.: el héroe mártir.

o utinam caelique deis Erebique liceret  
hoc caput in cunctas damnatum exponere poenas!  
(*Phars.* II, 306-307)

En el mismo siglo el surgimiento revolucionario de la figura de Jesús de Nazaret, sus primitivos seguidores sacrificados en los circos de Nerón, y los mártires judíos, que se suicidan colectivamente en la fortaleza de Massada (70 d. C.) antes de aceptar la esclavitud frente a los romanos, constituyen otras manifestaciones de esta búsqueda transgresora de nuevos senderos y de nuevos modelos, que caracteriza a esta época convulsionada, cuyas innovaciones se proyectan ampliamente hacia las siguientes etapas histórico – culturales.

**María Luisa La Fico Guzzo**  
*Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.*  
mllafico@criba.edu.ar

## Resumen

En el presente trabajo analizaremos algunas paradojas de la *Farsalia*, que ejemplifican la presencia de esta figura en una amplia diversidad de ámbitos (genérico, lingüístico, político, mítico – religioso y moral) y asimismo muestran su posición nuclear en el funcionamiento de la estructura semántica y formal de la epopeya. Los trabajos de F. AHL (1976), W. JOHNSON (1987), A. PERUTELLI (2000), E. NARDUCCI (2002) y S. BARTSCH (1997; 2005) constituyen los principales referentes bibliográficos en su consideración de la importancia del empleo de la paradoja en la *Farsalia*.

**Palabras claves:** paradoja- *Farsalia*- Lucano- épica latina.

## Abstract

In this paper we analyze some paradoxes of LUCAN'S *Pharsalia* to exemplify the presence of this figure in various fields (generic, linguistic, politic, mythic, religious and moral), and to show its nuclear position in the semantic and formal structure of this epic. The studies of F. AHL (1976), W. JOHNSON (1987), A. PERUTELLI (2000), E. NARDUCCI (2002) y S. BARTSCH (1997; 2005) are the principal bibliographic referents.

**Keywords:** paradox- *Pharsalia*- Lucan- Latin epic.

**RECIBIDO:** 08-04-2009 – **ACEPTADO:** 11-05-2009



# LA ESTRUCTURA DEL HIMNO AMBROSIANO Y SU RELACIÓN CON LAS FUNCIONES TONALES DE LA ESCALA MUSICAL

## 1. Algunas consideraciones histórico-compositivas del himno cristiano

No resulta fácil abordar, por las razones que se mencionarán más abajo, el proceso compositivo que culminó con la “realización” del himno cristiano, en particular aquel que Ambrosio, como obispo de Milán, instituyó a fines del siglo IV d. C. con el propósito de hacer frente al avance de diversas heterodoxias, en momentos en que se debatía la definición de la ortodoxia nicena.

El análisis de este género, definido por sus características literario-musicales, obliga llevar a cabo una visualización de múltiples aspectos, ya que es necesario tener en cuenta elementos extra-literarios que nos permitirán reconstruir su “prehistoria”. Es sabido que su existencia en la vida litúrgica de las comunidades cristianas primitivas es reconocible desde épocas muy tempranas cuando la organización cultual tuvo como fuente el modelo judaico-palestino, caracterizado por la elección de un día particular para la realización del oficio, el contenido laudatorio de los *carmina* que exaltaban la figura divina de Cristo, la alternancia dialéctica de los cantos y el ritmo de la oración.<sup>1</sup>

El *carmen dicere*, al que hacía referencia Plinio el Joven y Tertuliano en *Apologeticum* 2.6,<sup>2</sup> estaba vinculado con diversas formas de la salmodia davídica que los cristianos modificaron tempranamente, como puede advertirse en el *Apocalipsis* joánico en el cual se habla de un *canticum novum* dedicado a exaltar al “Cordero de Dios” (*Agnus Dei*).<sup>3</sup> Asimismo la multiplicación de tipos genéricos está atestiguada en el epistolario de Pablo, quien afirmaba en *Ephesios* 5.19 y *Colossenses* 3.16 que los cristianos entonaban “salmos, himnos y cánticos espirituales” (*in psalmis, et hymnis et canticis spiritualibus*),<sup>4</sup> diferenciándose probablemente por la libertad compositiva, la espontaneidad y el “entusiasmo” religioso de los fieles.<sup>5</sup> Rápidamente, además de estas modalidades cantables

<sup>1</sup> Plinio el Joven, en la *Epist.* 10.96.7 dirigida a Trajano dio precisiones sobre este tipo de celebraciones dominicales, siendo gobernador de Bitinia en el año 111 ó 112: *Quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem* (“y que se habían acostumbrado una vez levantado el día a reunirse antes de la luz y consagrar un canto a Cristo como a un dios en forma alternada”).

El texto de Tertuliano, del año 197, señalaba que los cristianos oficiaban “reuniones antes del alba para cantar a Cristo como a un dios”: *coetus antelucanos ad canendum Christo ut deo*.

<sup>3</sup> Cf. *Apoc.* 5.9; asimismo Quasten, J., *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, BAC, 2001, p. 161, afirma que en este texto se pueden reconocer breves himnos en 1.4-7 y 1.8-11.

<sup>4</sup> Tertuliano, al igual que en los textos paulinos, señalaba diferencias entre los cantos según las fuentes bíblicas utilizadas (*de scripturis sanctis*) o bien la espontaneidad creativa (*de proprio ingenio*) de los *carmina*. Cf. *Apol.* 39, 18.

<sup>5</sup> Cf. Mohrmann, Ch., “La langue et le style de la poésie latine chrétienne”. *REL* 25, 1947, pp. 280-297. Reeditado en *Études sur le latin des Chrétiens*. T. 1: “Le latin des Chrétiens”, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 160.

utilizadas de manera pública o privada, existían otras que se integraron a la vida cotidiana de los primeros cristianos;<sup>6</sup> con el desarrollo de una himnodia más asequible a los estratos populares se reemplazaron, avanzado el proceso de conversión, las plegarias y alabanzas dedicadas a los dioses paganos.<sup>7</sup>

En cuanto al contenido temático de los himnos,<sup>8</sup> este era subsidiario del pensamiento judeocristiano primitivo, que permanecía todavía activo en el siglo IV; en particular el hecho de “dar gracias” a la divinidad a través del canto cobraría una nueva dimensión teológica en esta centuria, en el marco de una de las más enconadas disputas por la unificación de la Iglesia. Para la transmisión de los principios del dogma se utilizó, sobre todo en Oriente, una himnodia de carácter popular,<sup>9</sup> en la que se hacía uso del registro oral como una vía adecuada para alabanza y exaltación de Dios.

Si tomamos en consideración las marcas discursivas de un texto himnódico, sea este de tradición oral y popular o bien el producto de la transfiguración religiosa en discurso literario, estas se corresponden con el nivel déctico del lenguaje y con otras formas lingüísticas que ponen atención sobre la situación celebratoria.<sup>10</sup> Se advierte que el himno es concebido como una “ofrenda” o *agalma* por la cual una comunidad o un grupo humano busca tributar a la divinidad; es por ello que la himnodia se integra a un conjunto de *agalmata* (santuarios, estatuas, bajorrelieves) dedicados a “representar” el acto dialéctico de ofrecer y recibir que une a dioses y hombres en una relación recíproca de regocijo y reconocimiento, procurando producir un “bien” (*ktema*) y al mismo tiempo dar cumplimiento a la epifanía divina.<sup>11</sup>

En lo que respecta a la tradición literaria helénica, esta no siempre entendió el himno como un canto religioso laudatorio: por ejemplo en Hesíodo, *Theogonia*, 98-103 es utilizado a modo de consolación; más tarde fue concebido como una plegaria, según Platón, en *Nomon* Γ 700 B, o bien un poema interpretado por un

<sup>6</sup> Raby, F. J. E., *A History of Christian Latin Poetry. From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 29, señala que las oraciones de carácter comunitario y obligatorio eran las de la mañana, la tarde y la noche; en cambio las que se realizaban en otras horas, pertenecían al ámbito privado.

<sup>7</sup> Algunos de estos himnos primitivos fueron compuestos en los círculos gnósticos del siglo II que tenían importantes contactos con la literatura griega. Entre ellos, algunos de los cuales se encuentran incluidos en los *Hechos apócrifos de los Apóstoles*, pueden mencionarse el himno que Cristo cantó junto a sus discípulos en los *Hechos de Juan*; el “himno del alma o de la redención”, en los *Hechos de Tomás*, del siglo III; la composición con la que Hipólito de Roma concluye su refutación a los herejes y, quizás la colección gnóstica más importante, las llamadas *Odas de Salomón*, perteneciente a la iglesia siríaca.

<sup>8</sup> La temática de los *carmina* primitivos se relaciona con la encarnación de Cristo, su concepción virginal, la verdad del Logos, la virtud de la Gracia y la resurrección tras la muerte.

<sup>9</sup> Cf. Gualandri, I., “L’eredità tardo-antica”. *Lo spazio letterario del Medioevo*. Roma, Salerno Editrice, 1992. Vol. 1, T. 1, p. 19.

<sup>10</sup> Cf. Depew, M., “Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn”, en: *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. M. Depew & D. Obbink (edit.). Cambridge, Massachussets-London, Harvard University Press, 2000, p. 60.

<sup>11</sup> Depew, *id.*

coro carente de acompañamiento coreográfico, tal como aparece en Píndaro.<sup>12</sup> En cuanto a los romanos, fueron concientes de la existencia de himnos o discursos equivalentes en los que se cantaba en honor a un dios: así ocurre con el *Carmen Saeculare* de Horacio, modelo del lirismo himnódico latino, y en el episodio histórico evocado por Tito Livio, en el cual se encomendó a Livio Andronico la composición de un *carmen* dedicado a la diosa Juno.<sup>13</sup>

Con este sentido laudatorio y musical también aparece en los textos bíblicos sin que se precise técnicamente el término, al igual que entre los Padres de la Iglesia griega, quienes, con matices, estimaron el himno como perteneciente a un ámbito sobrenatural, o como una “bendición” (*euphemia*) por los beneficios recibidos de la divinidad, superando al salmo y a otros tipos de cánticos.<sup>14</sup> En la Patrística latina predomina la misma significación laudatoria y de agradecimiento, como puede apreciarse en los tratados de Hilario de Poitiers sobre la salmodia, o en Ambrosio, quien define el himno como una exhalación del corazón destinada a cantar la gloria del Señor.<sup>15</sup>

## 2. Innovaciones ambrosianas en la tradición himnódica: relaciones contextuales

A través de la labor litúrgica del obispo de Milán se instituye un tipo estrófico a partir del cual se creyó asistir a la aparición de la poesía rítmica,<sup>16</sup> abandonando la alternancia de sílabas largas y breves, característica de la versificación grecolatina. Este aspecto de la composición himnódica será medular en el estudio del género, hasta el punto de considerar la existencia de una línea

<sup>12</sup> Chiarini, G., “Riflessioni in margine a una nuova antologia dell’epica”, en: Rocca, S. (cura), *Latina Didaxis XIV*. Genova, Compagna dei librai, 1999, p. 46, afirma que los himnos sacros más antiguos (s. VIII a. C. o aún antes) eran “composiciones cantadas por un coro danzante con acompañamiento musical” (*composizioni cantate da un coro danzante con accompagnamento musicale*).

<sup>13</sup> Tito Livio, 27.37.6-13.

<sup>14</sup> Según Clemente de Alejandría, la alabanza a Dios debía hacerse a través de himnos (*Paidagogos*, L. II); para Orígenes, su discípulo, la celebración del nombre de la divinidad se celebraba con cantos entonados por aquellos que comparten la vida angelical (*Selecta in Psalmos*, PG XII.2). De manera semejante opinaba Juan Crisóstomo, en *Homilia IX*, PG 62, III.362.2. Por su parte Gregorio de Nisa, en *Tractatus prior in Psalmorum Inscriptioes*, PG 44, II.3, clasifica los cantos religiosos diferenciando el salmo (*psalmos*: realización musical acompañada de un instrumento), de la plegaria (*proseuche*), la alabanza (*ainesis*) y el himno (*hymnos*).

<sup>15</sup> Ambrosio, *Enarrat. in psalm.* 118.17-19: *qui cantat Dei gloriam, hymnum Domino cor eius eructat*. Pero fue Agustín, en *Enarrat. in psalm.* 148.17, quien definió el himno a partir de tres componentes básicos: el canto, la alabanza y su elevación a la divinidad: *hymnus scitis quid est? Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum: si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum: si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudas, non dicis hymnum. Hymnus ergo tris ista habet, et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico hymnus dicitur* (“¿Sabed qué cosa es un himno? Es un canto con alabanza de Dios. Si alabas a Dios, y no cantas, no dices un himno: si cantas, y no alabas a Dios, no cantas un himno: si alabas otra cosa que no sea pertinente a una alabanza a Dios, aunque alabas cantando, no dices un himno. El himno por lo tanto tiene estas tres cosas, el canto, la alabanza y esta es a Dios. Entonces la alabanza a Dios en un cántico se dice himno.”).

<sup>16</sup> El hablar de poesía rítmica se refiere al hecho de utilización de rimas y no al uso del término musical “ritmo”, que es más aplicable al uso de la alternancia de breves y largas.

divisoria que separa la poesía retórico-académica de la que elaboraron los cristianos, inspirados en composiciones de dudoso origen semítico.<sup>17</sup>

No obstante el carácter rítmico que parte de la crítica creyó percibir en la estrofa ambrosiana, constituida por cuatro dímetros yámbicos acatalécticos, esta seguía estando regida por la alternancia regular de la métrica cuantitativa.<sup>18</sup> Es probable, entonces, que las novedades más importantes, impuestas por el obispo milanés, no hayan radicado en lo métrico, sino en los propósitos pragmáticos que lo animaron a utilizar el himno en la celebración litúrgica y en la fusión de estilos poéticos que respondían a registros retóricos diferentes, como el heredado de la tradición académica y el que se visualiza en himnos más antiguos.<sup>19</sup> En estos últimos las homofonías anafóricas, la aliteración, las estructuras simétricas y los finales iguales (*homoioteleuta*) los tornaban semejantes a la lírica religiosa grecolatina y a la prosa retórica.

Por medio de este modelo estrófico y métrico,<sup>20</sup> Ambrosio instruyó a los fieles en el credo niceno y consiguió regular las oraciones diarias de los fieles y de aquellos cristianos que, avanzado el siglo IV, se consagraron a la vida monacal.<sup>21</sup> La experiencia ambrosiana, de la que dio cuenta Agustín en *Confessiones* IX.7.15, funcionó como un auxilio afectivo para quienes atravesaban las perturbaciones

<sup>17</sup> Para Raby, *op. cit.*, p. 22, el origen de la rima es oscuro; recuerda a autores como W. Meyer (1922), quien se mostraba sumamente ansioso de probar la procedencia arábiga de la rima que también, ocasionalmente, era utilizada en la poesía religiosa hebrea y siria.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36, Raby reproduce la opinión del citado Meyer sobre el carácter rítmico del verso ambrosiano, aunque es estrictamente cuantitativo: *After the second line in each strophe there is usually a 'sense pause', and, indeed, in the manuscripts the strophes are written as though composed of two longes lines. There is, of course, a more emphatic pause at the end of each strophe, but, most important of all, after each two strophes there is a sense pause which can only be explained by alternate choirs.* ("Después de la segunda línea en cada estrofa hay usualmente una 'pausa sentida', y, en efecto, en los manuscritos las estrofas estaban escritas como compuestas por dos largas líneas. Hay, por lo tanto, una pausa más enfática al final de cada estrofa, pero, lo más importante de todo, después de dos estrofas hay una pausa sentida que sólo puede explicarse por el hecho de que los himnos eran compuestos para ser cantados por coros alternados.") / Cabe recordar que el dímetero yámbico acataléctico fue popularizado, en épocas del emperador Adriano, por Sereno, uno de los llamados *poetae novelli*. Cf. Cameron, A., "Poetae novelli", *HSCPh*. Vol. 84, 1980, pp. 127 ss.

<sup>19</sup> Para Ch. Mohrmann, *op. cit.*, p. 153, el surgimiento del himno cristiano fue producto de una *alliance de forces très anciennes, latentes dans l'esprit romain, avec des éléments spécifiquement chrétiens qui, pour une large part, étaient originaires de l'Orient.* ("una alianza de fuerzas muy antiguas, latentes en el espíritu romano, con elementos específicamente cristianos, que, para muchos, eran originarios de Oriente.")

<sup>20</sup> Hacemos uso del calificativo "métrico" para aludir al ritmo musical; así J. Bas, en *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 5, explica de la siguiente manera una noción sobre el ritmo: "La sucesión de sonidos despierta la sensación de movimiento. Para producirla, es suficiente una sucesión de sonidos de valor igual; mas, para que pueda comprenderse el movimiento, es necesaria, en forma intermitente, la preponderancia de uno de ellos. Mientras los sonidos se suceden sin orden determinado, se les percibe pero sin ello *satisfacer* nuestro sentido; que, por otra parte, una vez determinado dicho orden, siéntese a su vez *satisfecho* y reconocemos la existencia del ritmo, que se traduce en movimiento ordenado."

<sup>21</sup> Según Fontaine, J., *Naissance de la poésie dans l'Occident Chrétien*. Paris, Études Augustiniennes, 1981, p. 132, Ambrosio, en una misma ceremonia, hizo practicar entre sus fieles la salmodia, siendo él un exegeta del texto sálmico, y el canto himnódico propiamente dicho.

propias de la conversión y como un procedimiento de efectividad política en medio de la pugna del conflicto arriano:

Non longe coeperat mediolanensis ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare, magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus. Nimurum annus erat, [...], cum Iustina, Valentiniani regis pueri mater hominem tuum Ambrosium persequeretur haeresis suae causa, qua fuerat seducta ab arianis. Excubabat pia plebs in ecclesia, mori parata cum episcopo, servo tuo. [...] Tunc hymni et psalmi ut canerentur, secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret institutum est.<sup>22</sup>

Este pasaje de Agustín es parte del relato en el que se exponen las circunstancias históricas en las que se instituyó la costumbre de entonar himnos a modo de protección religiosa y como mecanismo de difusión doctrinal, ya que Ambrosio ocupó la sede episcopal milanesa, en las Pascuas del 386, ante las tentativas de la emperatriz Justina de adjudicársela a los arrianos por expreso pedido del obispo de *Durostorum*. Al canto y la oración de los fieles se sumaron otras celebraciones, como consecuencia del descubrimiento “milagroso” de los cuerpos martirizados de Gervasio y Protasio.<sup>23</sup> Este episodio, lejos de aplacar los ánimos de nicenos y arrianos, contribuyó a empeorar las relaciones entre el episcopado milanés y la casa imperial.

Ambrosio, por su parte, a partir de esta estrategia avanzó en su lucha contra la herejía, puesto que la costumbre de cantar himnos aptos para cualquier tipo de receptor y adecuados ideológicamente a la doctrina nicena, se convertiría en patrimonio de la iglesia de Milán y después se extendería a otras sedes occidentales. Además de la incorporación del tipo estrófico señalado más arriba, Ambrosio alternó el rezo antifonal con el canto de un himno, cuyos temas abarcaban otros contenidos no derivados, en particular, de los textos sagrados, tales como las festividades diarias, la conmemoración de apóstoles y mártires, las horas del día o las verdades de la fe.

<sup>22</sup> Agustín, *Confes.* IX.7.15: “No hacía tiempo que la iglesia de Milán había comenzado a celebrar este género de consolación y exhortación, con gran entusiasmo de los hermanos que lo cantaban con sus voces y sus corazones. Ciertamente hacía un año, [...], cuando Justina, la madre del pequeño rey Valentiniano, persiguió a tu varón Ambrosio por causa de su herejía, con la que había sido inducida por los arrianos. Permanecía en vigilia la piadosa plebe en la iglesia, preparada a morir con su obispo, tu siervo. [...] Entonces se instituyó que se cantaran himnos y salmos según la costumbre de la parte oriental, para que el pueblo no se consumiera por el tedio de la tristeza.”

<sup>23</sup> Agustín, en *Confes.* IX.7.16, así se refería al descubrimiento de las reliquias de los mártires: *Tunc memorato antistiti tuo per visum aperuisti, quo loco laterent martyrum corpora Protasi et Gervasi, quae per tot annos incorrupta in thesauro secreti tui recondenas, unde opportune promeres ad coercendam rabiem femineam, sed regiam.* (“Entonces a través de una visión descubriste a tu famoso obispo en qué lugar se ocultaban los cuerpos de los mártires Protasio y Gervasio, que por tantos años habías escondido incorruptos en el tesoro de tu misterio, de donde oportunamente los sacaste para reprimir una rabia femenina, pero real.”).

Estas innovaciones se tornaron tan populares, que el mismo obispo milanés se asombraba de la facilidad con que se imitaba la forma compositiva fija, simple y breve<sup>24</sup> creada por él a partir de la repetición arbitraria del número ocho, ya que son ocho las sílabas del dímetro yámbico y son ocho los grupos estróficos que componen los himnos, sumándose en total treinta y dos versos, los que divididos por el número de dímetros de cada estrofa resulta ocho:<sup>25</sup>

Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. [...] Grande carmen illud, et quo nihil potentius. [...] Certatim omnes student fidem fateri. Patrem et Filium et Spiritum sanctum norunt versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterant esse discipuli.<sup>26</sup>

La arbitrariedad de agrupar las composiciones himnódicas de esta manera resultaba cómoda para los receptores y para los compositores, coincidiendo a su vez con las ideas musicales de los pitagóricos acerca de las órbitas celestiales; entre ellas se establecen relaciones sonoras armónicas<sup>27</sup> que, con el tiempo, llegaron a conformar la escala musical que se utiliza en la música occidental: siete notas más la repetición de la primera para cerrar la escala, es decir, ocho emisiones de sonido. En la longitud de la escala, al producir estos ocho sonidos, se necesita de un reposo intermedio y de esa manera se la divide para su enseñanza en dos tetracordios: uno inferior y otro superior, ambos de igual estructura en la escala mayor natural.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Fontaine, *op. cit.* (17), p. 135, señala que en esta forma se estaría fusionando el carácter isosilábico de la tradición semítica y el sistema silábico de la versificación romana. En páginas posteriores, el crítico francés recuerda que el uso del dímetro tiene cierta tradición en la poesía tardoantigua, cuyo ritmo ascendente y jubiloso se iguala a otras experimentaciones religiosas, como la del *psalmus responsorius* africano, las prosas litánicas de Apuleyo o los cantos trinitarios de Mario Victorino.

<sup>25</sup> Cabe recordar que la estructura cósmica órfico-pitagórica, como la describe Cicerón en *Somnium Scipionis* 4, 17 está compuesta por nueve círculos o esferas celestes, una de las cuales, el cielo, rodea a todas las restantes (*Novem tibi orbibus vel potius globis conexas sunt omnia, quorum unus est caelestis, extumus, qui reliquos omnes complectitur* –“Para ti todas las cosas fueron conectadas en nueve órbitas o mejor esferas cóncavas, una de las cuales es el cielo, la más elevada, que abraza a todas las restantes”-). Es decir que estamos ante ocho esferas cóncavas que giran alrededor de la Tierra; en consecuencia la persistencia del número ocho está signada por una representación a mayor escala, a la que Ambrosio recurrió para simbolizar la relación entre el canto de los hombres y la *ratio* universal instituida por la divinidad.

<sup>26</sup> Ambrosio, *Sermo contra Auxentium de basilicis tradendis* (“Oración contra Auxencio sobre el traspaso de la basílica”), *PL XVI*, 34: “Dicen que el pueblo también se sorprendió por el canto de mis himnos. [...] Grande aquel poema, y nada más poderoso que él. [...] Con empeño todos se aplican en confesar su fe. Saben que el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo predicán en versos. En consecuencia todos se volvieron maestros, quienes apenas podían ser discípulos.”

<sup>27</sup> Pitágoras fue uno de los primeros que experimentó la existencia de *rationes* numéricas entre sonidos consonantes en los intervalos de cuarta, quinta y octava. Cf. Comotti, G., *Music Greek and Rome Culture*. Baltimore-London, The J. Hopkins University Press, 1989, p. 76.

<sup>28</sup> La escala mayor natural quedó entre nosotros como el modo griego más utilizado, el denominado jónico, que mantiene la relación de intervalos conocida de “do a do”.

### 3. Relaciones estructurales y musicales en la textura del himno ambrosiano

Al estructurar los himnos en ocho estrofas de cuatro versos, Ambrosio conformó una idea similar a las funciones tonales de la mencionada escala musical: tónica, supertónica, mediante, subdominante, dominante, superdominante, sensible y nuevamente tónica.<sup>29</sup> Cada dos estrofas u ocho versos se representa la secuencia compositiva de los dos tetracordios: el inferior constituido por la sucesión de un enunciado, la ampliación del anterior, un “puente” semántico que exige una conclusión y el verso que cierra la estrofa. Al repetirse esta estructura se sucede el tetracordio superior, que conserva una secuencia similar pero con funciones diferentes: un quinto verso que intensifica lo anterior con un nuevo enunciado, las transiciones representadas por el sexto y el séptimo dímeter, semejantes al segundo y al tercero, y por último el octavo verso que concluye la estrofa con exaltada vehemencia, afectando también a la estrofa anterior.

De igual manera se puede reconocer una “macroestructura” como idea compositiva congruente con la analizada en el párrafo anterior, en la cual una a una de las estrofas del himno ocupa el lugar funcional de cada uno de los versos, conformándose así otra serie de ocho que contiene la suma total de los treinta y dos dímeters ambrosianos. Brevemente se ejemplificará esta secuencia en el análisis de *Aeterne rerum conditor* o *Hymnus I*:<sup>30</sup>

- 1) **Función tónica:** En la primera estrofa se caracteriza a la divinidad considerándolo el “fundador” del cosmos (v. 1: *Aeterne rerum conditor*), el “rector” del tiempo (vv. 2-3: [...] *qui regis* / [...] *das tempora*) y “auxilio” del hastío mortal (v. 4: *ut alleves fastidium*).
- 2) **Función supertónica:** Sobre el esquema anterior la voz lírica saluda la llegada del “anunciador del día” (v. 5: *Praeco diei*), al que nombra como “vigilante de la profunda noche” (v. 6: *noctis profundae pergvil*), “luz nocturna” para los hombres que transitan su existencia mortal (v. 7: *nocturna lux*), quien sabe distinguir “separando” entre la noche temporal de la eterna (v. 8: *segregans*).<sup>31</sup>
- 3) **Función mediante:** La tercera estrofa “soporta” el peso significativo de la anterior con la inestabilidad semántica de la mención de un “excitado Lucifer”

<sup>29</sup> Cf. Rimsky-Korsakov, N., *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 1982, p. 24, n. 1.

<sup>30</sup> La prolífica imitación de esta composición himnódica contribuyó a la variación del número de poemas atribuidos a Ambrosio, de tal manera que sólo se consideraron de autoría propia cuatro frente a un conjunto variado según las interpretaciones de los filólogos que intervinieron en la cuestión (Migne, *PL XVI, Ambrosius* 3, 1469-1471, habla de la autoría de doce himnos; por otra parte Mara, M. G., “Ambrosio de Milán, Ambrosiáster y Nicetas”, en *Patrología Latina III. La edad de oro de la literatura patristica latina*. Madrid, BAC, 1986, p. 207, afirma que el número de los poemas ambrosianos oscila entre ocho (Simonetti) y dieciocho (Walpole). Los cuatro himnos que están certificados por las referencias augustinianas son cuatro: *Aeterne rerum conditor* (“Eterno fundador de las cosas”), *Deus creator omnium* (“Dios creador de todas las cosas”), *Iam surgit hora tertia* (“Ya surge la hora tercera”) e *Intende qui regis Israel* (“Dirige tú que guías a Israel”).

<sup>31</sup> En esta estrofa puede percibirse el uso musical de la *variatio* anafórica a partir de la acumulación de palabras que repiten la raíz *nok-*: v. 6, *noctis*; v. 7, *nocturna*, v. 8, *nocte noctem*, con lo cual Ambrosio insiste en la dicotomía “luz-sombras”.

(v. 9: *excitatus Lucifer*), desplegando el tema moral de quienes abandonan los caminos del pecado, representados por el “conjunto de todos los errores” (v. 11: *omnis errorum chorus*) y “los caminos del daño” (v. 12: *vias nocendi*) frente al surgimiento de la luz, resultante de la presencia divina.

- 4) **Función subdominante:** Con la cuarta estrofa se cierra la primera parte del himno, insistiendo en el auxilio que recibe el hombre mortal de la divinidad, “el navegante une sus fuerzas y se calman los estrechos del mar” (vv. 13-14: [...] *nauta vires colligit / pontique mitescunt freta*), al tiempo que, inserto en una comunidad de fieles, “cantando diluirá su culpa” (v. 16: *canente culpam diluit*). Con esta afirmación de principios metapoéticos, Ambrosio declara cuál es el sentido místico del himno como instrumento de comunicación supraterrrenal y ejercicio expiatorio.<sup>32</sup>
- 5) **Función dominante:** Comienza la segunda secuencia con un cambio sustancial en los actos de habla: a través del uso de la primera persona del subjuntivo presente, “levantémonos” (v. 17: *surgamus*), la voz lírica llama a los oyentes (v. 18: *iacentes*, v. 19: *somnolentos*, v. 20: *negantes*) a despertarse del letargo de sus almas. Con la aparición de la figura del gallo se está haciendo referencia a la llegada de la luz, retomando de esta manera el tópico inicial del poema.
- 6) **Función superdominante:** Por medio del “gallo que canta” (v. 21: *Gallo canente*), que simboliza la presencia de Cristo preanunciada en la función anterior, “retorna la esperanza” de su venida (v. 21: *spes redit*), “devuelve la salud a los enfermos” (v. 22: *aegris salus refunditur*), “se oculta la espada del ladrón” (v. 23: *muco latronis conditur*) y “hace retornar la fe a quienes han caído en el error” (v. 24: *lapsis fides revertitur*). En esta estrofa también se amplían los efectos benéficos sobre los que se hizo mención anteriormente e insiste sobre cuestiones morales y doctrinarias.
- 7) **Función sensible:** En la séptima estrofa se introduce explícitamente la figura misma de Jesús (v. 25: *Iesu*), anticipando la mirada rectora que se observará en la conclusión (*labantes respice*),<sup>33</sup> es decir, funciona como una transición moral que reclama el llanto como vía de corrección (vv. 26-28: *et nos videndo, corrige; / si respicis, lapsus cadunt, / fletuque culpa solvitur*),<sup>34</sup> dando cuenta de una inestabilidad más profunda que la expresada en la tercera función, porque habla de la necesidad extrema de los mortales de alejarse de las culpas frente al debilitamiento de la fe.
- 8) **Función tónica:** Cristo se homologa metafóricamente con la luz que penetra en el aparato perceptivo humano (v. 29: *Tu lux refulge sensibus*),<sup>35</sup> es la luz del

<sup>32</sup> Esta afirmación de principios metapoéticos alude al hecho de que este “Himno I” es programático, es decir que se trata de “un himno al himno”, por lo cual esta declaración de principios, que está inserta en el texto, puede aplicársela al género himnódico en general.

<sup>33</sup> V. 25: “vuelve a mirar a los que se deslizan al error”.

<sup>34</sup> Vv. 26-28: “y al miramos corrige; / si vuelves a mirar, caen los caídos, / y con el llanto se disuelve la culpa.”

<sup>35</sup> V. 29: “Tú, luz, refulge en los sentidos”.



día pero ya no en un sentido literal, sino transformada alegóricamente en la representación de la divinidad, al igual que el sueño que se iguala al pecado (v. 30: *mentisque somnus discute*).<sup>36</sup> Con la voz elevada a la divinidad (v. 31: *te nostra vox primum sonet*),<sup>37</sup> se retorna a la exhortación con que se abre la quinta estrofa, ahora intensificada por la liberación y reunión con Dios mismo (v. 32: *et ora solvamus tibi*).<sup>38</sup>

Esta misma metodología se puede aplicar en el análisis de la “microestructura”, la cual corresponde al conjunto de los ocho versos, repitiéndose en cuatro secuencias menores de dos estrofas cada una. A partir de lo afirmado por Chiarini,<sup>39</sup> con respecto a los tres movimientos que se reconocen en la representación coreográfica del himno primitivo (“evolución” o *strophe* en un sentido contrario al de las agujas del reloj, “contra-evolución” o *antistrophe* en sentido horario y un “canto adjunto” o *epodo* realizado ante el altar), se puede elucidar que los tres movimientos mencionados se transformaron en los “pasajes” de la primera estrofa a la segunda, de la segunda a la tercera y de esta a la cuarta, constituyéndose así el tetracordio. Cabe señalar que la sensación de reposo, reconocible en la última estrofa de cada parte, se homologaría al *epodo*, que simboliza el momento de quietud de la “danza de los astros”.

Para concluir, afirmaremos que no podemos plantear con vehemencia cuáles fueron las influencias que motivaron a Ambrosio a seguir estas estructuras, ni las que el obispo de Milán proyectó hacia la posteridad; no obstante muchas de las danzas y cantos populares, religiosos y profanos, fueron recopilados en grupos de ocho compases o bien en múltiplos de cuatro, además de conservarse en las funciones tonales que Juan S. Bach desarrolló en el carácter retórico de sus obras y que metódicamente se sistematizaron en el Romanticismo a través de los primeros tratados de armonía. De lo que no podemos dudar es del esquema utilizado por Ambrosio que está inserto en la evolución de la cultura occidental, constituyendo un punto de inflexión en el diálogo de diversas tradiciones que nos llevan tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

**Apéndice: *Hymnus I, Aeterne rerum conditor***<sup>40</sup>

*Aeterne rerum conditor  
noctem diemque qui regis  
et temporum das tempora,  
ut alleves fastidium;  
Praeco diei iam sonat, 5  
noctis profundae pervigil,*

<sup>36</sup> V. 30: “y disipa los sueños de la mente”.

<sup>37</sup> V. 31: “a ti en primer lugar suene nuestra voz”.

<sup>38</sup> V. 32: “y disolvamos los rostros para ti”.

<sup>39</sup> Cf. Chiarini, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>40</sup> La versión utilizada es la que transcribe Raby.

*nocturna lux viantibus,  
a nocte noctem segregans.*

*Hoc excitatus Lucifer  
Solvit polum caligine, 10  
Hoc omnis errorum chorus  
Vias nocendi deserit.*

*Hoc nauta vires colligit  
Pontique mitescunt freta.  
Hoc ipse, petra ecclesiae. 15  
Canente culpam diluit.*

*Surgamus ergo strenue,  
Gallus iacentes excitat  
Et somnolentos increpat,  
Gallus negantes arguit. 20*

*Gallo canente spes redit,  
Aegris salus refunditur,  
Mucro latronis conditur,  
Lapsis fides revertitur.*

*Iesu, labantes respice 25  
Et nos videndo corrige;  
Si respicis, lapsus cadunt,  
Fletuque culpa solvitur.*

*Tu lux refulge sensibus  
Mentisque somnum discute, 30  
Te nostra vox primum sonet  
Et ora solvamus tibi.*

## BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSIUS, *Enarrationes in XII Psalmos davidicos. Patrologia Latina*, T. XIV, 963-1238. *Himni Ambrosius 3. Patrologia Latina*, T. XVI, 1469-1471. *Sermo contra Auxentium de basilicis tradendis. Patrologia Latina*, T. XVI, 1049-1053.
- AURELIUS AGUSTINUS, *Enarrationes in Psalmos. Patrologia Latina*, T. XXXVI-XXXVII. *Obras de San Agustín. II Las confesiones*. Texto bilingüe, edición crítica y anotada por Ángel Custodio Vega. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXIX.
- BAS, J., *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947.
- BIBLIA VULGATA. A. Colunga-L. Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946 (12° impr, 2005).
- CAMERON, AL., "Poetae novelli", *Harvard Studies of Classical Philology*, Vol. 84, 1980, pp. 127-175.
- CICERONE, *Somnium Scipionis*. Introduzione e commento di Alessandro Ronconi. Florencia, Le Monnier, 1967.
- COMOTTI, G., *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- CHIARINI, G., "Riflessioni in margine a una nuova antología dell'epica", en: Rocca, S. (cura), *Latina Didaxis XIV*. Genova, Compagna dei librai, 1999, pp. 41-57.
- DEPEW, MARY & DIRK OBBINK (EDIT.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2000.
- FONTAINE, J., "L'apport de la tradition poétique romaine a la formation de l'himnede latine chretienne". *Revue des Études Latines*, T. LII (1974), París, 1975, pp. 318-355. *Naissance de la poésie dans l'Occident Chrétien*. París, 1981.
- GREGORIO DENISA, Πρώτον Βιβλίον εις τήν επιγραφήν των ψαλμών. ("Tractatus prior in Psalmorum Inscriptiões"). *Patrologia Graeca*, T. XLIV.
- GUALANDRI, I., "L'hereditá tardo-antica". *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. II, T. 1. "Il Medioevo Latino", Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 15-44.
- MARA, M. G., "Ambrosio de Milán, Ambrosiáster y Nicetas", en *Patrología Latina III. La edad de oro de la literatura patrística latina*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 166-227.
- MOHRMANN, C., "La langue et le style de la poésie latine chrétienne". *Revue des Études Latines* 25, 1947, pp. 280-297. Reeditado en *Études sur le latin des Chrétiens*. T. I: "Le latin des Chrétiens". Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 151-244.
- PÉGOLO, L.-CARDIGNI, J., *La música de las esferas. Textos de Cicerón, Macrobio, Favonio*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- C. PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, *Epistulae. C. Plini Caecili Secundi Epistolarum Libri decem*. Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1966.
- QUASTEN, J., *Patrología I. Hasta el concilio de Nicea*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- RABY, F. J. E., *A History of Christian Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 1953.
- RIMSKY-KORSAKOV, N., *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 1982.
- TERTULLIEN, *Apologetique*. Texte établi et traduit par P. Waltzing y A. Severyns. Paris, "Les Belles Lettres", 1929.

Liliana Pégolo-Miguel Abecian  
Universidad de Buenos Aires  
E-mail: [pegolabe@gmail.com](mailto:pegolabe@gmail.com)

## Resumen

La utilización del himno religioso en Occidente, como una forma de control ideológico frente al avance de las heterodoxias, fue instaurada definitivamente por Ambrosio, obispo de Milán, al conciliar el material himnódico precedente con las necesidades catequísticas que la época le impuso. El *episcopus* milanés logró concebir un modelo poético, estrófico y rítmico de fácil recepción que funcionaba como instrumento de conversión e instrucción doctrinal y un regulador de las oraciones litúrgicas.

El himno ambrosiano no fue, sin embargo, el primero que se ajustó a los principios del credo niceno en la lucha contra diversas formas de herejía, en particular el arrianismo, pero sí fue el primero que innovó desde lo musical y lo rítmico. Su popularidad, basada en su modo "cantable", se cimentó a partir de la novedad de su estructura compositiva, en la que se pueden advertir frecuentes correspondencias métricas y acentuales que posibilitaba una más rápida memorización.

A través de esta comunicación se procurará exponer las innovaciones estructurales de la himnodia ambrosiana en materia rítmica, las cuales giran en torno a la repetición arbitraria del número ocho; asimismo el número ocho contiene funciones temático-emotivas comparables con las funciones tonales de la escala musical y, en especial, el modo jónico que es el que llegó hasta hoy como escala mayor natural.

**Palabras clave:** himno-Ambrosio-liturgia-nicenismo-tonalidad

## Abstract

The use of the religious hymn in the West, as a form of ideological control against the advance of the heterodoxies, was finally established by Ambrosius, bishop of Milan, combining the material of the previous hymn with the needs of catechism that the age imposed upon him. The Milanese *episcopus* succeeded in devising a poetic, strophic and rhythmical model of easy reception that operated as both an instrument of conversion and doctrinal training and the regulator of liturgical prayers.

The Ambrosian hymn was not, however, the first that adjusted to the fundamentals of the Nicean belief in the struggle against different forms of heresy, especially the Arrianism; but it was the first innovative design in musical and rhythmical aspects. Its popularity, based in its *cantabilis modus*, was strengthened by the novelty of its composition, in which frequent correspondences between metre and stress, which made a more rapid memorization possible, may be noticed.

This paper will show the structural innovations of the Ambrosian hymnody as regards rhythm, which revolve around the arbitrary repetition of number eight; also the number eight contains thematic-emotive functions, comparable with the tonal functions of the musical scale and, specially, the Ionian mode that has come to this day as major natural scale.

**Keywords:** hymn-Ambrosius-liturgy-Nicenism-tonality

RECIBIDO: 15-05-2009 – ACEPTADO: 04-07-2009

# CRÓNICA

130

AUSTER 14 (2009): 129-136

## CRÓNICA

---

### XIV JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS. Grecia en la latinidad Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Nóvoa", 26 y 27 de junio de 2008

---

Hemos asistido a una nueva edición de estas habituales Jornadas que, aunque nacidas en 1988, han sido inspiradas e iniciadas por el Dr. F. Nóvoa y luego sistematizadas y regularizadas bajo el patrocinio e impulso organizativo y tenaz del Dr. Alfredo Schroeder y un entusiasta equipo, actualmente bajo la dirección de la Lic. Azucena A. Fraboschi, que desde 1992 edita la revista "Stylos", órgano del Instituto y su labor investigativa.

Durante estos dos días se leyeron y discutieron más de 60 ponencias sobre el tema convocante de investigadores del CONICET y de las universidades situadas en Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, Morón, Mar del Plata, Bahía Blanca y otros centros de investigación.

El acto inaugural contó con la disertación del Dr. Pablo Cavallero sobre "El griego en el latín de Liutprando y el latín en el griego de Leoncio", clausurándose con la exposición de la Dra. Silvia Lastra Paz acerca de "El Latín del Siglo de Oro".

Durante el transcurso de estas Jornadas la Dra. Alicia Schniebs dictó un cursillo titulado "*Callimachus Romanus*: cuerpos, voces y ropajes en Propercio 4".

La disertante partió de la elegía proemial del IV libro de Propercio sustentada en los Yambos de Calímaco, recorriendo el poema con especial atención en las referencias a cuerpos, voces y ropajes, entendidos como herramientas al servicio de la 'polyeideia'.

También pudimos asistir a la exposición de dibujos del Sr. Patricio Suárez Faini sobre ilustraciones de autores y temas clásicos, todos reunidos aquí, que acompañan a cada edición de *Stylos* y se han vuelto imprescindibles para sus lectores.

La atención y gentileza de los organizadores son proverbiales. Las agradecemos desde *Auster* como todo el esfuerzo hecho para adentrarnos en tantos temas, familiares o inesperados, que nos brindaron estas Jornadas, y esperamos las próximas con expectativa y renovado interés.

María Delia Buisel

---

## SEGUNDAS JORNADAS DEL CENTRO DE LITERATURAS Y LITERATURAS COMPARADAS (CeLyC)

### La Plata, UNLP, 26, 27 y 28 de junio de 2008

---

Organizadas por miembros del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata, los días 26, 27 y 28 de junio de 2008 tuvieron lugar las Segundas Jornadas, que reunieron a prestigiosos estudiosos de distintas universidades del país: Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), de Mar del Plata (UNMdeP), de Córdoba (UNC), del Sur (UNS), de Cuyo (UNCU), de San Juan (UNSJ), de Salta (UNSA), de Tucumán (UNT), de la Pampa (UNPampa), del Litoral (UNL), de Lomas de Zamora (UN Lomas de Zamora), de Río Cuarto, de la Universidad del Salvador, de Villa María, y de la Universidad de la República, Uruguay. Las valiosas investigaciones se expusieron a través de conferencias, paneles y comisiones de lectura de ponencias.

El acto de apertura estuvo a cargo de autoridades de nuestra Facultad: Ana Barletta (Decana), Juan Piovani (Secretario de Investigación), Silvia Manzo (Secretaria de Posgrado) y Graciela Goldchluk (Directora del Departamento de Letras).

A continuación se dio comienzo a las actividades con el panel de presentación del libro *La distorsión del espejo*, a cargo de la Dra. María Rosa Lojo, la Lic. Malvina Salerno, y la Dra. María Minellono.

A lo largo de los tres días, el evento contó con múltiples comisiones de lectura, distribuidas según sus ejes temáticos en diferentes mesas de literatura argentina, literatura clásica, literatura comparada, cine y música, literatura inglesa y traducción, literatura inglesa y comparadas, literatura francesa y comparadas, literatura y problemas teóricos, literatura española, literaturas europeas, estética y literaturas comparadas, literaturas comparadas y postcolonialismo, literatura estadounidense y comparada, literatura italiana y cruces, préstamos, intertextualidades o "porosidades" entre diferentes literaturas. También se llevaron a cabo paneles plenarios de literaturas comparadas, de literatura norteamericana, de literatura alemana, de literatura griega y de literatura latina. Asimismo, las conferencias tuvieron como oradores a destacados especialistas como Cristina Piña (UNMdP), que expuso sobre "El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco"; José Amícola (UNLP), cuyo tema de conferencia fue "Sobre la autobiografía"; Irene Bauer, que trató acerca de "El mejor testimonio: Virginia Woolf y la fotografía"; Sonia Yebara, que disertó acerca de "El soneto renacentista francés: estrategias de traducción"; Pablo Williams, con su conferencia sobre "El nombre de Dios en la *Divina Comedia*"; Graciela Goldchluk (UNLP), con la presentación del libro *Ediciones genéticas y ediciones críticas: Edición de Lucía Miranda*, a cargo de María Rosa Lojo y equipo; Adriana Crolla (AALC), que trató sobre "Una mirada reflexiva sobre el comparatismo en Argentina"; Cristina Elgue (UNC), cuya conferencia versó sobre "Utopía y distopía en la novela estadounidense y canadiense: algunos comentarios críticos"; Miguel Vedda (UBA – AA de Germanistas); y por último, Susana Tabieres (Asociación



Argentina de Estudios Canadienses), que disertó sobre “Multiculturalismo e inmigración en Canadá”.

Agradecemos a los organizadores el espacio brindado a los miembros del Centro de Estudios Latinos para poder presentar sus investigaciones en el panel de literatura latina y sus comunicaciones en las mesas de lectura, así como también la excelente disposición y la gran convocatoria. Esperamos la continuidad de estas jornadas que nos permiten compartir e intercambiar perspectivas en un marco multidisciplinario ameno y enriquecedor.

Soledad Pedernera

---

**II CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS EN MÉXICO: La Antigüedad Clásica: alcances interdisciplinarios de su estudio actual. Universidad Nacional Autónoma de México México DF, 8 al 12 de septiembre de 2008**

---

Organizado por el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), se realizó este segundo encuentro internacional de Estudios Clásicos con el tema “La Antigüedad Clásica: alcances interdisciplinarios de su estudio actual”. El objetivo era promover la discusión de alto nivel sobre los diferentes campos especializados de los estudios clásicos en la perspectiva actual, tomando en cuenta sus alcances interdisciplinarios, y se cumplió de forma exitosa ya que los numerosos participantes provenían de diversas áreas del conocimiento como historia, filosofía, sociología, medicina, arquitectura, arqueología y, en especial, de la literatura y la filología.

El acto inaugural culminó con la conferencia magistral de Mauricio Hardie Beuchot Puente (Universidad Nacional Autónoma de México) sobre “Hermenéutica analógica y filología”. A continuación, y en los días siguientes, se desarrolló un extenso y variado programa de reuniones, conferencias y mesas plenarias. Particularmente interesante fue la conferencia magistral de Mercedes de la Garza Camino (Universidad Nacional Autónoma de México) sobre “Los mayas, griegos de América”, presentada con un abundante material de imágenes que ilustraban la exposición. Nuestro apreciado colaborador y eminente estudioso, David Konstan (Brown University, U.S.A.), brindó una conferencia sobre “¿Qué significaba *ignoscere* en latín? Las fortunas del perdón”, con un riguroso y agudo examen filológico que expuso con su proverbial entusiasmo y simpatía.

El congreso contó con la participación de destacados estudiosos: Dietrich Briesemeister (Freie Universität Berlin, Alemania), François de Polignac (Centre Louis Gernet, París), Carmen Codoñer (Universidad de Salamanca, España), Juan Lorenzo Lorenzo (Universidad Complutense de Madrid), entre otros. Recordamos, hoy con tristeza, la última conferencia magistral que dictara Antonio

López Eire (Universidad de Salamanca), quien desarrolló con sólida erudición y cautivante gracia el tema: "Poética clásica y poética moderna".

El Centro de Estudios Latinos (IdIHCS) estuvo representado por su Directora, la Dra. Lía Galán, quien realizó dos presentaciones, una sobre "*Thyestes* y las imágenes del cataclismo cósmico: el *Apocalipsis* de Séneca" y otra sobre "*Fedra* de Séneca en el siglo XX (Presentación audiovisual con Powerpoint)". Asimismo, la Universidad Nacional de La Plata estuvo representada por las Dras. Ana María González, Luz Pepe y Claudia Fernández.

Las intensas jornadas concluyeron con un bello y conmovedor concierto de alumnos de Letras Clásicas, músicos vocacionales, quienes se reunieron especialmente para la ocasión y dieron un magnífico testimonio del interés y el entusiasmo de los jóvenes mexicanos por el arte y la cultura en sus distintas manifestaciones.

En la cálida y laberíntica noche mexicana, la cena de camaradería dio la oportunidad de amables charlas con colegas de diversos países, amenizadas por un alegre grupo de músicos mexicanos. El congreso representó, sin duda, una valiosa posibilidad de reflexionar sobre las diferentes formas en que el estudio del mundo clásico se relaciona con otros saberes de la actualidad.

Lía Galán

---

## XX SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

*Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección*

Córdoba, Universidad de Córdoba, 23 a 26 de septiembre de 2008

---

Organizado por la Universidad Nacional de Córdoba (Escuela de Letras – Facultad de Filosofía y Humanidades) y por el Ateneo 6 de la AADEC, se desarrolló entre los días 23 y 26 de septiembre de 2008 el XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, bajo el título "Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección".

El día martes 23 se dio inicio al Simposio con el acto de apertura a cargo de los organizadores y la conferencia inaugural "En el nombre de la (in)diferencia: helenismo y cristianismo en el segundo siglo", a cargo de J. L. Brandão. Luego del brindis de bienvenida, comenzó la lectura de comunicaciones, actividad que se extendió hasta el día viernes.

El día miércoles 24 por la noche se asistió a la representación de *Troyanas* de Eurípides, a cargo del Instituto de Profesorado "Concordia", bajo la dirección de la Lic. Z. Baquero.

En el marco del simposio se dictaron seis conferencias y dos cursos a cargo de reconocidos especialistas. El miércoles 24 C. Schuler presentó su conferencia "Inscriptions and the Identity of Rural Population Groups. Case Studies from Asia Minor". El jueves 25 tuvieron lugar las conferencias de M. Finkelberg ("Reading the *Iliad* in the 21st century"), L. E. Rossi ("La comunicazione orale: Esiodo nell'arcipelago dell'epica arcaica") y F. García Romero ("Las primeras etapas de la paremiología griega: Aristóteles y su escuela"). El viernes 26 S. Wheeler

disertó acerca de “*Amor inversus: Roma from Propertius to Urban VIII*”, mientras que S. Panzram ofreció su conferencia “La interacción entre Roma y las élites del oeste del Imperio: el punto de vista hispánico, gálico y norteafricano”. Los cursos dictados, “Sobre la recepción de los filósofos griegos en Filón de Alejandría” e “Introduzione alla metrica greca” estuvieron a cargo de J. P. Martín y de L. E. Rossi, respectivamente.

Finalmente, el día viernes 26 por la tarde tuvo lugar la conferencia de cierre “Hacer presente a Dios. Estrategias de representación de las religiones antiguas” de J. Rüpke, seguida del ágape de despedida.

Agradecemos a los organizadores su habitual cordialidad y los felicitamos por la excelente organización del Simposio.

María Emilia Cairo

---

**CURSO INTERNACIONAL 2008 DEL CENTRO DE ESTUDIOS LATINOS**  
*The Idea of Rome in Ovid's Metamorphoses.*  
 La Plata, UNLP, 29-30 de septiembre y 1º de octubre.

---

Como en las ediciones de 1997 y 2006, el tema del Curso Internacional del CEL volvió a ser las *Metamorfosis* de Ovidio. El disertante, en esta ocasión, fue el profesor Stephen Wheeler (Pennsylvania State University), un reconocido intérprete de la obra, a la que ha dedicado, además de importantes artículos, dos libros: *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses* (Filadelfia, 1999) y *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses* (Tübingen, 2000). El curso, que fue dictado en inglés y contó con la traducción casi simultánea del Lic. Martín Vizzotti y con la participación de una numerosa audiencia compuesta de profesores y alumnos, presentó el siguiente temario: a) 29.9: Tema 1: “The Name of Rome”; Tema II: “A Brief History of Roman Epic”; Tema III: “Ideas of Rome in Vergil's *Aeneid*”; b) 30.9: Tema IV: “Ideas of Rome in *Metamorphoses* 1-2”; Tema V: “Ideas of Rome in *Metamorphoses* 11-14.608”; Tema VI: “Ideas of Rome in *Metamorphoses* 14.609-15”; c) 1.10: Tema VII: “Idea of Rome in Post-Augustan Epic”. El Prof. Wheeler discutió con gran agudeza y erudición pasajes de autores anteriores a Ovidio, particularmente Virgilio, para concentrarse luego en las *Metamorfosis*. El detallado análisis de esa obra, lleno de ideas originales e inteligentes, no le permitió examinar el último tema, que quedará tal vez para una próxima invitación.

Agradecemos al Dr. Wheeler su generosa aceptación, su cordialidad y su notable conocimiento, puestos al servicio de unas clases que, en rigor, constituyeron un adelanto de lo que será su próximo libro sobre el nombre de Roma en la literatura latina. Además del innegable mérito de su exposición, queremos destacar su sincero interés por la Antigüedad y la constante disposición a debatir con los colegas y alumnos de la Argentina. Quien escribe esta crónica

quiere dejar un testimonio de ese admirable fervor y de esa atenta generosidad, de los que fue beneficiario en gratas charlas sobre las *Metamorfosis* y otras obras de la literatura latina.

Pablo Martínez Astorino

---

**IV Jornadas sobre el Mundo Clásico *El amor y el placer en el mundo antiguo*.  
Morón, Universidad de Morón, 11 de octubre de 2008**

---

El sábado 11 de octubre de 2008, organizada por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón, se desarrolló la IV edición de las Jornadas sobre el Mundo Clásico, con el tema “El amor y el placer en el mundo antiguo”.

Luego de la presentación de las Jornadas a cargo de la Prof. María Cecilia Colombani, la disertación inaugural sobre “*Eros y bios theoretikos*” estuvo a cargo de la Dra. Victoria Eugenia Juliá (UBA/UNSAM). A continuación, se presentaron las sesiones de comunicaciones libres y los foros de investigación.

Tuvimos el agrado de compartir las jornadas con colegas de las distintas universidades del país, quienes expusieron temas sobre literatura latina, literatura griega, arte e intertextualidad, filosofía, historia, derecho y economía.

Agradecemos a los organizadores de la Universidad de Morón el esfuerzo y la cordialidad que hicieron de las IV Jornadas sobre el Mundo Clásico un espacio para el intercambio y el conocimiento.

Guillermina Bogdan

## **PUBLICACIONES RECIBIDAS**

(en canje, por donación o compra individual y por el subsidio PICT 34416)

- \* Anderson, W. S., *The Art of the Aeneid*, Bristol, 1989.
- \* Beard. M.-North, J., Price, S, *Religions of Rome. A Sourcebook* (vol.2), Cambridge, 1998.
- \* Conte, G. B., *Latin Literature. A History*, Baltimore-Londres, 1994.
- \* Gentili, B., *Theatrical Performance in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre*, Londres, 1979.
- \* Jones, P. V.-Sidwell, K., *The World of Rome: an Introduction to Roman Culture*, Cambridge, 1997.
- \* Krupp, J., *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg, 2009.
- \* Myers, K. S., *Ovid Metamorphoses, Book XIV*, Cambridge, 2009.
- \* Perkell, C., *Reading Vergil's Aeneid: An Interpretive Guide*, Norman, 1999.
- \* Ross, D., *Virgil's Aeneid: a Reader's Guide*, Blackwell, 2007.
- \* Rüpke, J., *The Religion of the Romans*, Cambridge, 2007.

138

AUSTER 14 (2009)

## NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

**PRESENTACIÓN** • Las colaboraciones se presentarán en CD en formato Word 2003, 2007 o RTF. Se adjuntarán dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Todo autor deberá proveer en hoja aparte su nombre completo, su dirección electrónica y la institución en la cual se desempeña.

**ABSTRACTS** • Los trabajos deberán incluir un *abstract* de no más de cien palabras y una lista de hasta cinco palabras clave. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

**EXTENSIÓN** • La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espacio de 1½.

**REFERATO** • Los trabajos recibirán la evaluación de dos especialistas disciplinares, quienes dictaminarán acerca de si lo presentado es “satisfactorio” o “insatisfactorio”. En caso de juicios disidentes, se recurrirá a un tercer evaluador. Todo el proceso del referato es anónimo.

**FORMATO DEL TEXTO** • El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en fuentes Times New Roman de 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán las fuentes Sgreek, Greek, Athenian o Attika. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales del cuerpo en castellano o idioma extranjero van entre “comillas dobles” (sin *bastardilla*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado. Las palabras en idiomas extranjeros que no sean citas se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos van en *bastardilla* en el cuerpo del texto y sin *bastardilla*, en 11 puntos, en párrafo aparte sangrado; deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

**CITAS BIBLIOGRÁFICAS.** Debido a que actualmente circulan varios paradigmas referenciales de bibliografía, cuyo uso depende de tradiciones y hábitos locales o particulares, sin que pueda determinarse el beneficio o la excelencia de uno sobre otros, la redacción ha decidido aceptar las variedades actuales teniendo en cuenta que una parte de los artículos provienen de investigadores extranjeros invitados y que existen diferencias de forma de citado entre ellos (normas de la *MLA*, *APA*, Chicago, etc.). La redacción entiende que para los destinatarios de esta publicación resulta sencillo y propio de la actividad de los investigadores identificar el modo de referencia, ya que nuestras tareas obligan a la continua consulta de textos con las más diversas variantes de cita bibliográfica.

Finalmente, sugerimos que se emplee la siguiente forma de referencia:

Cita de libro:

Rosenmeyer, Thomas G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, California, University of California P., 1989.

Cita de capítulo de libro:

Bodrero, E. "Orazio e la filosofia", en: Cagnetta, Mariella. *L' edera d' Orazio*, Venosa, Osanna, 1990, 117-34

Cita de publicación periódica:

Timpanaro, S., "Un nuovo commento all'*Hercules Furens* di Seneca nel quadro della critica recente", *Atene e Roma* 26, 1981, 113-141



# AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

## Canje

Solicitante:.....

Institución: .....

País:.....

Dirección: .....

Fax:..... Correo Electrónico: .....

Publicaciones de Canje: .....

---

## Suscripción

AUSTER 14 - 2009

AUSTER 13 - 2008

Solicitante:.....

Dirección: .....

Fax:..... Correo Electrónico: .....

Precio del ejemplar: \$ 25.- en Argentina U\$S 15.- en el exterior

---

Envíos a: Dra. Lía M. Galán. Revista AUSTER. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 48, entre 6 y 7 (aulas 822-3). 1900, La Plata. R. Argentina.

ligal43@yahoo.com.ar

centrodeestudioslatinos@yahoo.com.ar

142

AUSTER 14 (2009)



*adspirans rursus vocat Auster in altum*

