

# AUSTER

Nº 18

**Revista del Centro de Estudios Latinos**

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

La Plata  
2013  
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, reseñas bibliográficas y crónicas 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, que podrán acceder a sus contenidos de acceso abierto desde el repositorio institucional Memoria Académica (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, regido bajo licencia Creative commons 2.5. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>).

*Auster* está incluida en **Catálogo LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), en el **Ulrich's Periodicals Directory** y en **RevistALAS**. Asimismo se encuentra indizada en **Francis–INIST**, **MLA** (Modern Language Association), **L'Année Philologique**, **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanas) y **Dialnet**.

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

Impreso en la R. Argentina  
La Plata - Año 2014

*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 51, e/ 124 y125, Edificio A [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 51, e/ 124 y125, Centro de Estudios Latinos (IdIHCS), Edificio C, Oficina 306 (1925)  
Ensenada. R. Argentina  
[pmastorino@gmail.com](mailto:pmastorino@gmail.com), [auster@fahce.unlp.edu.ar](mailto:auster@fahce.unlp.edu.ar)

---

# AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 18 - 2013

## Director

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

## Comité de Redacción

*María Delia Buisel (UNLP, R. Argentina), Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina), Marcos Ruvituso (UNLP, R. Argentina), Pablo Martínez Astorino (UNLP-Conicet, R. Argentina)*

## Secretarios de Redacción

*María Emilia Cairo (UNLP, R. Argentina)*

*Guillermina Bogdan (UNLP, R. Argentina)*

## Redactores

*Julia Bisignano (UNLP, R. Argentina), María Eugenia Mollo Brisco (UNLP, R. Argentina), Emilio Rollié (UNLP, R. Argentina), María Sustersic (UNLP, R. Argentina), Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina)*

## Revisión de abstracts

*Martín Vizzotti (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)*

*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)*

**Auster** utiliza un sistema de evaluación de doble ciego (ver “referato”) a cargo de dos especialistas disciplinares, recurriendo a un tercer evaluador en caso de juicios disidentes. Todo proceso de referato es anónimo. La redacción se reserva el derecho de aceptar o no las contribuciones, de conformidad con el alcance temático y el cumplimiento estricto de las normas editoriales. Las opiniones emitidas por los autores son de su exclusiva responsabilidad.



## **Universidad Nacional de La Plata**

### **Presidente**

*Dr. Fernando Alfredo Tauber*

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

### **Decano**

*Aníbal Viguera*

### **Vicedecano**

*Mauricio Chama*

### **Secretaria Académica**

*Ana Julia Ramírez*

### **Secretario de Posgrado**

*Fabio Espósito*

### **Secretaria de Investigación**

*Susana Ortale*

### **Secretaria de Extensión Universitaria**

*Laura Agratti*

### **Directora del IdIHCS**

*Gloria Chicote*

### **CONSEJO ACADÉMICO**

*Héctor Luis Adriani - Ana Candreva - Miriam Chiani*

*María Leticia Moccero - Alberto Aníbal Pérez - Juan Ignacio Piovani*

*Osvaldo Omar Ron - Viviana Isabel Seoane*

*Maximiliano Garbarino- María Victoria D'Amico - Amanda Barrenengoa - Micaela Suárez -  
Adelina Petón - Mateo Compagnucci - Franco David Quesada - Candelaria Eugenia Urtasun*

# ÍNDICE

## **SOPOR Y EBRIEDAD: PUNTOS DE CONTACTO ENTRE *ENEIDA* 9 Y *ENEIDA* 2**

*Robert Sklenář*

Pág. 7 - 13

## **HORACIO: LA DETERMINACIÓN GENÉRICA Y LA INMORTALIDAD INMANENTE**

*Víctor Agustín Sequeiros*

Pág. 15 - 33

## **TRAMAS INTERGENÉRICAS EN EL RELATO LUCANIANO DEL ‘DÍA DESPUÉS’ (*B.C.*, VII, 786-846)**

*Eleonora Tola*

Pág. 35 - 51

## **“HELIODOROS/POTIFAR” Y EL CULTO SOLAR DE HELIÓPOLIS (O LAS *ETIÓPICAS*, UNA LOA A AUGUSTO)**

*Ofelia Noemí Salgado*

Pág. 53 - 76

## **EL USO DIGLÓSICO DEL LATÍN EN LOS VILLANCICOS A SAN PEDRO NOLASCO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

*María Eugenia Romero*

Pág. 77 - 95

## **TRADICIÓN CLÁSICA EN UN GRAN POETA ROSARINO, ALDO OLIVA**

*Andrés Pociña*

Pág. 97 - 116

## **RESEÑAS**

*La Fico Guzzo, M. L.-Carmignani, M. (eds.), Proba. Cento Vergilianus de Laudibus Christi  
Ausonio, Cento Nuptialis (Raúl Manchón Gómez)*

*Myers, K.S. (ed.), Ovid Metamorphoses, Book XIV (Pablo Martínez Astorino).*

Pág. 117 - 124

## **CRÓNICA**

Pág. 125 - 132



## SOPOR Y EBRIEDAD: PUNTOS DE CONTACTO ENTRE *ENEIDA IX* Y *ENEIDA II*

Cuando en el libro II de *Eneida* los guerreros griegos salen del caballo de madera, Eneas observa, en un famoso verso, que “invaden la ciudad sepultada en el sueño y el vino”<sup>1</sup> (*invadunt urbem somno vinoque sepultam, Aen., II, 265*). El episodio de Niso y Euríalo retoma tres veces este verso, que es una alusión a Enio, *Ann.* 288 (*nunc hostes vino domiti somnoque sepulti*), indicando con claridad la pretensión de Virgilio de que ambos *epyllia*, ampliamente separados dentro de la estructura general de la *Eneida*, estén interconectados. No reclamo originalidad alguna en esta afirmación: en efecto, las lecturas divergentes de los dos primeros ecos, en IX, 189 y IX, 236, pasajes en los que algunos manuscritos leen *somno vinoque sepulti* y otros *somno vinoque soluti*, indican que existía un interés por este tema al menos desde la Antigüedad tardía. Siguiendo a Charles Murgia y a Philip Hardie, leo *soluti* en el verso 189 y *sepulti* en el 236.<sup>2</sup> *Soluti*, en el verso 236, posee quizás la mejor autoridad manuscrita, ya que es la lectura atestiguada por los manuscritos de los siglos IV y V, mientras que ningún manuscrito anterior al siglo IX ofrece la variante *sepulti* para este verso. Sin embargo, tal como destaca Murgia, el consenso de la tradición escoliástica en su totalidad lee *sepulti* en el verso 236 y *soluti* en el 189.<sup>3</sup> Como mínimo, este estado de la cuestión confirma que los lectores de la Antigüedad tardía y la temprana Edad Media estaban profundamente al tanto de la conexión entre estos dos *epyllia*.<sup>4</sup> Mi propósito en este trabajo es investigar con, en cierto modo, mayor detalle que en otros trabajos anteriores (hasta donde llega mi conocimiento), los efectos de este triple eco de un verso del libro II.<sup>5</sup> Cuanto menos estos ecos obligan al lector a tener presente el libro II a lo

---

<sup>1</sup> Las traducciones de la *Eneida* corresponden a Fontán Barreiro, R. (trad.), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Alianza Editorial, 2008 (1ª ed. 1986). Sólo hemos variado alguna palabra cuando no coincidía con el texto latino usado en el artículo o con el sentido que le daba el autor (*Nota de los traductores*).

<sup>2</sup> Murgia, C., “*Aen.* 9. 236 – An Unrecognized Vergilian Variation”, *Hermes*, 1988, 116, 496-499; Hardie, P., *Vergil, Aeneid Book IX*, Cambridge, Cambridge University P., 1994, 110, 117, *ad loc.*

<sup>3</sup> Murgia, “*Aen.* 9. 236”, 498.

<sup>4</sup> Murgia (“*Aen.* 9. 236”, 499) concluye con esta aguda observación: “From the viewpoint of poetic structure, it [refiriéndose a la lectura *sepulti* en el verso 236] serves as a device to foreshadow the bloodbath that will occur in the Rutulian camp, just as 2.265 (*invadunt urbem somno vinoque sepultam*) foreshadows the doom impending on Troy.”

<sup>5</sup> Cf. la breve discusión de Nethercut, W., “The Imagery of the *Aeneid*”, *CJ*, 67, 1971, 138.

largo del episodio de Niso y Eurialo y a enfocar su atención en los motivos comunes a ambos. Me centraré en uno en particular: el del engaño bajo la protección de la noche. Niso y Eurialo fracasan allí donde los griegos triunfan ya que, como representantes anticipatorios de la virtud romana, no pueden recurrir a las tácticas de los traidores griegos sino, en último término, para alcanzar su propia muerte.<sup>6</sup>

Los primeros ecos de *somno vinoque sepulti* están en la voz de Niso. En el primer discurso del *epyllion*, él mismo anuncia a Eurialo que arde de deseos de batalla o de alguna otra hazaña:

Nisus ait: “dine hunc ardorem mentibus addunt,  
 Euryale, an sua quique deus fit dira cupido?  
 Aut pugnam aut aliquid iamdudum **invadere** magnum  
 Mens agitat mihi, nec placida contenta quiete est.  
 Cernis quae Rutulos habeat fiducia rerum:  
 Lumina rara micant, **somno vinoque soluti**  
 Procubuere, silent late loca. Percipe porro  
 Quid dubitem et quae nunc animo sententia surgat.  
 Aenean acciri omnes populusque patresque,  
 Exposcunt mittique viros qui certa reportent.  
 Si tibi quae posco promittunt (nam mihi facti  
 Fama sat est) tumulo videor reperire sub illo  
 Posse viam ad muros et moenia Pallantea.”

(IX, 184-196)

(“Niso dice: ‘¿Ponen los dioses este ardor en nuestros corazones, Eurialo, o de cada uno su fiera pasión se vuelve el dios? Hace tiempo que se agita mi pecho por combatir o por emprender algo grande, y no se conforma con este tranquilo reposo. Ya está viendo la confianza que embarga a los rútuos: Pocas luces ven, yacen *relajados* por el sueño y el vino, y todo está en silencio. Escucha todavía cuál es mi duda y qué idea en mi ánimo brota. Ir en busca de Eneas piden todos, el pueblo y los padres, y enviarle quien le cuente lo que pasa. Si me prometen lo que pido para ti -pues a mí la fama de la acción me basta-, creo poder encontrar al pie de aquel cerro un camino a los torres y murallas de Palanteo’.”)

Niso hace suyas las palabras de Eneas para describir el estado de los rútuos; de hecho, *invadere*, en el verso 186, es también parte de este entramado alusivo. El hecho de que considere heroico su plan de aprovecharse de la noche y del sopor y la ebriedad de los

<sup>6</sup> Tal como lo destaca Nethercut (“The Imagery of the *Aeneid*”, 138): “the attack against drunken enemies is a peculiarly Greek technique.”



rútulos se ve claramente en *mihi facti/fama sat est* (194-195), donde *fama* es el equivalente del *kleos* de la épica homérica.<sup>7</sup> Al mismo tiempo, describe su impulso heroico como un *ardor* irracional y una *dira cupido*, con innegables connotaciones eróticas.<sup>8</sup> Es, por tanto, con ironía en detrimento propio que atribuye este impulso a su *mens* y que caracteriza el plan que está elucubrando como una *sententia* que surge de su *animus* – siendo *animus*, el alma racional, a menudo (como en Lucrecio) sinónimo de *mens*. Su facultad racional está al servicio de un impulso irracional, y su rol es concebir una hazaña cuya naturaleza, tal como lo implica su alusión al libro 2, es opuesta a lo heroico: Niso planea aprovecharse del estado de los rútilos del mismo modo que los griegos se aprovecharon de los troyanos, *i.e.* a través de una acción furtiva. Euríalo, por su parte, también malinterpreta este plan como heroico. Cuando ruega a Niso que le permita acompañarlo, está también profundamente conmovido por un gran deseo de gloria (*magno laudum percussus amore*, 197), donde *laus* es otro equivalente de *kléos*.

La segunda apropiación discursiva de *somno vinoque sepulti* se da al comienzo del segundo discurso de Niso, cuando intenta convencer a los líderes troyanos de que les permitan, a Euríalo y a él, invadir el campamento rútilo:

Tum sic Hyrtacides: “audite o mentibus aequis,  
Aeneadae, neve haec nostris spectentur ab annis,  
Quae ferimus. Rutuli **somno vinoque sepulti**  
Conticuere; locum insidiis conspeximus ipsi”

(IX, 234-237)

(“Así entonces el hijo de Hírtaco: ‘Escuchad con voluntad propicia, amigos de Eneas, y no juzguéis por nuestros años lo que traemos. Han callado los rútilos *sepultados* en el sueño y el vino. Nosotros mismos un lugar hemos visto para nuestro plan’.”)

Aquí también divergen los manuscritos: en algunos se lee *procubere* en el verso 237. Si es correcta, esta lectura ligaría ambas alusiones de manera clara, pero más probablemente, tal como lo nota Hardie, sea una contaminación del verso 190;<sup>9</sup> así también *soluti* en el verso 236 sería una contaminación del 189, si *sepulti* es, de hecho, correcto. Por su parte, *conticuere*, de ser correcta, retoma la primera palabra del libro II, en el que se

<sup>7</sup> Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 110, *ad loc.*

<sup>8</sup> Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 109, *ad loc.*

<sup>9</sup> Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 117, *ad loc.*

aplica a la audiencia de Eneas. La alusión más clara, sin embargo, es *fusi per moenia Teucrici/ conticuere* (II, 252-253), “repartidos por los muros callaron los teucros”; este eco coloca alusivamente a los rútuos en la misma posición que los desprevenidos troyanos. De mayor importancia para este pasaje es, sin embargo, *locum insidiis conspeximus ipsi*. La palabra *insidiae*, que Niso emplea inicialmente en su sentido militar pero que también posee más generalmente connotaciones de traición, aparece cinco veces en el libro II, mucho más que en cualquier otro libro de la *Eneida*; de esas cinco apariciones, tres tienen a *Danaum* como complemento determinativo: en II, 36, Eneas describe el caballo de Troya como *Danaum insidias*; en II, 65, utiliza la misma expresión para introducir el discurso de Sinón: *accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno/ disce omnes* (65-66), “escucha ahora la traición de los dánaos y por el crimen de uno conócelos a todos”; finalmente, en II, 309-310 dice *Danaum patescunt/ insidiae*, “se vio la traición de los dánaos”, para referirse al fuego que se extiende por Troya ante sus ojos. Por si acaso, luego de narrar el discurso de Sinón, se refiere a éste como *talibus insidiis* (II, 195), utilizando así la palabra *insidiae* para enmarcar todo el discurso. Por tanto, esta palabra está asociada a los griegos a lo largo del libro II; en efecto, su primera aparición en *Eneida*, y única en el libro I, se da en el discurso de Dido sobre el final del mismo libro, en el que la reina pide a Eneas que narre sus experiencias, colocando enfáticamente las *insidias Danaum* al principio de la lista:

“Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis  
insidias,” inquit, “Danaum, casusque tuorum,  
erroresque tuos; nam te iam septima portat  
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.” (I, 753-756)

(“ ‘Ea, mi huésped, comienza por el principio y cuéntanos’  
dijo, ‘la traición de los dánaos y las desgracias de los tuyos  
y tu peregrinar; pues ya es el séptimo verano  
que vagar te ve por todas las tierras y los mares’.”)

En el libro II, sólo la aparición final de *insidiae* se refiere a las acciones troyanas:

Illi etiam, si quos obscura nocte per umbram  
Fudimus insidiis totaque agitavimus urbe,  
Apparent; primi clipeos mentitaque tela  
Agnoscunt atque ora sono discordia signant. (II, 420-423)

(“También acuden aquéllos a quienes engañamos con trampas  
en lo oscuro de la noche y perseguimos por toda la ciudad;  
advierten los primeros los dardos y los engañosos escudos

y señalan por el sonido las lenguas discordantes.”)

Aquí Eneas emplea este término para describir a los troyanos disfrazándose con las armaduras de los griegos a pedido de Corebo, quien fatalmente los convence con las palabras *dolus an virtus, quis in hoste requirat?* (II, 390), “si es engaño o valor, ¿quién lo preguntaría frente al enemigo?” El uso que hace Niso de *insidiae* en el contexto de su plan para infiltrarse en el campamento rúculo por la noche en el verso que sigue inmediatamente a *somno vinoque sepulti* asocia así la expedición propuesta no sólo con la traición del caballo de Troya sino también con este fallido intento de engaño nocturno de los troyanos. Este intento termina en un fracaso y la referencia de Niso a éste, desconocida para él, preanuncia asimismo el fracaso de su planeada expedición. Es más, Niso imagina incluso que él y Euríalo se están lanzando a una tarea heroica. A diferencia de Corebo, quien intercambia conscientemente *virtus* por *dolus*, Niso es incapaz de percibir la diferencia.

El eco final de *somno vinoque soluti* se da dentro de la voz autoral, inmediatamente después de que Niso y Euríalo se han escabullido dentro del campamento rúculo: *passim somno vinoque per herbam/ corpora fusa vident* (IX, 316-317), “por todos lados ven cuerpos tendidos en la hierba por el vino y el sueño”. *Fusa*, más aún, retoma el *fusi* de II, 252, reforzando así la conexión entre los rúculos y los troyanos condenados. De la misma manera que los troyanos disfrazados, en el libro II, logran asesinar a muchos griegos antes de ser descubiertos, Niso y Euríalo matan a numerosos rúculos de improviso; pero, nuevamente, son los troyanos quienes están condenados, aun cuando en esta ocasión ellos sean los agresores. En el libro II, los troyanos están condenados a la vez como víctimas y actores del engaño; en el libro IX, la expedición troyana falla específicamente dentro de este último rol. El hecho de que Niso y Euríalo lleven a cabo su expedición durante la noche refuerza su conexión con los invasores griegos que arrasan Troya durante la noche. Del mismo modo, el sol que brilla sobre la expedición de Niso y Euríalo es afín a la llegada del amanecer al final del libro II, pero con una significación completamente diferente: la estrella matutina del libro II sale tras la resignación de Eneas por su nueva condición de líder de una banda de exiliados; en el libro IX el amanecer expone fatalmente a Niso y a Euríalo a la venganza de los rúculos. En efecto, el propio Niso dice *lux inimica propinquat* (IX, 355) respecto del amanecer inminente: él es consciente de que la luz del día es el verdadero enemigo de la expedición. Sólo cuando él y Euríalo son capturados reconoce la

verdadera naturaleza de los actos de ambos, en un vano intento de acaparar toda la culpa: *mea fraus omnis* (IX, 428), “todo el engaño es mío”. Él tiene ahora toda la conciencia de Corebo, y esto le da exactamente el mismo resultado que a aquél.

Los claros vínculos verbales entre el episodio de Niso y Euríalo y el libro II no sólo invitan sino que exigen que ambos *epyllia* sean leídos como episodios conexos. Las implicaciones de esta lectura se extienden más allá del entramado de alusiones internas en que baso mi interpretación. Como mínimo, complejizan la relación entre el episodio de Niso y Euríalo con su modelo homérico, la *Doloneia*: como pareja, Niso y Euríalo establecen un paralelo con Odiseo y Diomedes, mientras que su fracaso establece un paralelo con el de Dolón.<sup>10</sup> Estas implicaciones afectan también la relación pederástica entre Niso y Euríalo: cuando ambos personajes son presentados en el libro V, el amor del *erastes* mayor por el joven *eromenos* es imbuido con la característica que define al propio Eneas. Niso es [*insignis*] *amore pio pueri* (V, 296), tal como Eneas es *insignem pietate virum*.<sup>11</sup> Aquiles y Patroclo también forman parte del trasfondo de esta pareja condenada,<sup>12</sup> así como Heracles e Hylas,<sup>13</sup> ambos personajes de la *Argonáutica* de Apolonio y del *Idilio* 13 de Teócrito. Y el apóstrofe con el que Virgilio cierra el episodio confiere, finalmente, a Niso y a Euríalo el *kleos* que fuera el propósito inicial de su expedición:<sup>14</sup>

Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,  
Nulla dies umquam memori vos eximet aevo,  
Dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum  
Accolet imperiumque pater Romanus habebit (IX, 446-49)

(“¡Afortunados ambos! Si algo pueden mis versos,  
Jamás día alguno os borrará del tiempo memorioso,  
mientras habite la roca inamovible del Capitolio  
la casa de Eneas y su poder mantenga el padre romano”)

Al hacer un uso tan sutil de las alusiones internas como el que hace de sus predecesores poéticos, Virgilio incorpora la *Eneida* a su propio entramado intertextual, y logra así

<sup>10</sup> Knauer, G., *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis (Hypomnemata 7)*, Göttingen, 1964, 268, n.1, 273-274; Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 29.

<sup>11</sup> Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 32.

<sup>12</sup> Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 32.

<sup>13</sup> Dingel, J., *Kommentar zum 9. Buch der Aeneis Vergils*, Heidelberg, 1997, 20.

<sup>14</sup> Potz, E., “*FORTUNATI AMBO*. Funktion und Bedeutung der Nisus/Euryalus-Episode in Vergils ‘Aeneis’”, *Hermes* 121, 1993, 328; Hardie, *Vergil, Aeneid Book IX*, 153.

enfaticar el rasgo más distintivo de su destreza épica: la habilidad para revestir los más pequeños detalles de este *magnum opus* con la significación del todo.<sup>15</sup>

**Robert Sklenář**

*University of Tennessee, Knoxville*  
[rsklenar@utk.edu](mailto:rsklenar@utk.edu)

**Traducción:**

**Martín Vizzotti- Pablo Martínez Astorino**

*Universidad Nacional de La Plata*

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

*Universidad Nacional de La Plata-Conicet*

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

**Resumen:**

El trabajo analiza la conexión existente entre la descripción que Eneas hace del saqueo de Troya (*Aen.*, II) y el episodio de Niso y Euríalo en el libro IX. La conexión entre ambos *epyllia* se da, particularmente, a través de un triple eco en el libro IX del verso *invadunt urbem somno vinoque sepulta* (*Aen.*, II, 265). Los vínculos verbales existentes entre ambos episodios resultan claves para entender la compleja trama de alusiones e interconexiones inherentes a la poética virgiliana.

**Palabras clave:** *somno vinoque* – Niso – Euríalo - Troya

**Abstract:**

This paper aims to analyse the connexion between Aeneas' description of the sack of Troy (*Aen.*, II) and Nisus' and Euryalus' episode in Book IX. The connexion between both *epyllia* comes through three echoes in Book IX of the line *invadunt urbem somno vinoque sepulta* (*Aen.*, II, 265). The verbal relations that link the episodes together are vital to understand the complex net of allusions and internal relations inherent to Vergilian poetics.

**Keywords:** *somno vinoque*- Nisus- Euryalus - Troy

RECIBIDO: 29-11-2013 – ACEPTADO: 10-1-2014

---

<sup>15</sup> Una primera versión de este trabajo fue leída en el Encuentro del año 2012 de CAMWS-Southern Section, Tallahassee, Florida.



## HORACIO: LA DETERMINACIÓN GENÉRICA Y LA INMORTALIDAD INMANENTE

La evocación idílica de las ventajas de la vida retirada en la campiña celebrada en *Sátiras* II, 6, da claros indicios de que el poeta comienza a frecuentar una temática que rebasa el marco de los *Sermones*<sup>1</sup>. Si bien es cierto que el motivo ya había sido cantado de entrada en el epodo II *Beatus ille* de final satírico, en *Sat.*, II, 6 la discusión sobre los modos de vida urbano y agreste aparece ilustrada en la fábula de los ratones, que incluye la referencia al alma y a la muerte puesta en boca del *mus urbanus*. Más allá de los peligros y de las incomodidades sociales de la ciudad, que sí son objeto del *acetum Italicum*<sup>2</sup> del de Venusa, el poema se abre con la expresión de profundo gozo que la posesión de la finca en la Sabina le otorga al poeta, en virtud de que tal retiro le permite el *convivium*, es decir la cena bien regada y la verdadera amistad profundizada en una eutrapelia cuyos temas recuerdan la *Ética Nicomaquea* o las conversaciones *Tusculanae*:

sermo oritur, non de villis domibusve alienis,  
nec male necne Lepos saltet; sed, quod magis ad nos  
pertinet et nescire malum est, agitamus, utrumne  
divitiis homines an sint virtute beati,  
quidve ad amicitias, usus rectumne, trahat nos  
et quae sit natura boni summumque quid eius<sup>3</sup>.

Atrás parecen quedar la ironía y la parodia de los excesos estoicos o epicúreos, cuando irrumpe la filosofía para tocar aquellos aspectos que más atañen al hombre deseoso de ahondar en los planteos vitales de la amistad, la felicidad y el sumo bien que podría escribirse con mayúsculas. Sin ir más lejos, la subida a lo divino está presente desde la apertura por la presencia de la plegaria de agradecimiento y súplica.

---

<sup>1</sup> Villeneuve, F., *Horace. Odes et Épodes*, Paris, Les Belles lettres, 1964, xxvi. Para este editor y comentarista ya se vislumbra en ella el moralista de las *Epístolas*, “et, de fait, nous croyons déjà l’entendre dans la causerie charmante qui s’achève sur l’apologue du rat de ville et du rat des champs”. Confrontamos el texto con la ed. de Klingner, F., *Horaz*, Leipzig, Teubner, 1959.

<sup>2</sup> Horacio usa la expresión en *Sat.*, I, 7, 32 para referirse a la mordacidad del humor itálico.

<sup>3</sup> “Nace luego la conversación, no acerca de fincas o casas ajenas ni sobre si Lepos baila bien o mal, sino que conversamos de lo que más nos atañe y es malo ignorar, si los hombres son felices por las riquezas o por la virtud, qué es lo que nos arrastra a la amistad, si la utilidad o la rectitud, y cuál es la naturaleza del bien y su forma más excelsa” (*Sat.*, II, 6, 71-76).

## Horacio poeta lírico

Si se considera la noción aristotélica del *decorum* (τὸ πρέπον)<sup>4</sup>, que enseña que todo tiene naturalmente su propio lugar y función, resulta evidente que para tratar estos asuntos queda estrecho el ámbito de la *musa pedestris*, por más lirismo que se le agregue y perfección técnica con que se pula<sup>5</sup> un hexámetro más musical y menos entrecortado que el de la fábula intercalada, cuyo arte llegaría incluso a “décourager La Fontaine”<sup>6</sup>. Horacio mismo la había percibido agudamente y la dejó admirablemente plasmada en su *Ars Poetica*:

singula quaeque locum teneant sortita decentem<sup>7</sup>

La idea llega a lo más profundo de la concepción genérica y encuentra en S. Harrison su reformulación moderna: “nature and experience teaches poets the naturally appropriate kind of metre for the subject, implying that there is a fundamental connection between topic and type of metre”<sup>8</sup>. Por ello, tampoco los epodos de su juventud parecen apropiados para expresar las nuevas inquietudes del poeta, pues su metro, el yambo, es el ritmo propio de la invectiva arquiloquea. Si bien algunos epodos, en especial el I, II, IX, XIII y XVI, se caracterizan por una variada dosis de lirismo subrayada por la crítica<sup>9</sup>, e incluso los de la segunda parte relegan el yambo a favor de una métrica mixta de mayor alcance<sup>10</sup>, Horacio sólo volverá a usar el yambo dos veces más, y no en versos puros, sino combinados con otro metro<sup>11</sup>. Los años previos a Actium encuentran al poeta trabajando simultáneamente en epodos, sátiras y ya en algunas odas. Se abre el período capital de su obra poética.

<sup>4</sup> Cf. *Poet.*, 1459 b – 1460 a., ed. de Hamilton Fyfe, W., *Aristotle. The poetics*, London, W. Heinemann, Harvard University P., 1939.

<sup>5</sup> Fraenkel, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1966, 142, considera la *Sat.*, II, 6 como “the most accomplished of all Horatians satires”.

<sup>6</sup> Villeneuve, F., *Horace. Satires*, Paris, Les Belles lettres, 1966, 127.

<sup>7</sup> “que cada uno guarde el lugar que le ha tocado en suerte” (v. 92). Véase todo el contexto en el que esta idea es usada como criterio de determinación genérica (vv. 73-98).

<sup>8</sup> Harrison, S., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University P., 2007, 3.

<sup>9</sup> La Penna, A. (*Orazio e la morale. mondana europea*, Firenze, Sansoni, 1969, lxiii), Büchner, K. (“Die Epoden des Horaz“, *Studien zur Römische Literatur* 8, Werk-Analysen, Wiesbaden, 1970, 83) y Carrubba, R.W. (*The epodes of Horace. A study in poetic arrangement*, Studies in Classical Literature, 9, The Hague and Paris, Mouton, 1969, 78 ss.) comparten estos criterios y admiten una progresiva lirización hacia la segunda parte, salvado el carácter lírico del epodo II y de los llamados epodos actíacos (I y IX). F. Villeneuve agrega por su parte que la poesía yámbica le sirvió para ir progresivamente tomando conciencia de “ses dons lyriques” (Cf. *Horace. Odes et épodes*, xxvi).

<sup>10</sup> El epodo XI está compuesto en trímetro yámbico más elegíaco; el XII, en hexámetro más tetrámetro dactílico; el XIII, en hexámetro más yambielegíaco; otros epodos tienen base de hexámetro dactílico más dímetro o trímetro yámbico; el XVII está escrito con trimetros yámbicos estíquicos, sin formar dísticos ni estrofas.

<sup>11</sup> Se trata de las odas I, 4 y IV, 7, compuestas en dísticos, cuyo segundo verso es un senario yámbico cataléctico.



Sin olvidar que no todos los epodos ni las sátiras fueron compuestos antes que las odas, Horacio reunió sus *Carmina*<sup>12</sup> en cuatro libros no publicados individualmente; los tres primeros salieron a la luz en un solo volumen en el 23 a C., mientras que el IV apareció alrededor del 12. O sea que para su edición, el poeta trabajó en los tres primeros libros a la vez ejerciendo el *labor limae* sobre odas de diversa datación, algunas de las cuales se remontan aproximadamente al año 33, período de profundos cambios espirituales que W. Wili<sup>13</sup> considera ligados a los acontecimientos políticos y al clima espiritual generado por el triunfo de Octavio, más proclive a la reconciliación de los espíritus y a una más esmerada pulcritud estética producto de la paz social.

Se trata de dos estructuras compositivas complejas por la cantidad de odas (88+15=103) y la profusión de temas, más difíciles de relacionar mediante una organización arquitectónica que las 10 églogas de Virgilio o las elegías de Tibulo o Propercio, pero abundantemente estudiadas<sup>14</sup> en virtud de que Horacio mismo recomienda en su *Ars Poetica* seguir un *lucidus ordo* (v. 40), o sea un ordenamiento que ilumine una composición bien trabajada no sólo para alcanzar la elegancia (*lepos*) neotérica<sup>15</sup> sino al servicio del *decus* (dignidad, adecuación, gloria).

En lo que toca más directamente al tema del título, se debe destacar que en la primera entrega (Libros I a III) tanto la oda I, 1, que hace las veces de prólogo, como la III, 30 que epiloga la colección, tratan igualmente del problema genérico y de la inmortalidad poética, que a su vez constituye el tema del *carmen* central del Libro IV en el que podría reconocerse aquello que G. Blangez llama “composición mesódica”<sup>16</sup> y V. Pöschl “estructura en arco de

<sup>12</sup> En *Carm.*, I, 32, 4 el poeta pide a su lira que le inspire un *Latinum carmen*. El nombre de *oda*, supremo modelo de composición lírica de origen griego, se lo otorga Porfirión (comentarista del s. III), quien, refiriéndose a los poemas horacianos, escribe: “plerumque ad voluptatem suam quisque lyricus poeta metrum sibi fingit: tamen utque sibi ipse initio Odas statuit ordinem necesse habeat ad finem usque custodire” (*Opera Q. Horatii Flacci cum quattuor commentariis, Acronis, Porphirionis, Anto. Mancinelli, Jodoci Badii*, Paris, 1528, fol. XCI. Cit. por Dauvois, N., “Les commentaires des odes d’Horace et la réinvention de l’ode à la Renaissance”, en: *Renaissance de l’Ode*, Paris, Honoré Champion, 2007.

<sup>13</sup> Wili, W., *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1966<sup>2</sup>, 117 ss.

<sup>14</sup> La bibliografía y la variedad de hipótesis y estructuras relacionales propuestas es en este rubro abundantísima. Entre otras:

Jensen, J. J., “The secret art of Horace”, *Classica et mediaevalia*, 22/1-2, 1966, 208-215.

Salat, P., “La composition du livre I des Odes d’Horace”, *Latomus* 23/3, 1969, 554-573.

Perret, J., *Horace*, Paris, Éd. du Seuil, 1959.

<sup>15</sup> Los poetas neotéricos tenían como objetivo el alcanzar el *lepos* por medio de su poesía, en contraposición a la antigua poesía latina caracterizada por la *acerbitas* despojada de *urbanitas*, pero dotada de *sal italica*. El *lepos* es un concepto complejo que implica encanto, finura, gentileza, refinamiento civilizado, adecuación, etc. Tal objetivo se lograba literariamente recurriendo a la *concinntas* (armonía producto del equilibrio entre la levedad y la energía), a la *ποικιλία* o *variatio* (diversidad fonética, sintáctica o compositiva), a la *urbanitas* (opuesta a la *rusticitas* campesina, y a la *dicacitas* de la coloquialidad ordinaria), y al *labor limae* (cuidadoso pulimento de la obra que no debe ser notado para dar apariencia de naturalidad). Cf. Granarollo, J., *D’Ennius `a Catulle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 289-383.

<sup>16</sup> El autor la define como “l’arrangement des parties autour d’un centre”. Cf. Blangez, G., “La composition mésodique et l’Ode d’Horace”, *REL* 42, 1964, 262.

triunfo”<sup>17</sup>, no sólo en odas individuales, sino también en la propia disposición de dicho libro y en la más compleja arquitectura de las 88 odas de los tres primeros.

### El *vates* y el canon

En dicha oda de apertura I, 1, luego de pasar filosófica revista a las diversas actividades en las que el hombre busca la felicidad (vv. 3-33), Horacio plantea además el problema de su reconocimiento como poeta del *genus tenue*. El extenso *priamel*<sup>18</sup> alcanza su *climax* en los vv. 29-35, donde el poeta revela que su mayor gloria estriba en ser coronado de hiedra, *doctarum praemia frontium*, y lograr su inserción entre los *lyricis vatibus*:

me doctarum hederæ praemia frontium  
dis miscent superis, me gelidum nemus  
nympharumque leves cum Satyris chori  
secernunt populo, si neque tibiae  
Euterpe cohibet nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton.  
quodsi me lyricis vatibus inseres,  
sublimi feriam sidera vertice<sup>19</sup>.

Más que un mero pretexto para dedicar la obra a su bienhechor<sup>20</sup>, la oda deja manifiesto el interés de los poetas latinos por el problema genérico, que en el caso del de Venusa, implica además una clara conciencia no sólo de que depone la sátira *tota nostra*, sino también de que va a asumir una modalidad genérica más excelsa que la epódica, la cual no lo relaciona ya con la herencia arquiloquea, sino que lo introduce en el prestigioso canon de los poetas líricos griegos.

El hecho de que Catulo, en la obertura de sus *Carmina*<sup>21</sup>, también hubiera reclamado para sí la adscripción al *genus tenue* mediante su *lepidum novum libellum*, no significa que Horacio haya considerado a los neotéricos a la altura de los líricos helenos, cuyo repertorio constituía en la época un *numerus clausus* invariable desde los tiempos del escoliasta

<sup>17</sup> Pöschl, V., *Horazische Lyrik*, Heidelberg, K. Winter, 1970, 100-116.

<sup>18</sup> También llamado preámbulo, el *priamel* es una figura retórica clasificada por los eruditos germanos del s. XIX que consiste en ejemplificar con una enumeración cuyo último término se contrapone a los precedentes a la vez que crea en el receptor un grado de expectación creciente. Cf. Race, W. H., *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982, 122-129.

<sup>19</sup> “A mí las hiedras, premio de las frentes doctas me entremezclan con los dioses superiores, a mí el fresco bosque y los suaves coros de ninfas con sátiros me apartan del pueblo, si Euterpe no silencia sus flautas ni Polyhymnia rehúsa tañer su lira lésbica. Porque si me incluyes entre los vates líricos heriré los astros con lo más alto de mi cabeza” (*Carm.*, I, 1, 29-35).

<sup>20</sup> Cf. Villeneuve, F., *Horace. Odes et épodes*, 3.

<sup>21</sup> La expresión *novum libellum* (I, 1), librito, como llama Catulo a sus *Carmina*, reclama su encanto por haber sido delicadamente pulido (*expolitum*) con *arido modo pumice* (piedra pómez) en sentido literal y figurado. A él le desea el poeta una permanencia perenne de más de un siglo *plus uno maneat perenne saeclo* (I, 10).

Aristófanes de Bizancio<sup>22</sup>. Antes bien, señala D. Feeney, el empleo del sintagma *lyricis vatibus*, que conjuga un término latino (*vates*) con uno griego usado específicamente por los escoliastas en reemplazo del arcaico *melici*, revela la “marvellous audacity”<sup>23</sup> del romano que pretende cruzar el umbral lingüístico y formar parte de un canon griego ya consagrado como tal<sup>24</sup>, es decir, aspirar a cierta forma de inmortalidad, la de los clásicos<sup>25</sup>. Para Syndikus<sup>26</sup> con esta intención o aspiración, Horacio pretende también delimitar y distinguir su lírica de la de los neotéricos, y esto se advierte en el empleo de *vates*, consagrado, cercano a los dioses, con derecho de ciudadanía en el canon lírico tradicional, y no de *poeta* en I, 1. Esto no implica disvalía de la voz *poeta*, que en otros textos, a veces puede equipararse a *vates* (ej. I, 31, 2 y II, 6, 24).

Más aún, el no buscar la comunidad genérica con un Catulo, hacedor de *nugae*, es decir, pequeñeces, por pulidas que fueran<sup>27</sup>, sino con el tono elevado de un Alceo o de un Píndaro, indica a la vez una emulación métrica<sup>28</sup> y una vecindad temática con el paradigma griego<sup>29</sup>: la primera reclamada por el mismo Horacio al final del tercer libro<sup>30</sup> al proclamarse *princeps*<sup>31</sup> en razón de haber adaptado originalmente<sup>32</sup> los modos eolios a la lengua del Latium, la segunda insinuada desde el inicio al apelar al reconocimiento de Mecenas, cuyo

<sup>22</sup> Los nombres de Alcmán, Alceo, Safo, Estesícoro, Píndaro, Baquilides, Ibico, Anacreonte y Simónides habían sido establecidos en la Biblioteca de Alejandría y aparecen en un epigrama helenístico como el límite o marco (*πέρας*) del conjunto de la lírica (*Anth. Graec.*, 9, 184, 9-10), lo cual hace decir a D. Feeney que en la época de Horacio “the list was closed, fixed for ever”. Sólo años después de la muerte de Horacio algunos eruditos postularon incluir a la poetisa Corina como décimo lírico de la lista (Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, en Rudd, N., *Horace 2000: A Celebration*, London, Duckworth, 1993, 41).

<sup>23</sup> Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, 41-42.

<sup>24</sup> West, D., *Horace Odes I Carpe diem*, Oxford, Clarendon P., 1995, x.

<sup>25</sup> El verbo *inseres*, usado aquí en su acepción de *adnumero*, *addo*, *adscribo*, según D. Bo (Bo, D., *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, Georg Olms, 1966, t. 1 y 2), traduce al vocablo griego *ἐγκρίνειν*, literalmente “incluir en el canon”. De aquí que *οἱ ἐγκριθέντες*, los incluidos en el canon, sea la voz normal para referirse a los clásicos.

<sup>26</sup> Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, W.B., 1989, Band I, 30-36.

<sup>27</sup> Así llama Catulo a su *libellum* en comparación con los extensos libros de Cornelio Nepote, que como cultor del género histórico, había desarrollado en tres volúmenes *omne aevum* (Catull., I, 3-7). Igualmente la poesía helenística no dejó de tener cierto influjo en Horacio, como demostró ya en la primera mitad del siglo pasado G. Pasquali en su *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966<sup>2</sup>, en especial en el segundo capítulo.

<sup>28</sup> F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxviii-xxix) precisa que el poeta tuvo en cuenta los principales sistemas de la lírica de Lesbos, adaptados por cierto a la lengua latina y a la ausencia de acompañamiento musical. Así, de 103 odas, 79 están compuestas en estrofas de cuatro versos (alcaicas, sáficas o asclepiadeas), 18 son dísticos y solo 6 son monométricas en asclepiadeos mayores o menores, descartando de plano los ritmos anacreónticos.

<sup>29</sup> Nisbet, R. and Hubbard, M., *A commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, Clarendon P., 1970, 13, señalan que con el adjetivo *doctarum* el poeta remite a la habilidad poética, pero que a su vez alude al *σοφός* pindárico, que implica “genius rather than technical know-how”.

<sup>30</sup> Cf. *Od.* III, 30, 13-14. R. Nisbet y M. Hubbard (*A commentary on Horace*, 1) consideran “odas paralelas” a la I, 1 y a la III, 30, que no sólo están compuestas en el mismo metro asclepiadeo menor, sino que muestran respectivamente el anhelo del poeta y su cumplimiento. Véase también *Epist.*, I, 19, 32-33.

<sup>31</sup> No *primus* como Propertio (III, 1, 3) se proclama en la elegía amorosa; Horacio toma la mención de la esfera política, donde es el título que Augusto posee por encima del *cursus honorum*.

<sup>32</sup> Como precisa D. West (*Horace Odes I*, x), “his Odes used all that earlier poetry, and everything he used he made his own”.

refinamiento literario no puede separarse de su descollante papel político como ministro y amigo de Augusto.

La referencia a Mecenas al comienzo y al final de la oda no implica de por sí mengua alguna en la libertad<sup>33</sup> del poeta, ni puede desprenderse de ello que su poesía forme parte de una insincera “propaganda de encargo”, o esté “puesta servilmente al servicio del emperador”<sup>34</sup>, como insinúan entre otros A. La Penna, J. R. Johnson<sup>35</sup> y R. Nisbet<sup>36</sup> siguiendo a T. Mommsen<sup>37</sup>, sino que al apelar a su aprobación, Horacio añade a la concepción platónica de la poesía como integración de *πνεῦμα* y *τέχνη* un elemento antes no ignorado, pero tampoco expreso en el *Ion*: se trata del *consensus* o sea la aquiescencia del político para obtener el reconocimiento de la comunidad que tanto le costó alcanzar<sup>38</sup>.

Por otra parte, las alusiones a la lírica coral<sup>39</sup> pindárica preparan asimismo una apertura a la dimensión pública, plasmada en la antes mencionada *στασιωτικά* o *βασιλικά μέλη* o lírica civil capaz de celebrar la *pax* del Principado sin pérdida de espontaneidad ni carencia de frescura. Con frecuencia se la mide con la vara anacrónica del romanticismo decimonónico o los prejuicios ideológicos de comentaristas demasiado urgidos

<sup>33</sup> Horacio, siempre celoso de su autonomía (Cf. Villeneuve, F., *Horace. Odes et épodes*, xx), presenta en el v. 2 a Mecenas como el amigo que lo protege sin someterlo (*praesidium*) ni opacarle la propia gloria (*et dulce decus meum*).

<sup>34</sup> F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxiii) señala que si bien Horacio debió haber estado largo tiempo a la defensiva en el círculo de Mecenas, “sans doute, après Actium (723/31), on le sent rallié de coeur, comme il l’était déjà d’intelligence, à l’homme qui a su, après tant d’années d’anarchie et de guerre civile, rétablir la paix et l’ordre publics, et les éloges qu’il lui donne, ont dès lors, une chaleur vraie”, ya poco antes también.

<sup>35</sup> W. R. Johnson da a entender que sólo la “oppositional ideology” sería sincera y auténtica (Cf. Johnson, W. R., *The idea of Lyric*. Berkeley, University of California P., 1982, 137-138). Santirocco, M. S. (“Horace and Augustan Ideology”, en: *Horace: 2000 years, Arethusa* 38/ 2-3, 1995, 225-243, esp. 241-242) en cambio sostiene que Horacio no necesitaba exhibir una ideología opositora para mostrar su independencia ya que la ideología no necesariamente preexiste al acto creativo ni es siempre promulgada desde arriba, sino que es un proceso interactivo en el que suele participar el mismo poeta.

<sup>36</sup> Para R. Nisbet y M. Hubbard (*A commentary on Horace*, xvii-xviii), “the virtues of irony and sense, that distinguish Horace from most poets, desert him in the political odes”.

<sup>37</sup> La Penna, A., “La lirica civile e l’ideologia del principato”, en: *Orazio e l’ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, 83-124. Por el contrario, F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxiii) concluye sobre Mecenas que “on aura tort de s’imaginer, bien que cette opinion ait eu ses partisans, qu’il se fût chargé de recruter pour Octave comme un chœur de poètes disposés à chanter les louanges du prince et à servir ses desseins. Il n’eût attiré, par cette sorte d’enrôlement, que des esprits médiocres (...) Mécène se fût gardé d’exiger des pièces de circonstance et un travail de commande”.

<sup>38</sup> Más allá de su fino gusto literario y de sus intentos poéticos, Mecenas era el personaje idóneo para este cometido, pues según F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xx-xxi), a pesar de su desdén por los títulos y la fama, alcanzó una popularidad jamás buscada que pudo redundar a favor de la gloria del poeta.

<sup>39</sup> D. West apunta que, en relación a los vv. 33-35, “he has already called on Pindar by implication in talking of the pipes of the Muse Euterpe. Monodic (solo) lyric poets accompany themselves on the lyre, but no poet can sing and blow a pipe at the same time. The pipe here is the mark of choral lyric and therefore a statement of Pindaric intent” (West, *Horace Odes I*, 6). F. Villeneuve (*Horace. Odes et épodes*, xxvii) aclara sin embargo que la comunidad con Píndaro estriba principalmente en los temas y en la inspiración, y que, consciente de sus límites y de los de la lengua, Horacio no intentó llevar a cabo en sus tres primeros libros “l’entreprise hasardeuse de naturaliser à Rome l’ode pindarique. Celle-ci, d’ailleurs, était oeuvre de musicien en même temps que de poète: or, en principe, Horace n’écrivait de vers que pour la lecture”. Luego, más allá de la *recusatio* de *Carm.*, IV, 2, la IV, 6 tiene varias estrofas a la manera pindárica, sin contar que el *Carmen Saeculare* fue compuesto para ser cantado durante la apertura de los Juegos del año 17.

por menoscabarla frente a la lírica individual o *λυρικά μέλη*, como si sus odas de reprobación del *bellum civile* o de celebración de la paz del principado fueran algo meramente convencional y ajenas a la verdadera experiencia estética<sup>40</sup>. Como ya se indicó oportunamente, Horacio acoge ambas vertientes sin detrimento alguno de su “autenticidad”<sup>41</sup>, lo cual es reconocido por la crítica más autorizada en posturas que van desde la doble inspiración en tensión<sup>42</sup> hasta la más sencilla unidad<sup>43</sup>, pasando por la contigüidad<sup>44</sup>, la sucesión<sup>45</sup> o la integración<sup>46</sup> de dos modalidades igualmente genuinas<sup>47</sup>.

Por lo demás, la referencia a Píndaro<sup>48</sup> desde la apertura de la colección reafirma la compatibilidad de lírica y diégesis, negada arbitrariamente por ciertos teóricos del formalismo y aceptada por los estudiosos del mundo clásico en un arco tan amplio como el que se extiende desde E. Rohde<sup>49</sup> y H. Fränkel<sup>50</sup> hasta la teoría del enriquecimiento genérico de S. Harrison<sup>51</sup>, sin olvidar que, para D. West, la emulación del lírico griego señala la aceptación horaciana no sólo de la “mímesis política” alcaica, sino también de la inclusión en las odas de planteos filosóficos y religiosos:

Horace showed his reverence by imitating Pindar in points of style and in tackling Pindaric themes: politics, religion, mythology, ethics (...) Horace showed also that he was more than a match for the skill and sophistication of the poets preserved for us in the Palatine Anthology of Greek epigrams<sup>52</sup>.

<sup>40</sup> Así, por ejemplo, A. Cuatrecasas, en virtud de una supuesta “falta de emoción, falta de vibración”, estima que “las odas civiles de Horacio, a excepción de la I, 37 y de los Epodos VII y IX, se nos antojan muy trabajadas pero un tanto artificiosas y frías, carentes del hábito de frescura y delicadeza que encierran muchas de sus odas meramente líricas” (*Horacio. Obras completas*, Barcelona, Bruguera, 1984, xvi-xvii).

<sup>41</sup> Cf. *Ars. P.*, 83-87, *Carm.*, I, 19, I, 32, 4-12, etc. De hecho las odas II, 20, III, 30, IV, 3, IV, 8 y IV, 9, reflexionan sobre la lírica misma en armoniosa coherencia con aquellas que tratan temas políticos, sobre todo en lo que hace al planteo de la muerte y de la inmortalidad.

<sup>42</sup> Cremona, V., *La poesia civile di Orazio*, Milano, Vita e Pensiero, 1982. El autor reconoce la autenticidad de ambas inspiraciones, aunque sostiene que el poeta no logró integrarlas vitalmente al modo alcaico.

<sup>43</sup> Wili, W., *Horaz und die augusteische Kultur* y Grimal, P., “Les *Odes Romaines* d’Horace et les causes de la guerre civile” en *REL* LIII, 1975, 135-156.

<sup>44</sup> Pasquali, G., *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966<sup>2</sup>.

<sup>45</sup> Fraenkel, E., *Idem* notas 100 y 105.

<sup>46</sup> Galinsky, K., *Augustan Culture*, Princeton, Princeton University P., 1996.

<sup>47</sup> Para M. S. Santirocco Horacio problematiza su supuesta sumisión ideológica en ciertas odas que armonizan lo público y lo privado al integrar ambas voces (el bien público posibilita las alegrías privadas) y así definirse como poeta lírico en términos alcaicos. El autor considera que aún en el denominado segundo período augusteo, en que el *princeps* juega un rol mayor y directo en su poesía, Horacio “retains his independence by co-opting Augustus to his own poetic agenda”, ya que el de Venusa es un poeta *utilis urbi*, que no sólo procura alabar al *princeps* sino “to make a strong case for the writers of Horace’s own day” (“Horace and Augustan Ideology”, 243).

<sup>48</sup> Sobre el vínculo entre la poesía de Horacio y sus precedentes arcaicos, y especialmente para la relación Píndaro-Horacio, véase: Thill, A., *Alter ab illo. Recherches sur l’imitation dans la poésie personnelle à l’époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 160-223.

<sup>49</sup> Rohde, E., *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México, F. C. E., 1948.

<sup>50</sup> Fränkel, H., *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993.

<sup>51</sup> Harrison, S. J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*.

<sup>52</sup> West, D., *Horace Odes I*, x.

En efecto, en un poema cuya apertura y cierre pindáricos conjugan la estructura del *priamel* con cierta *ring composition*, el primer ejemplo de la lista constituye una clara evocación de los epinicios del gran lírico griego, consagrados a cantar las victorias atléticas en unas competencias (juegos olímpicos, píticos, nemeos, ítsmicos) que concertaban admirablemente la faz deportiva con la religiosa: aquel que se esfuerza por recoger el polvo olímpico ansía ser ennoblecido hasta el nivel de los dioses (*evehit ad deos*).

sunt quos curriculo pulverem Olympicum  
collegisse iuvat metaque fervidis  
evitata rotis palmaque nobilis  
terrarum dominos evehit ad deos;<sup>53</sup>

Entre medio quedan las referencias a la vida cívica, económica y militar. R. Nisbet y M. Hubbard, basándose en R. Joly<sup>54</sup> encuentran en la catalogación de las actividades donde el hombre busca la felicidad un tópico<sup>55</sup> que se abre con Solón y culmina en Platón<sup>56</sup>, para quien la filosofía otorga más felicidad que cualquier otra ocupación. El desarrollo que Aristóteles le concede en la *Ética a Nicómaco*<sup>57</sup> excede toda reducción a una mera figura literaria y coloca a la felicidad como el resultado de una actividad de orden superior, la contemplación filosófica.

La figura se encuentra también en Safo<sup>58</sup>, Píndaro<sup>59</sup> y Baquílides<sup>60</sup>, donde junto al sabio aparece el poeta. No casualmente Horacio anhela desde allí la denominación de *vates*, no usada en sus sátiras y mucho más preciada que el título de *poeta* que ya le había otorgado la *musa pedestris*<sup>61</sup>. Si *ποιεῖν* apunta más a la técnica de escritura<sup>62</sup>, el término *vates* se relaciona con el vidente dador de profecías que, como los oráculos sibilinos, eran escritos en verso. Así, en el período augusteo se usa para describir al poeta en su aspecto inspirado, con cierta afinidad con lo divino<sup>63</sup>, y el de Venusa lo emplea en su acepción de “*poeta divino instinctu afflatus*”<sup>64</sup>.

<sup>53</sup> “Hay a quienes les agrada haber recogido con su carro el polvo olímpico, y la meta, evitada por las férvidas ruedas, así como la noble palma los eleva hasta los dioses señores de la tierra” (*Carm.* I, 1, 3-6).

<sup>54</sup> Cf. Joly, R., “Le thème philosophique des genres de vie dans l’antiquité classique”, en : *Mémoires de l’Académie Royale de Belgique*, tome LI, fasc. 3, Bruxelles, 1956.

<sup>55</sup> Nisbet, R. – Hubbard, M., *A commentary on Horace*, 1-2.

<sup>56</sup> *Resp.*, 581 c.

<sup>57</sup> *Eth. Nic.*, 1095 b 17 et ss.

<sup>58</sup> Safo, *Frag.*, 16.

<sup>59</sup> *Nem.*, VIII, 37 et ss; *frag.* 221. Cf. Snell, B., *Pindari Carmina cum fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1963.

<sup>60</sup> *Epin.*, 10, 38 et ss. Cf. Snell, *Pindari Carmina cum fragmentis*.

<sup>61</sup> *Sat.*, I, 4 y I, 10.

<sup>62</sup> P. Chantraine le da como primer sentido el de “faire (anglais *make*), fabriquer, produire, dit d’objets, de constructions, d’œuvres d’art” y precisa que desde Homero se aplica “à un poète qui compose une oeuvre” (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968-80, voz *ποιεῖν*).

<sup>63</sup> Nisbet, R. – Hubbard, M., *A commentary on Horace: odes, Book 1*, 15.

<sup>64</sup> Bo, D., *Lexicon Horatianum*, t. 2, 362.

## 2. *Non omnis moriar: la inmortalidad del poeta*

El hecho de atribuir su don poético a las musas, en particular a Melpómene bajo cuya mirada tutelar asegura haber nacido<sup>65</sup>, le otorga una nueva filiación capaz también de conferirle, conforme a la naturaleza de las musas, cierto modo de inmortalidad que le hacen decir *non omnis moriar* en la oda III, 30, 5 y *non ego obibo* en la II, 20:

...non ego, quem vocas,  
dilecte Maecenas, obibo  
nec Stygia cohibebor unda<sup>66</sup>

No se trata de una fanfarronería ingenua ni parece ser sólo una broma, como estima D. West al comentar el *dis miscent superis* (v. 30) de la oda inicial<sup>67</sup>. ¿En qué sentido podía un hombre en esta vida entremezclarse con los dioses superiores? Los antiguos distinguían claramente entre el destino del alma más allá de la muerte, de aquella otra forma de pervivencia relativa que confiere la poesía al inmortalizar en cierto modo al cantor y a lo cantado<sup>68</sup>.

De la primera no tenían perfectas certezas. Sin embargo, aunque con muchas contradicciones y dificultades, los griegos habían alcanzado a vislumbrar algunas verdades a través de los mitos, los cultos místéricos y la misma filosofía. Ya los primeros poetas, como se vio más arriba, habían acreditado la “continuidad existencial” del hombre después de la muerte en un alma cuya inmaterialidad e inmortalidad nítidas en Píndaro y en el orfismo, puede –más allá de la discusión al respecto allí compendiada- vislumbrarse con no poca nitidez en Homero y Hesíodo. Al llegar al mundo romano la idea de la supervivencia personal ya había pasado por los cultos místéricos y por el tamiz racional de la filosofía, que no excluían de por sí referencias religiosas ni míticas, evidentes en Pitágoras y en Platón,

<sup>65</sup> *Carm.*, IV, 3, 1-2: *Quem tu, Melpomene, semel / nascentem placido lumine videris...* (“A quien tu, Melpomene, hayas mirado al nacer con plácida pupila”). Melpomene “antes de su adscripción racionalista a la tragedia, es la musa lírica por excelencia”. Se caracteriza por la cítara y una voz límpida como para erigirse en “*moduladora de un canto fúnebre*”, como se ve en *Carm.* I, 24, 2-4 (Cf. Buisel, M. D., “Horacio y las Musas” En *Classica. Suplemento 2*. Belo Horizonte, SBEC, 1993, 27-45), 30 et ss.

<sup>66</sup> *Carm.*, II, 20, 7-9. “...yo, a quien llamas, querido Mecenas, no moriré ni seré retenido por el oleaje estigio”.

<sup>67</sup> West, D.: “Without a single word of open disapproval or of mockery, Horace succeeds in making all of them, including his own, ridiculous (...) The expectation in the priamel is that the last item is preferred. Horace teases us by means of the details we have just noted but the expectation stands despite the gentle self-mockery” (*Horace Odes I...*, 4, 6).

<sup>68</sup> Para D. Torres “en sentido amplio, la supervivencia del individuo a través de sus obras, mediante el kléos heroico conferido por el poeta, o mediante la obra poética misma en su condición de memorial, son formas de indicar la trascendencia de lo individual, aunque no implican la noción específica de inmortalidad individual” en *La escatología lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, 15.

aceptadas con matices en la *Metafísica* de Aristóteles<sup>69</sup> y reconsideradas por pensadores modernos como J. Pieper<sup>70</sup>. El tema era entonces discutido y discutible, y la carencia de una revelación de origen inequívoco favorecía la fluctuación de opiniones al respecto.

De la segunda, en cambio, sí estaban bastante seguros. Se trata de una “inmortalidad inmanente”, producida por la obra de arte y concretada principalmente en la fama o gloria personal (*magna cum laude notitia*) que puede llegar a conceder la poesía. No debe confundirse con la vanagloria ni con ninguna otra veleidad superficial ni tampoco equipararse con la supervivencia individual<sup>71</sup>: preservar un nombre del olvido dista mucho de impedir su muerte o salvarlo del más allá. No obstante, habida cuenta de la variabilidad de doctrinas acerca del alma y su vida *post mortem*, esta relativa inmortalidad en el aquende era ante todo una consoladora forma de escapar a la muerte que se halla ya también en Homero<sup>72</sup> y se continúa literariamente hasta volverse una constante en el mundo griego.

En la *νεκυία* de *Odisea* XI la *ψυχή* de Aquiles, que ha debido dejar su cuerpo en el campo de batalla, declara que, aunque en el mundo de los vivos aún permanezca su fama, preferiría una oscura vida de servidumbre en la tierra antes que reinar sobre los muertos del Hades, donde no llega siquiera la gloria por la cual él había elegido morir joven:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω,  
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,  
ἢ πᾶσιν νεκέεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν<sup>73</sup>

De todos modos, el renombre que alcanza su hijo atempera un tanto la ausencia entre los muertos de una fama debida en la tierra a su muerte gloriosa:

γηθοσύνη, ὃ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.<sup>74</sup>

Más allá de que en su *Olímpica* II Píndaro reconsidere la suerte individual de Aquiles y, en virtud de sus hazañas gloriosas apuntadas por la maternal súplica de Tetis<sup>75</sup>, cambie la

<sup>69</sup> *Metaph.*, I, 2, 982 b.

<sup>70</sup> Pieper, J., *Sobre los mitos platónicos*. Barcelona, Herder, 1984.

<sup>71</sup> “Per l'antico che non credeva nell' immortalità dell'anima non c'era vera e propria salvezza della morte: anche la gloria si poneva su un altro piano” (Cf. La Penna, A. *Orazio e l'ideologia del Principato...*, 138 ss).

<sup>72</sup> *Il.*, VI, 357-358; *Il.*, XXII, 305; *Od.*, VIII, 579-580. Cf. Allen, T. W., *Homeri Opera*. T. I-IV, Oxford, Clarendon Press, 1962<sup>2</sup>.

<sup>73</sup> *Od.*, XI, 488-491 en Allen T.W., *Homeri Opera*: “no pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”.

<sup>74</sup> *Od.*, XI, 540 en Allen, T.W., “satisfecho de que llamaran excelente a su hijo”.



triste suerte del Hades por la bienaventuranza de las Islas Afortunadas, el gran lírico distingue además la inmortalidad poética que en la *Pítica* VI él concede a quien canta, de la que a él mismo le confiere la musa, su venerable madre, en *Nemea* III<sup>76</sup>.

Eso mismo ocurre en la poesía latina desde Ennio, quien no confunde la gloria que su canto dará a los *maxima facta patrum*<sup>77</sup>, con la que obtendrán sus propios poemas<sup>78</sup> y, por ellos, él mismo más allá de la muerte:

Nemo me lacrumis decoret nec funera fletu  
Faxit. Cur? Volito vivos per ora virum.<sup>79</sup>

Más cerca del venusino está el deseo de Catulo de que su *libellum* dure “perenne” más de un siglo (*plus uno maneat perenne saeclo*<sup>80</sup>) y el menos explícito de Lucrecio insinuado en su consagración poética<sup>81</sup>.

A pesar de que el origen helénico del tema le era familiar por su conocimiento de Simónides, Baquilides y Píndaro, “la peculiaridad alertada de Horacio —explica M. D. Buisel— impide una *μίμησις* sin distancia del modelo; en todo momento añade matices, omite ciertos elementos, precisa algunas asociaciones o juega con imágenes algo equívocas como la del cisne en *II*, 20”<sup>82</sup>. Así, el motivo alcanza una nueva elaboración en las *Odas*, donde se insiste desde el comienzo en la figura del poeta con aditamentos propios del contexto augusteo.

Ciertamente el poeta es capaz de asemejarse incluso a los *dis superis*, pero no de entrada, sino sólo en caso de alcanzar la inmortalidad de los clásicos conferida a su nombre y a sus obras por el dictamen de Mecenas, de mayor consenso político y social en cuanto

<sup>75</sup> *Ol.*, II, 79-83 en Snell, B., *Pindari Carmina cum fragmentis*:

Ἀχιλλέα τ' ἔνεικ', ἐπεὶ Ζηγὸς ἦτορ  
λιταῖς ἔπεισε, μάτηρ·  
Ἐὸς Ἴκτορα σφάλε, Τροίας  
ἄμαχον ἀστραβῆ κίονα, Κύκνον τε θανάτῳ πόρεν,  
Ἄοῦς τε παῖδ' Αἰθίοπα...

(“Y después de persuadir con súplicas el corazón de Zeus, su madre llevó a Aquiles. Éste abatió a Héctor, columna imbatible, inquebrantable de Troya, y entregó a la muerte a Cydno, y al etiope hijo de la Aurora”).

<sup>76</sup> *Nem.*, III, 1, Snell, *Pindari Carmina cum fragmentis*, ὦ πότνια Μοῖσα, μήτερ ἀμετέρα (“Oh Musa venerable, madre nuestra”).

<sup>77</sup> Segura Moreno, M., *Quinto Ennio. Fragmentos*, Madrid, C.S.I.C., 1984, *Epig. frag.* 27.

<sup>78</sup> *Ann.*, I, 2, Segura Moreno, *Quinto Ennio. Fragmentos: per populos terrasque poemata nostra cluebunt* (“nuestros poemas serán celebrados por pueblos y tierras”).

<sup>79</sup> *Epig. frag.*, 28, Segura Moreno, M.: “ninguno me adorne con sus lágrimas ni haga mis exequias con llanto. ¿Por qué? Vivo revoloteo en las bocas de los hombres”.

<sup>80</sup> *Carm.*, I, 1, 10.

<sup>81</sup> *De rerum natura* I, 921-925; IV, 1-5. Ed. by Bailey, C. *De rerum natura*, Oxford, Clarendon P., 1963.

<sup>82</sup> Buisel, M.D., “Muerte y Apoteosis en Horacio”, en: *Estudios de lírica latina* 18. La Plata, UNLP, 1994, 46-70, 56. La discusión acerca de esta enigmática metamorfosis en cisne, de evidente raigambre órfico-pitagórica, no empaña el hecho de que los Libros II y III de odas se clausuren con la afirmación de la inmortalidad del poeta.

ministro de Octavio<sup>83</sup> que el del célebre historiador Cornelio Nepote a quien Catulo había dedicado su *libellum*. De hecho la composición y canto de su *Carmen Saeculare* en los juegos públicos del año 17 le proporcionaron al poeta un renombre indiscutido *urbi et orbi*.

Según D. Feeney<sup>84</sup>, el ser incluido entre los *lyricis vatibus* equivalía a volverse uno de los *ἐγκριθέντες*, es decir, comentado y estudiado, mientras que quedar fuera, ser *ἐκκριθέντες*, lo relegaba al despreciado campo de los poetas ignotos como Eumelo, Terpandro o Janto. Ellos y tantos otros se asemejan al vulgo ignoto y mudable del cual es separado el poeta (*secernunt populo*) para alcanzar con su gloria perdurable el brillo de los astros que había obtenido Ennio<sup>85</sup>, y superar casi con una apoteosis (*sublimi feriam sidera vertice*<sup>86</sup>) la gloria del vencedor olímpico elevado con su palma victoriosa *ad deos*, pero no *in deos*.

Sin embargo, sin la intervención de las Musas<sup>87</sup>, a las que incluso les atribuye la protección en ciertas “experiencias críticas” de su vida<sup>88</sup>, es inútil el dictamen de Mecenas o la amistad con Augusto: *Nil sine te mei prosunt honores*<sup>89</sup>. En I, 1 la mención de Euterpe y Polyhymnia remite a la teoría del *vates* inspirado del *Ion*, indicando que ni el *ars* de su pulida técnica ni el reconocimiento público bastan para consagrarlo. Sin el plectro de las musas ni las hiedras (*me doctarum hederæ præmia frontium*) que simbolizan la acción entusiástica de Baco, el poeta no puede iniciar el itinerario *in deos* que culminará en III, 30 *Exegi monumentum*, clausura de la colección<sup>90</sup>, con su coronación con el laurel de Apolo délfico<sup>91</sup>

<sup>83</sup> D. Torres (*La escatología lírica de Píndaro*, 327) señala que ya en Tirteo (*frag.*, VIII, 15, 31-34) existe una relación entre la inmortalidad poética (y la individual) del guerrero épico y la concepción comunitaria de *κλέος* al prometer la inmortalidad para los guerreros valientes que murieron por la patria: “La comunidad de la polis asume entonces la función del cantor homérico que alaba la virtud de sus héroes (...) la comunidad garantiza la memoria de los que murieron por ella (...) difiere de la gloria de los héroes homéricos en que la areté del ciudadano se mide, de manera decisiva, en relación con el bien común”.

<sup>84</sup> Feeney, D., “Horace and the Greek Lyric Poets”, en: Rudd, N., *Horace 2000: A Celebration*, London, Duckworth, 1993, 42.

<sup>85</sup> *Frag.* 31, Segura Moreno, M., *Quinto Ennio. Fragmentos: si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, / mi soli caeli máxima porta patet* (“si es lícito a alguno ascender a las zonas celestes, solo para mí se abre de par en par la gran puerta del cielo”).

<sup>86</sup> *Carm.*, I, 1, 36: “heriré las estrellas con lo más alto de mi cabeza”. En expresión semejante Kiessling, A.-Heinze, R.-Burk, E. *Horaz. Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, 10, destacan que Ovidio en *Met.* VII, 61 emplea *tangere*, en clara evocación del *ψάειν* (herir, tocar, rozar) el cielo del fr. 47 de Safo, de quien son deudores ambos poetas.

<sup>87</sup> En Hesíodo, en Píndaro y en Platón –explica C. A. Disandro– “lo que el poeta canta en el orden humano es lo mismo que las Musas cantan en el orden divino”, de lo cual deduce el fundamento más profundo del clasicismo antiguo: “la existencia laudante, traducida a la expresión griega, genera una obra al margen del tiempo, porque está en el nivel de las Musas, de la absoluta rememoración divina (...) el fundamento del clasicismo griego no es pues meramente formal, sino que se vincula con la conciencia religioso-estética de los griegos” (Cf. *Humanismo. Fuentes y desarrollo histórico*, La Plata, Decus, 2004, 223-224).

<sup>88</sup> *Carm.*, III, 4, 9-20; I, 17, 13-14; II, 13.

<sup>89</sup> *Carm.*, I 26, 11-12: “en nada sin tí aprovechan mis honores”

<sup>90</sup> La oda II, 20, que cierra el Libro II, representaría una culminación parcial de dicho itinerario desde la inspiración báquica a la coronación apolínea. Si bien ambas se relacionan correlativamente con odas báquicas antecedentes (II, 20 con II, 19, y III, 30 con III, 25), en II, 20 la metamorfosis del cisne que recorre todo el imperio le introduce una dimensión política, que culminará a su vez en el culto público capitolino al que se asocia la inmortalidad poética en III, 30. Para M. Santirocco además, la relación entre II, 19 y II, 20 es de causa

otorgado por Melpomene, etimológicamente la “moduladora”, aquí su protectora y musa lírica<sup>92</sup>:

...sume superbiam  
quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge volens, Melpomene, comam<sup>93</sup>.

La consagración poética lo equipara en su ámbito al *Princeps*, como se presenta en el v. 13 y en *Epist.* I, 19<sup>94</sup>, y le concede en su tiempo y en los venideros una inmortalidad inmanente que el poeta sella religiosamente al vincular su gloria a la perennidad del ritual del Capitolio:

non omnis moriar multa que pars mei  
vitabit Libititinam; usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita virgine pontifex<sup>95</sup>.

De este modo, el poeta y su obra se vuelven tan inmortales como la liturgia romana, a la cual estaría ligada la poesía por ser participación de la infinita belleza divina allí venerada y comunicada por el poeta, *vate* inspirado y *musarum sacerdos*<sup>96</sup>, capaz de transmitir *carmina prius non audita*<sup>97</sup>. De ser así, la extinción del culto divino en la Urbe acarrearía la consiguiente muerte de la poesía<sup>98</sup>.

y efecto, pues Baco inspira a Horacio en II, 19 con el resultado de que el poeta se vuelve inmortal en II, 20 (Cf. *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, University of North Carolina P., 1986, 107-108).

<sup>91</sup> Syndikus, H.P., *Die Lyrik des Horaz II*, 1990, 281, distingue el laurel del *Imperator* por sus triunfos bélicos del de Horacio, concedido por Melpómene, ambos son apolíneos, pero coronan actividades distintas.

<sup>92</sup> E. Fraenkel (*Horace*, 306) precisa que, si bien suele considerársela musa de la tragedia, "Melpomene here means Muse of my lyrics", porque etimológicamente es la que modula los diversos ritmos de su lírica.

<sup>93</sup> *Carm.*, III, 30, 14-16: "Asume la excelencia suscitada por mis méritos, y cíñeme de buen grado, oh Melpómene, los cabellos con el laurel de Delfos".

<sup>94</sup> En la *Epist.*, I, 19, 21-34 aclara que como *princeps* de la poesía romana dejó huellas originales (*libera*) a través de un territorio no hollado antes, el de la lírica latina, y reitera que no puso su pie en huellas ajenas. A partir del v. 23 recuerda que fue el primero que hizo entrar en el Lacio los yambos de Arquíloco, siguiendo su métrica y su espíritu, pero no sus temas y su vocabulario. Luego al entrar en las odas, reconoce a Safo y a Alceo como sus modelos, cambiándole a la primera el ritmo y la estructura de su poesía, y siendo el primero en dar a conocer el segundo. Turolla, E. Orazio. *Le Opere*, Torino, Loescher, 1963, 1038, destaca que *Aeolium Carmen* (III, 30, 13) se refiere a Alceo más que a Safo, pues Catulo había intentado ya asclepiadeos y sáficos.

De esto justamente se gloria en *Carm.*, III, 30, 13 donde se califica de *princeps* y no sólo *primus* cronológico, usando audazmente ese título político privativo de Octavio para ser tenido como el Augusto de la poesía lírica: *Princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos* (Cf. Putnam, M., "Horace C. 3. 30: "The Lyricist as Hero" en *Essays on Latin Lyric*, New Jersey, Princeton University P., 1982, 133-151); Pöschl, *Horazische Lyrik*, 262.

<sup>95</sup> *Carm.*, III, 30, 6-9: "no moriré todo y gran parte de mi evitará a Libitina; sin cesar creceré rejuvenecido por la alabanza venidera, mientras el pontífice suba al Capitolio con la virgen silenciosa".

<sup>96</sup> *Carm.*, III, 1, 3.

<sup>97</sup> *Carm.*, III, 1, 2-3. En I, 26, 1 ya se había presentado como *musarum amicus*. El Libro III da cuenta de la creciente intimidad del poeta con las musas que pasa de la amistad al sacerdocio y G. Lieberg estima nacida "*d'une stupeur religieuse*" (Lieberg, G., "Horace et les Muses", *Latomus* 36/4, 1977, 982).

<sup>98</sup> F. Buffière establece al respecto una interesante relación entre Homero y Tiresias (Cf. Buffière, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, 25-31).

En realidad la relación entre la poesía y lo sagrado se encuentra ya insinuada desde el inicio de la oda.

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non Aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum<sup>99</sup>.

El *monumentum aere perennius* remite no sólo a la exaltación pindárica de la poesía sobre las demás artes esbozada en la *Nemea* V, 1-3, sino también al “tesoro de himnos” que la *Pítica* VI, 5-14 muestra indestructible frente a los embates de la lluvia y la furia de los vientos marinos. Sin que el tebano llegue a asociar la perennidad de su canto al ritual apolíneo, los epinicios que “ha erigido” (τετείχισται) “en el valle de Apolo, rico en oro” conforman un ὕμνων θησαυρὸς, figura de aquel tesoro material que originalmente designaba a la pequeña construcción que se levantaba en el interior del templo para que el erario quedase a resguardo de cualquier eventualidad humana o física. Sus cantos, máspreciados que el oro, gozan asimismo de la permanente protección del recinto sacro. En Horacio, la metáfora del *monumentum* funerario que, como las pirámides, sobrevive a su hacedor, refuerza la idea de que su poesía vencerá la serie interminable de los años y la *fuga temporum* e indica que, más allá de la muerte del poeta, será eternizado por la posteridad.

Ya consagrado, podrá con ayuda de la Musa glorificar a otros con su canto, acción prominente, pero no privativa del Libro IV, como estima Fraenkel<sup>100</sup>, pues –como ya se dijo– el orden numérico de las odas no necesariamente corresponde al cronológico, por lo que ya “antes” de la consagración de III, 30 es posible hallar en los tres primeros libros ejemplos de hombres y lugares immortalizados por sus versos, entre ellos la fuente de Bandusia<sup>101</sup> de III, 13 y las gestas romanas de I, 12.

<sup>99</sup> *Carm.*, III, 30, 1-5: “He levantado un monumento más duradero que el bronce y más alto que el emplazamiento real de las pirámides, al cual no podrían destruir ni la lluvia voraz, ni el Aquilón desenfrenado, ni la serie innumerable de los años ni la fuga de los tiempos”.

<sup>100</sup> Fraenkel, E. *Horace*, 422.

<sup>101</sup> Testimonio de la immortalización de la oda III, 13 y de su fuente es la bella *aemulatio* renacentista de P. de Ronsard *À la fontaine Bellérie* donde explícitamente retoma la idea del poder immortalizador de la poesía tanto respecto del sujeto como del objeto:

Je ne sais quoi, qui ta gloire  
Enverra par l'univers,  
Commandant à la mémoire  
Que tu vives par mes vers.

La oda *À sa muse* toca el mismo tema y constituye una delicada reescritura libre de la III, 30.

***Musa vetat mori: la perennidad del aquende***

El Libro IV de las odas, discutido por A. La Penna y la crítica inglesa<sup>102</sup>, que en general soslaya el valor de la *βασιλικά μέλη*, es tenido por una culminación por H. Oppermann<sup>103</sup> y D. Norberg<sup>104</sup>, así como entre otros por los citados V. Cremona y E. Fraenkel, para quien las tres odas centrales estructuran el poemario en base a la muerte y la inmortalidad<sup>105</sup>. M. Putnam explica que la IV, 7 *Diffugere nives* anuncia la inevitabilidad de la muerte para todos los hombres, mientras que IV, 8 *Donarem pateras*, centro del libro, y IV, 9 *Ne forte credas* cantan la capacidad restaurativa del arte o bien el triunfo de la poesía sobre la temporalidad, ya sea en el poeta mismo o en sus creaciones<sup>106</sup>. La inmortalidad conferida por la poesía revela además interesantes *variationes* en la citada IV, 3 *Quem tu, Melpomene*, y especialmente en IV, 6 *Dive quem proles*.

En IV, 3 la mirada de la misma Musa que lo corona en III, 30, lo consagra aquí al nacer para que llegue a ser *nobilem* en el canto eolio y, libre ya de la envidia (*invido dente*), pueda ser reconocido oficialmente como *vates* por los hijos de Roma, *principis Urbium*, como ocurriría efectivamente en el año 17 con la ejecución pública de su himno religioso, el *Carmen Saeculare*, en los Juegos Seculares destinados a agradecer el fin del *bellum civile* y a celebrar la nueva era de *pax Augusta*<sup>107</sup>.

sed quae Tibur aquae fertile praefluunt  
et spissae nemorum comae  
fingent Aeolio carmine nobilem.  
Romae, principis urbium,  
dignatur suboles inter amabilis  
vatum ponere me choros,  
et iam dente minus mordeor invido<sup>108</sup>.

<sup>102</sup> Véase por ejemplo los estudios de Commager, S., *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven, Yale, University Press, 1962; Wilkinson, L.P., *Horace and his lyric poetry*, Cambridge, University Press, 1968.

<sup>103</sup> Oppermann, H., “Maecenas Geburtstag”, *Gymnasium* 64, 1957, 102-111.

<sup>104</sup> Norberg, D., “Le quatrième livre des Odes d’Horace”, *Emerita* 20, 1952, 95-107.

<sup>105</sup> Fraenkel, E. 419-423

<sup>106</sup> Putnam, M., *Artifices of Eternity: Horace’s Fourth Book of Odes*, Ithaca, Cornell University P., 1986, 170.

<sup>107</sup> Villeneuve, *Horace. Odes et épodes*, 157. Tradicionalmente los Juegos Seculares se celebraban cada *saeculum* etrusco de 110 años, conforme a los oráculos sibilinos y a la “*duración extrema que podía alcanzar una vida humana*”, según Zósimo, citado por Villeneuve, 186-187. El comentador precisa que hubo juegos en 456, 346, 236 y 126, de los cuales Tito Livio registra dos. Tenían carácter impetratorio respecto de las divinidades nocturnas e infernales (Plutón, Proserpina, etc.) con sacrificio de animales negros. Augusto, por su parte, añade, con sacrificio de animales blancos, una acción de gracias a las divinidades superiores, en particular a Apolo y Diana, protectores del Principado, y convierte la impetración en plegaria por las buenas cosechas y por la perennidad del Imperio, de cuya gloria el poeta no sólo es perfectamente conciente, sino que afirma volver a su casa seguro de que Júpiter y los demás dioses han escuchado la súplica.

<sup>108</sup> *Carm.*, IV, 3, 10-16: “sino que las aguas que bañan el feraz Tibur y la densa espesura de sus bosques le harán ilustre por su canto eolio. Los hijos de Roma, primera de las ciudades, se dignan colocarme en el amable coro de los poetas inspirados y me siento menos roído por el diente de la envidia”.

El reconocimiento obtenido por el poeta en dicha ocasión es evocado en IV, 6, 44, compuesta igualmente en estrofas sáficas, en donde una joven se gloria de haber formado parte en su adolescencia de aquel coro único que entonó ese *Carmen* grato a los dioses y dócil a las cadencias del *vatis Horatii*. La oda conforma a su vez un verdadero himno a Apolo, protector tanto de Augusto y de la estirpe troyana como de la poesía, a quien atribuye la causa última de la inspiración (*spiritum*) de las Musas, de su propia técnica lírica (*carminis artem*) y del renombre de poeta conferido en lo inmediato por los hijos más preclaros de Roma:

Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem  
carminis nomenque dedit poetae.<sup>109</sup>

El genitivo *carminis* que determina el *artem* da cuenta de la íntima relación entre inmortalidad y género literario, y es considerado clave para restablecer la concordancia de esta oda con cierto pasaje de *Ars Poetica* que, citando a Demócrito, parece contraponer *ingenium* y *ars*<sup>110</sup>, aquí provenientes ambos de Febo Apolo:

Si *carminis* es canto en general, sinónimo de poesía, el genitivo es un mero expletivo sin significado especial, pero si alude sólo a las Odas, resulta un especificativo que marca oposición con el resto de la obra horaciana, particularmente Epodos y Sátiras, hijas éstas de una Musa pedestre. Así se comprende que sean dádivas del dios tanto la inspiración como el arte de las odas por su tono elevado, además de su renombre y reconocimiento de poeta en el ámbito del imperio<sup>111</sup>.

En realidad la misma *Epístola a los Pisones* deja en claro que no hay tal oposición ya que en el *carmen* horaciano ambos términos son necesarios y se coaligan amigablemente:

Natura fieret laudabile carmen an arte,  
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena  
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic  
Altera poscit opem res et coniurat amice.<sup>112</sup>

De este modo, en IV, 8 el triple don de Apolo hace que la poesía lírica sea preferible a las demás artes en virtud de su *pretium* inmaterial que supera con creces el costo inalcanzable de los materiales que fundan la caduca perennidad de los monumentos escultóricos y

<sup>109</sup> *Carm.* IV, 6, 29-30: “Febo me ha dado el soplo, Febo el arte del canto y el renombre de poeta”.

<sup>110</sup> Véase por ejemplo *Ars P.*, 295-296, donde el poeta trae a colación la opinión de Demócrito, para quien *Ingenium est fortunatius arte*.

<sup>111</sup> Buisel, “Muerte y Apoteosis en Horacio”, 57 ss.

<sup>112</sup> *Ars P.* 408-411: “Se ha preguntado si el poema se vuelve laudable por naturaleza o por arte; yo no veo qué aprovecha la dedicación sin una rica vena ni con rudeza el talento: por eso uno (el arte) exige la obra del otro y el asunto se resuelve amigablemente”.

arquitectónicos<sup>113</sup>. Horacio carece de tales obras de arte, pero a cambio es capaz de *donare carmina* y con perfecta conciencia de su valor puede asignarle un *pretium* al don (*muneri*), el equivalente a la inmortalidad:

Dignum laude virum Musa vetat mori<sup>114</sup>

La Musa como divinidad personal impide, a través del poeta y la poesía, que muera el hombre meritorio y digno de reconocimiento. Así, con la voz del *vates*, potencia de modo insospechado la *virtus* objetiva del *virum dignum laude*, es decir no solo del héroe o del mismo Augusto, poseedores de un *status* de excepción, sino del hombre virtuoso, ya que sólo el canto del poeta es capaz de salvar del olvido la *virtus* de los héroes y hombres muertos al darle resonancia perpetua a sus hazañas y volverlas emblemáticas para las generaciones venideras: nada quedaría sin Homero de las gestas griegas en Troya, ni sin Ennio existiría memoria de Rómulo o de las victorias de Escipión en África:

...Quid foret Iliæ  
Mavortisque puer, si taciturnitas  
obstaret meritis invida Romuli?  
Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum  
virtus et favor et lingua potentium  
vatum divitibus consecrat insulis.<sup>115</sup>

El mismo contraste entre la *virtus* y la acción del *vates* que la glorifica es desarrollado *in extenso* en IV, 9, donde aparece un catálogo de poetas que ya han conferido el “vetar la muerte” y salvar del olvido a renombrados héroes y hombres virtuosos griegos y romanos que hubieran fenecido en la sombra de no haber tenido un Homero o un Ennio que cantasen sus hazañas.

Vixere fortes ante Agamemnona  
multi; sed omnes inlacrimabiles  
urgentur ignotique longa  
nocte, carent quia vate sacro.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> M. Putnam, en su comentario al Libro IV especifica: “The singer of sons is in the end the authentic patron with the most lasting power to enrich. For poems talk, statues and paintings do not. It is the superior quality of poetic speech that provides a more lasting fame” (Putnam, *Artifices*, 149).

<sup>114</sup> *Carm.*, IV, 8, 28: “La Musa impide que muera el varón digno de alabanza”.

<sup>115</sup> *Carm.*, IV, 8, 22-27: “¿Qué sería del hijo de Iliá y de Marte, si envidioso el silencio se opusiese a los méritos de Rómulo? A Eaco arrancado de los oleajes estigios, su virtud y el favor y la lengua de los poetas poderosos lo consagran a las Islas Afortunadas”.

<sup>116</sup> *Carm.*, IV, 9, 25-28: “Vivieron muchos valientes antes de Agamenón; pero todos sin lágrimas e ignotos son oprimidos por una larga noche porque carecen de un sacro poeta”.

La acción del *vates* se vuelve en cierto modo sagrada pues no sólo libra de la *longa nocte* de un destino oscuro y sin llanto (*illacrimabiles*), sino que también impide la permanencia de la injusticia que implica un silencio envidioso (*lividas obliviones*), ya que la virtud escondida poco dista de la cobardía enterrada: *Paulum sepultae distat inertiae celata virtus*<sup>117</sup>.

En el final Horacio innova incluyendo en el elenco de los beneficiarios a Lolio, ejemplo de hombre virtuoso civil, que teme más al deshonor que a la muerte y no tiembla ante la eventualidad de morir por sus amigos o por su patria (vv. 34-35)<sup>118</sup>. M. Putnam<sup>119</sup> apunta que aquí el poeta elogia la “santidad estoica” de un hombre que se distingue no como soldado sino como *consul et iudex*, adornado con las atávicas virtudes romanas condensadas en el *animus prudens* de Régulo, evocado ya en I, 12, 37, célebre por haber vuelto a Cartago para recibir serenamente la muerte en cumplimiento de su deber patriótico y de la palabra empeñada.

.....non ego te meis  
chartis inornatum silebo  
totve tuos patiar labores

impune, Lolli, carpere lividas  
obliviones.<sup>120</sup>

Por supuesto, si el poeta es capaz de realizar la noble obra de transfigurar de este modo al hombre común sin prosapia divina, no sorprende que él mismo sea a su vez máximamente *dignum laude* y pueda también alcanzar el don que la Musa le ha permitido conferir a otros, como se ve en el proemio de la oda, que resume la relación entre inmortalidad y virtuosismo inspirado:

Ne fortes credas interitura quae  
longe sonantem natus ad Aufidum  
non ante volgatas per artis  
verba loquor socianda chordis.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> *Carm.*, IV, 9, 29-30.

<sup>118</sup> F. Villeneuve deduce que este poder del poeta lo volvía también apto para retribuir con la fama a quienes lo habían ayudado con bienes materiales o influencia terrena, lo cual aplica a Mecenas sin que nada obste a la sincera amistad entre ambos: “Dissons aussi que, lorsque le poète était grand, il donnait plus encoré qu’il ne recevait: car il immortalisait le bienfaiteur dont il célébrait la générosité et les mérites” (*Horace. Odes et épodes*, xxiv).

<sup>119</sup> Putnam, *Artifices*, 167-168.

<sup>120</sup> *Carm.*, IV, 9, 30-34: “No te silenciaré sin gloria en mis escritos ni permitiré que a tantos trabajos tuyos impunemente, Lolio, los devoren celosos olvidos”.

<sup>121</sup> *Carm.*, IV, 9, 1-4: “No creas por ventura, que morirán las palabras que para ser unidas a mis cuerdas yo nacido junto al Aufido que resuena a lo lejos, profiero con un arte antes ignorado”.



Más allá de que existan un par de menciones en los últimos epodos de la colección, y ambas en un contexto plagado de alusiones míticas y religiosas<sup>122</sup>, la irrupción misma del *vates* en sus composiciones maduras así como el recurso a Apolo y a la Musa para salvar a los héroes del olvido, deja entrever una nueva concepción de la poesía no carente de reminiscencias místicas que invita a reconsiderar el tema de la religiosidad de Horacio frente a su tan trillado epicureísmo juvenil, tan descuidado este de la gloria cívica, de los dioses, de la inspiración poética como de la vida *post mortem*.

Víctor Agustín Sequeiros *IVE*  
[victorsequeiros@ive.org](mailto:victorsequeiros@ive.org)

**Resumen:**

El tema de la inmortalidad en el aquende que el poeta obtiene con su poesía y la que confiere a los que canta, rehúye el ámbito estrecho de la *musa pedestris* y reclama un ritmo y una métrica distinta de la yámbica de los *Epodos* o del hexámetro coloquial y entrecortado de las *Sátiras*. Horacio encuentra en la métrica eolia, alcaica y sáfica, la conexión apropiada entre tópico y tipo de metro adecuada a sus *Odas*.

**Palabras clave:** inmortalidad inmanente – aquende – ritmos: yámbico, alcaico y sáfico.

**Abstract:**

The subject of immortality on this world that the poet achieves with his poetry, and also the one that he grants to those he sings to, avoids the narrow ambit of the *musa pedestris* and claims different rhythms and meters from the iambic Epodes and the broken and colloquial hexameters of the Satires. Horace finds in the aeolian, alcaic and sapphic meters the appropriate connexion between the topic and the metre for his *Odes*

**Keywords:** immanent immortality – on this side – rhythms: Iambic, Alcaic and Sapphic.

RECIBIDO: 13-11-2013 – ACEPTADO: 26-2-2014

---

<sup>122</sup> El término aparece en *Epod.*, XVI, 66, donde el poeta se proclama oráculo de una utópica evasión hacia las Islas Afortunadas, aún permanentes en la Edad de Oro y libres de los férreos tiempos del *bellum civile*. En *Epod.*, XVII, 44, su voz autoral pide irónicamente clemencia a la hechicera Canidia recurriendo al ejemplo del poeta Estesícoro, a quien Cástor y Pólux, aplacados por las súplicas le habrían devuelto la vista, una vez que desagrávió en su *Palinodia* a la difamada Helena (*adempta vati redire lumina*).



## TRAMAS INTERGENÉRICAS EN EL RELATO LUCANIANO DEL 'DÍA DESPUÉS' (B.C., VII, 786-846)

### Campos de batalla y campos genéricos

La crítica lucaniana ha demostrado que la masacre en el campo de batalla tras la lucha constituye uno de los principales módulos narrativos del *Bellum Ciuile*<sup>1</sup>. Si bien la representación de escenas sangrientas integró la literatura latina desde el período arcaico, lo cierto es que el poema épico-histórico de Lucano refuncionalizó esa tendencia literaria tradicional mediante la exacerbación de los rasgos macabros de tales escenas. A partir de la intensificación expresiva propia de la producción teatral arcaica<sup>2</sup>, la épica y la historiografía incorporaron desde diversos ángulos ese tipo de representaciones, especialmente en relación con el tópico del día después del combate<sup>3</sup>. Más aún, los vínculos entre el género historiográfico y la poesía tanto épica como trágica se ampliaron a lo largo de la evolución de la analística hacia una narración monográfica que permitía mayores asociaciones con el discurso dramático al centrarse en personajes y eventos claramente delimitados<sup>4</sup>. Según observa al respecto A. Perutelli<sup>5</sup>, desde Salustio en adelante el motivo del campo tras el relato bélico se inscribe fundamentalmente en la historiografía dramática de raigambre helenística y cada autor lo trató de manera singular más allá de sus ejes unificadores. Por un lado, Salustio subrayó su dimensión moral y psíquica en un intento de reconstrucción

<sup>1</sup> Cf. Esposito, P., *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli, Loffredo, 1987, 39-69. Bartolomé, J., “La narración de la batalla de Farsalia como derrota en Lucano”, *Emerita* 74, 2006, 259-288, estudió dicho módulo en función de la idea de ‘derrota’ y de los intertextos épico e historiográfico del poema.

<sup>2</sup> La Penna, A., “Funzione e interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina”, en: *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi, 1979, 88 ss., utiliza el término ‘expresionismo’ para caracterizar el teatro romano de época arcaica. La tragedia senecana del período imperial constituye, indudablemente, el apogeo de esa modalidad expresiva (cf. Dangel, J., “Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique”, en: Billerbeck, M. - Schmidt, E. (eds.), *Sénèque le tragique. Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève*, 2003, 63-105). Más allá del poema de Lucano, la misma tendencia impregnó también los textos de Estacio y Tácito. Al respecto, cf. Franchet D’Espèrey, S., *Conflit, violence et non-violence dans la Thébàide de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, y Galtier, F., *L’image tragique de l’Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2011.

<sup>3</sup> Sobre las manifestaciones de este tópico en ámbito griego (Heródoto y Tucídides) y romano (César, Salustio y Livio), cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 51-64. Por su parte, Perutelli, A., “Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un’appendice su Tacito)”, en: Esposito, P. - Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell’epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 85-108, reconstruyó la tradición del motivo en Salustio (*Cat.*, 61), Livio (XXII, 51, 5 ss.) y Tácito (*Ann.*, I, 61 ss.).

<sup>4</sup> Cicerón (*Fam.*, V, 12: epístola a Luceyo) expone una verdadera codificación de la monografía histórica. Para este tema, cf. Puccioni, G., *Il problema della monografia storica latina*, Bologna, 1981.

<sup>5</sup> Perutelli, “Dopo la battaglia”, 86-89.

arqueológica que apuntaba a poner de manifiesto la imagen de los caídos; por otro lado, Livio insistió, con ciertas oscilaciones en su *modus narrandi*, en la presentación de una serie de hechos extraordinarios en las escenas del día después y en su impacto sobre los observadores de las mismas<sup>6</sup>. En cuanto a la poesía épica, pese al estado fragmentario de los *Annales* de Ennio, algunos de sus pasajes exhiben una tendencia similar a la focalización de los efectos visuales y espectaculares de la batalla<sup>7</sup>. Como señala P. Esposito<sup>8</sup>, toda la literatura latina arcaica está marcada por una impronta alejandrina cuyo *pathos* característico ejercerá una influencia decisiva en la épica romana posterior. En lo que respecta a la epopeya virgiliana, tal *pathos* se concentra sobre todo en el relato de *aristías* entre personajes individuales de ejércitos opuestos; las escenas de ultraje y mutilación del vencido son allí funcionales a la exaltación del vencedor en consonancia con el módulo homérico<sup>9</sup>. A partir de una suerte de fusión entre los registros historiográficos de Salustio y Livio y dentro de una tradición poética que solía asociar ese motivo con las guerras civiles<sup>10</sup>, Lucano propuso una redefinición de sus elementos constitutivos. La explotación de las escenas de masacre en su *Bellum Ciuile* debe comprenderse no solo a la luz del modelo historiográfico como presupuesto fundamental del poema, sino también del proceso de remodulación de los parámetros de la épica clásica. En el marco de esta doble vertiente hermenéutica, lo macabro se instaura como la matriz expresiva dominante de una narración que se ubica, por su temática misma, en el campo simbólico de la anomalía<sup>11</sup>. Si la excepcionalidad del *bellum ciuile* remite a una superposición inadmisibles entre las categorías de *Romanus* y *hostis*, al involucrar el dominio sagrado de las relaciones familiares el conflicto representa, también, la extensión indebida de la guerra, es decir, su carácter excesivo (*bella plus quam ciuilia*, *B.C.*, I, 1)<sup>12</sup>. En ese horizonte semántico, la descripción de las matanzas deviene uno de los modos en que el texto expone los aspectos más trágicos de

<sup>6</sup> Con respecto a la representación de escenas violentas en Salustio (*Iug.*, 66, 1 y ss.) y en Livio (XXII, 51, 55 y ss.; XXIV, 39; XXVIII, 20), cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 56-57; 57-63.

<sup>7</sup> Enn. 264 Sk.; 266-267 Sk.; 483-484 Sk.; 485-486 Sk.

<sup>8</sup> Esposito, *Il racconto della strage*, 41.

<sup>9</sup> Cf. Vernant, J.-P., “La belle mort et le cadavre outragé”, en: Vernant, J.-P. - Gnoli, P. (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris, 1982, 45-76.

<sup>10</sup> Cf. Virgilio, *G.*, I, 491-497; 505 ss.

<sup>11</sup> Cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 68.

<sup>12</sup> Sobre la relación entre las normas jurídico-religiosas que regían la guerra en Roma y la idea de contaminación de la sangre derramada a partir de la historia fundacional de Rómulo y Remo, cf. Brisson, J.-P., (ed.), *Problèmes de la guerre à Rome*, Paris, 1969, 17. En cuanto a la pervivencia de la noción de ‘exceso’ en la tradición posterior, cf. Floro, II, 13, 4 (4, 2), quien designa a la guerra civil como algo “plus quam bellum”.

una realidad que entrelaza paradójicamente a vencedores y vencidos mediante acciones cuyos alcances transgresores y extraordinarios rozan el ámbito de lo monstruoso<sup>13</sup>.

La escena del campo de batalla después del enfrentamiento entre pompeyanos y cesarianos en el libro VII (786-846) es una instancia clave del proceso de refuncionalización del tópico acorde con el proyecto estético del poema. Desde una perspectiva estilística explicitaremos los rasgos de dicho proceso para mostrar cómo la intergenericidad entre los registros historiográfico, épico y trágico constituye un eje fundamental del tratamiento del motivo en Lucano<sup>14</sup>. El contrapunto entre la voz del narrador y los temas recurrentes de la mirada, el *monstrum* civil y la participación de la naturaleza en el horror fratricida puede leerse como uno de los principales mecanismos de la poética lucaniana del *nefas*.

### El ‘día después’ o las implicancias monstruosas de la mirada

En el centro del libro VII del *Bellum Civile* el narrador presenta el conflicto bélico de Farsalia y sus consecuencias (460 ss.). El relato se organiza a partir de cuatro unidades temáticas sucesivas: la batalla (460-646), la huida de Pompeyo (647-727), el saqueo de su campamento (728-786) y el campo marcial después de la contienda (786-846). Tales núcleos temáticos están enmarcados, a su vez, por dos intervenciones del poeta: una serie de lamentos en torno a los hechos funestos de Farsalia (385-459) y un apóstrofe conclusivo a la *infelix* tierra de Tesalia (847-872). Estas intervenciones se multiplican dentro de la narración no solo en la primera y segunda partes de la batalla (535-543<sup>15</sup>; 617-646<sup>16</sup>), sino también tras la noticia de la huida de Pompeyo (680-727<sup>17</sup>). Entre esas instancias autoriales y el relato propiamente dicho el texto establece un entramado de correspondencias que deja al descubierto las implicancias poéticas y genéricas del episodio.

<sup>13</sup> Como señala Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 1969, 257: “*Monstrum* désigne en général une chose qui sort de l’ordinaire; parfois quelque chose de hideux, qui viole de façon repoussante l’ordre naturel des choses...”. Para una definición del *monstrum* romano a partir de las nociones de ‘anomalía’ y ‘perturbación’, cf. Cuny - Le Callet, B., *Rome et ses monstres. Naissance d’un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005, 54-62.

<sup>14</sup> Entendemos el concepto de ‘intergenericidad’ a partir de las reflexiones de Schaeffer, J.-M., “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”, en: *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 179-205, acerca de la genericidad como factor productivo de la constitución de la textualidad (199). Para un estudio de esta dinámica en la épica y la tragedia latinas, cf. Dangel, J., “L’héritage des genres grecs à Rome: épopée et tragédie, une généricité traversière?”, *BAGB* 2, 2009, 146-164.

<sup>15</sup> En estos versos el poeta se dirige a Farsalia.

<sup>16</sup> Tras una reflexión sobre la magnitud de la guerra civil a partir de la muerte de los soldados que han tomado parte en ella, el narrador se dirige a la Fortuna (645-646).

<sup>17</sup> El poeta se dirige a Pompeyo.



descomposición (791) y de la organización de la comida frente a los caídos (792-794)<sup>21</sup>, sino también el plano verbal del texto mediante la insistencia en el campo léxico de la mirada (*oculos* 789; *cernit* 789; *spectat* 791; *cernere* 794; *lustrare oculis* 795; *cernit* 796; *spectacula* 797; *inuidet* 798). La amplitud contemplativa del personaje (*spectat* 791)<sup>22</sup> se vincula con el carácter excesivo del *nefas* civil al pretender reconocer los rostros de los muertos, es decir, de sus propios compatriotas (...*uultus ex quo faciesque iacentum / agnoscat*<sup>23</sup>, 793-794). En tal crescendo de *pathos*, la única negación del acto visual referido a César se asocia paradójicamente con el placer de *no ver* el suelo a raíz de la cantidad de cuerpos (...*iuuat Emathiam non cernere terram*, 794) y de repetir el gesto con vistas a renovar ese placer (...*et lustrare oculis campos...*, 795)<sup>24</sup>. El clímax de la progresión de actos extremos es, sin duda, la denegación de sepultura a los adversarios para imponer al cielo culpable de Ematia la visión de esos *scelerum spectacula* (797)<sup>25</sup>. La paronomasia parcial entre estos dos términos (**sce-**; **s-ec-**; **-ele**; **-ula**) sella, en el plano fónico, el entrelazamiento que opera el relato entre el crimen y la mirada.

Ahora bien, la ira insaciable de César remite a su estatus más estético que histórico en la versión lucaniana<sup>26</sup>, tanto es así que su comportamiento roza la desmesura propia de un tirano trágico y que el texto ofrece un conjunto de señales que orientan la interpretación de dicho comportamiento hacia el espacio genérico de la tragedia<sup>27</sup>. Por un lado, el sintagma *epulis paratur* (792) en el marco del *furor* del

<sup>21</sup> Respecto de la inverosimilitud de este detalle de la escena, cf. Perutelli, "Dopo la battaglia", 90. La única mención de un gesto semejante se encuentra en Apiano (B.C., II, 81), quien sostiene que César se benefició de un banquete ya preparado por el enemigo en el campo pompeyano.

<sup>22</sup> Sobre el frecuentativo *specto*, cf. Guiraud, Ch., *Les verbes signifiant "voir" en latin. Étude d'aspect*, Paris, 1964, 22-23; 66.

<sup>23</sup> En cuanto al uso de este verbo en contextos que subrayan el *nefas* fratricida, cf. B.C., IV, 179 ("nec Romanus erat, qui non **agnouerat** hostem"); 194 ("**agnouere** suos").

<sup>24</sup> La descripción del avance de César por Italia en el libro II presenta al personaje a partir de una misma desmesura: "...non tam portas intrare patentis/ quam fregisse **iuuat**, nec tam patiente colono/ arua premi quam si ferro populetur et igni" (443-445). Si bien por un proceso de desgaste semántico los verbos *uidere* y *cernere* tendieron a tornarse sinónimos, este último implica rasgos más activos o voluntarios por parte del sujeto que mira (Guiraud, *Les verbes signifiant "voir" en latin*, 28). En cuanto al aspecto durativo de *lustrare* en el sentido de 'recorrer con la mirada', cf. Guiraud, *Les verbes signifiant "voir" en latin*, 46-47.

<sup>25</sup> Sobre los alcances del adjetivo *nocens* en el imaginario lucaniano de la guerra civil, cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 106-110.

<sup>26</sup> Según Johnson, W. R., *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*, Ithaca-London, 1987, 101 y ss., el César de Lucano funciona como símbolo de ciertas fuerzas inescrutables que operan detrás y por debajo de lo que se denomina 'historia'. Narducci, E., *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari, 2002, 91, observa que la reconstrucción lucaniana de este "héroe negro" del *Bellum Ciuile* contradice los datos de la realidad histórica en varios aspectos.

<sup>27</sup> Cf. Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, 292 ss.; Perutelli, "Dopo la battaglia", 92; 97.

personaje evoca doblemente el funesto regreso de Agamenón en la pieza senecana homónima (*ictu bipennis regium uideo caput; / iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor: / parantur epulae*. Sen., *Ag.* 46-48; *spectemus. epulae regia instructae domo*, Sen., *Ag.* 875) y la escena inicial del *Tiestes* en que la Furia anticipa el banquete caníbal del protagonista por instigación de su hermano Atreo (*epulae instruuntur - non noui sceleris tibi / conuiuia uenies*, Sen., *Thy.* 62-63; *postquam hostiae placuere, securus uacat / iam fratris epulis*, Sen., *Thy.* 759-760)<sup>28</sup>. La alusión implícita del *Bellum Ciuile* a dos tipos de sacrilegio cometidos en el seno familiar no solo focaliza el *commune nefas* (*B.C.*, I, 6) de la contienda civil, sino que recupera también la imagen de derramamiento de sangre fraterna dentro del universo trágico. A la luz de tal alusión cobran pleno sentido los versos que anuncian la actitud de César ante el espectáculo de Farsalia, pues la visión ‘real’ de la masacre es enmarcada por una visión ‘onírica’ del personaje durante la noche anterior<sup>29</sup>:

*B.C.*, VII, 776-786:

pectore in hoc pater est, **omnes in Caesare manes**.  
 haud alios nondum Scythica purgatus in ara  
**Eumenidum uidit uultus** Pelopeus **Orestes**,  
 nec magis attonitos animi sensere tumultus,  
 cum fureret, **Pentheus** aut, cum desisset, **Agave**. 780  
 hunc omnes gladii, quos aut Pharsalia **uidit**  
 aut ultrix **uisura** dies stringente senatu,  
 illa nocte premunt, hunc **infera monstra** flagellant.  
 et quantum poenae misero mens conscia donat,  
 quod Styga, quod manes ingestaque Tartara somnis 785  
 Pompeio uiuente **uidet!**

...[la sombra] de su padre está en el pecho de este otro [soldado]; en el de César, todos los manes. El pelópida Orestes no vio otros rostros de las Euménides cuando aún no se había purificado en el ara escítica, ni sintieron más espantosos desórdenes en su mente Penteo, al enloquecer, ni Ágave cuando recuperó la razón. A él lo acosan aquella noche todas las espadas que vio Farsalia o las que iba a ver el día de la venganza, desenvainadas por el Senado; a él lo flagelan monstruos infernales. Y ¡cuántos castigos le perdona al desgraciado su conciencia puesto que ve la Estigia, los manes y el Tártaro mezclados a sus sueños mientras Pompeyo vive aún!

<sup>28</sup> Sobre la relación entre ambas tragedias de Séneca a partir de este motivo, cf. Boyle, A. J., “*Hic epulis locus: the Tragic Worlds of Seneca’s Agamemnon and Thyestes*”, *Ramus* 12, 1983, 199-228. Cabe recordar, además, que el mismo Egisto es fruto del *monstrum* llevado a cabo por su padre Tiestes.

<sup>29</sup> Como observa Zehnacker, H., “Épopée et tragédie. À propos de la *Pharsale*”, *Pallas* 59, 2002, 285, en su reflexión acerca de los alcances trágicos del poema de Lucano, la visión infernal de los soldados vencedores hacia el final del libro VII se corresponde circularmente con el sueño glorioso de Pompeyo en el comienzo del mismo libro (1-44).



Los *fraterna cadauera* (775) que introducen la visión de César entrecruzan el registro épico-histórico de las *arma fraterna* con el ámbito trágico, dado que el general vencedor de un *bellum impium* es 'asediado' en sueños por una serie de figuras míticas vinculadas con relatos trágicos de crímenes de sangre (las Euménides y Orestes 778; Penteo y Ágave 780)<sup>30</sup>. Si Orestes remite, como sabemos, a un matricidio emblemático, la presencia de Ágave refiere a un filicidio realizado en estado de *furor* y la de Penteo condensa, en la transgresión visual inherente a su leyenda, el carácter sacrílego de la mirada de César sobre el campo de Farsalia. A través de una red verbal insistente el texto de Lucano aúna el plano de un pasado mítico (*uidit* 778) y el plano histórico de la guerra (*uidit* 781) con el futuro destino de César (*ultrix uisura dies* 782) y el presente de enunciación de su sueño (*uidet* 785). En este contexto, los *infera monstra* (783) que lo acosan se instauran como la representación mitológica del infierno fratricida y, particularmente, de los *monstra* que César realizará al día siguiente. Su conducta prolonga, a su vez, los actos llevados a cabo durante la batalla misma (460-646), cuyo inicio incluye una 'mirada' de ambas facciones:

B.C., VII, 462-466<sup>31</sup>:

quo sua pila cadant aut quae sibi fata minentur,	463
inde manus <b>spectant</b> . penitus quo noscere possent	462
<b>facturi quae monstra forent, uidere</b> parentes	464
frontibus aduersis <b>fraterna</b> que comminus <b>arma</b> ,	465
nec libuit mutare locum. (...)	

Observan dónde caerán sus picas o qué manos amenazarán sus destinos desde la otra parte. Para poder conocer por completo qué monstruosidades estaban por realizar, vieron a sus padres en las filas de enfrente y de cerca las armas fraternas; y no quisieron cambiar de posición.

La descripción de los preparativos de los soldados se asocia directamente con el concepto de *monstrum* (464) a partir de una mirada que supone la transgresión de los lazos de parentesco (*parentes* 464; *fraterna*que...*arma* 465)<sup>32</sup>, tanto es así que el término *monstra* (464) queda incluso 'encerrado' entre los dos verbos que aluden a la visión (*spectant* 462; *uidere* 464). Como sabemos, dicho concepto designa en el mundo romano un quiebre de límites estrictamente reglamentados entre esferas diversas, ya sea

<sup>30</sup> Estas mismas alusiones al universo trágico se encuentran en Virgilio, *Aen.*, IV, 469-473. La mención de las Euménides referida a César aparece también en B.C., VII, 169, en el contexto de los presagios.

<sup>31</sup> Los versos 463, 462, 464 y 465 presentan muchas dificultades en la tradición manuscrita del poema. Por razones semánticas y de claridad seguimos, sin alteraciones, la edición de Shackleton Bailey, 1988.

<sup>32</sup> Cf. B.C., VII, 801-802 (*sed meminit.../ ciues esse suos...*).

en el nivel geográfico, ya sea en el jurídico, político o social<sup>33</sup>. Desde esta óptica, el *nefas* del conflicto resulta de una confusión de fronteras entre las nociones de ‘identidad’ y ‘alteridad’ al implicar la identificación excepcional entre las categorías de *Romanus* y *hostis* en una guerra interna. Ya en plena batalla, el relato retoma y explicita la idea en el marco de una serie de acciones que dejan también al descubierto la confusión entre los sujetos y objetos de la lucha:

B.C., VII, 532-533:

**pērdīdīt īndē mōdūm** <sup>P</sup> **caedes**, ac nulla secutast      **DDSS**  
 pūgnā, sēd hīnc iūgūlīs, <sup>P</sup> hinc **ferro** bella geruntur;      **DDSS**

Desde entonces la matanza perdió sus límites y no siguió ninguna lucha propiamente dicha, sino que de un lado se libra batalla con la garganta, del otro con el hierro.

La pérdida de límites subraya los alcances del *monstrum* en el plano bélico ya que la *impietas* que define la guerra civil desestabiliza la noción misma de batalla al desplazar del relato a los héroes tradicionales para instalar una lucha que confunde a los cuerpos de los soldados con sus armas (*iugulis / ferro* 533)<sup>34</sup>. El entrelazamiento parcial de las células sonoras de los términos que presentan la imagen insiste en dicha desintegración de límites (*pērdīdīt īndē mōdūm caedes*, 532). Asimismo, la subversión que plantea la escena respecto del motivo marcial en la tradición de la épica heroica abarca la factura métrica de ambos hexámetros. Estos ponen pues de relieve una oposición que se manifiesta tanto en sus esquemas (**DDSS**)<sup>35</sup> como en su configuración prosódica inicial hasta la cesura pentemímera (P): la presencia simétrica de dos unidades coriámbricas sucesivas en los dos comienzos de verso (– ~ ~ –) sugiere una inversión que aúna el plano diegético con el plano rítmico del texto (*pērdīdīt īndē mōdūm*, 532; *pūgnā, sēd hīnc iūgūlīs*, 533)<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Cf. Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres*, 58-62.

<sup>34</sup> Sobre estos aspectos del poema luciano en relación con el código épico tradicional, cf. Esposito, *Il racconto della strage*, 65, Bartsch, S., *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, Mass. & London, Harvard University Press, 1997, 25-29, y Sklenář, R., *The Taste for Nothingness: A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, The University of Michigan Press, 2003.

<sup>35</sup> Las letras D y S designan respectivamente los dáctilos y espondeos del hexámetro. En cuanto a los alcances antitéticos del esquema DDSS, cf. Dangel, J., “L’hexamètre latin: une stylistique des styles métriques”, *Flor. Il.* 10, 1999, 63-94 y “*Formosam resonare doces Amaryllida siluas*: écritures métriques et métamorphoses poétiques”, en: Luque-Moreno, J. (ed.), *Estudios de métrica latina*, Granada, 1999, 257-280.

<sup>36</sup> La inversión resulta del contra-ritmo que provoca el enfrentamiento de un troqueo y un yambo dentro de una misma medida. Sobre los alcances prosódicos y estilísticos de ese tipo de palabra o unidad rítmica,

A partir del núcleo temático de la visión, el relato ubica en el ámbito de la desmesura y el sacrilegio el comportamiento de César el día después de la batalla y el desempeño de los soldados durante el enfrentamiento. Las correspondencias estilístico-poéticas que establece el texto entre los diversos actores de la guerra confieren, a su vez, nuevas resonancias al lamento del poeta que enmarca los acontecimientos de Farsalia (385-459). En tanto observador de los dos bandos que se disponen para la lucha el narrador interviene para recordarle al lector los efectos devastadores que tendrá el conflicto civil en las futuras generaciones. Su extensa descripción de la desolación de ciudades y campos (*rus uacuum*, 395; *uacuas urbes*, 399; *nec muros implere uiris nec possumus agros*, 401) yuxtapone el acto de la visión y el crimen fratricida (*crimen ciuile uidemus*, 398) a los efectos de instalar una antítesis entre los *tristia fata* de Roma (411) y sus *prospera fata* previos al *nefas* militar de Farsalia:

B.C., VII, 415-427:

hi possint <b>explere</b> uiri, quos undique traxit	415
in miseram Fortuna necem, dum munera longi	
explicat eripiens aeui populosque ducesque	
constituit campis, <b>per quos tibi, Roma, ruenti</b>	
<b>ostendat quam magna cadas.</b> quae latius orbem	
possedit, <b>citius per prospera fata</b> cucurrit?	420
<b>omne</b> tibi bellum gentis dedit, <b>omnibus</b> annis	
te geminum Titan procedere <b>uidit</b> in axem;	
<b>haud multum terrae spatium restabat</b> Eoae	
ut tibi nox, tibi <b>tota</b> dies, tibi curreret aether,	
<b>omniaque</b> errantes stellae Romana <b>uiderent.</b>	425
<b>sed retro tua fata tulit</b> par omnibus annis	
<b>Emathiae funesta dies.</b> (...)	

[Todos esos vacíos] podrían haberlos colmado estos hombres que de todas partes arrastró la Fortuna a una muerte desdichada, mientras despliega, arrebatándolos al mismo tiempo, los frutos de un largo período de tiempo y alinea en el campo a pueblos y jefes para mostrarte a través de ellos en tu derrumbamiento, Roma, cuán grande eres en tu caída. ¿Qué ciudad poseyó más ampliamente el mundo y corrió más velozmente por prósperos destinos? Toda guerra te proporcionó pueblos, todos los años Titán te vio avanzar hacia los dos polos; no quedaba más que un pequeño espacio de territorio oriental para que la noche hiciera su recorrido para ti, para ti el día entero, para ti el éter y las estrellas en su curso vieran romanas todas las tierras. Pero el funesto día de Ematia hizo retroceder tu destino, por un período semejante a todos esos años.

En la invocación a Roma el poeta entrelaza la imagen paradójica de su ruina y de su grandeza anterior mediante una red de verbos vinculados con la mirada (*ostendat*

---

cf. Lucot, R., "Les rythmes horatiens", *Pallas* 11, 1962, 181-187, y Dangel, J., "Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques", *REL* 77, 1999, 87-117.

419; *uidit* 422; *uiderent* 425). Sin embargo, la celebración hiperbólica y totalizadora del poderío de la *Vrbs* (*latius* 419; *citius* 420; *omne...bellum* 421; *omnibus annis* 421; *tota dies* 424; *omniaque...Romana* 425) culmina abruptamente en una fuerte oposición (*sed* 426) que implica la anulación de esos logros a raíz de la guerra civil. El sintagma que designa tal anulación (*retro tua fata tulit*, 426) inscribe nuevamente el relato en el espacio trágico a través de una doble correspondencia léxico-conceptual con el *Agamenón* de Séneca: el discurso inicial de Tiestes sobre la perversión monstruosa que existe en su familia (*Versa natura est retro*, *Ag.* 34) y, luego, las palabras de Casandra al narrar la muerte de Agamenón (*Spectate, miseri: fata se uertunt retro*, *Sen., Ag.* 757)<sup>37</sup>. La alteración en sentido contrario que caracteriza a la trama simbólico-temporal de la tragedia (trastrocamiento de los lazos familiares; vencedores vencidos) se transforma, en el episodio lucaniano, en la subversión del destino mismo de Roma. Más aún, las nociones de ‘vacío’ y ‘llenado’ que atraviesan la intervención del narrador épico (*uacuum* 395; *uacuas* 399; *implere* 401; *explere* 415) remiten también a un motivo recurrente en las tragedias de Séneca, que aflora emblemáticamente en la escena del banquete de Tiestes y la interiorización simbólica de su propia descendencia<sup>38</sup>: *Sed cur satis est? Pergam et implebo patrem / funere suorum*, *Sen., Thy.* 890-891; *totumque turba iam sua implebo patrem. / Satiaberis, ne metue.* *Sen., Thy.* 979-980<sup>39</sup>. La referencia inmediatamente posterior del poeta del *Bellum Ciuile* a la fundación de la ciudad a partir del gesto funesto de Rómulo sella la alusión mítico-trágica implícita en su visión del *nefas* civil (...*ut primum laeuo fundata uolatu / Romulus infami compleuit moenia luco*, *B.C.*, VII, 437-438).

En función de los múltiples ecos con la tragedia de Séneca, el apóstrofe del narrador acerca de las consecuencias de Farsalia para Roma adquiere los rasgos de una suerte de Coro trágico que potencia el *pathos* dramático del relato bélico. El poeta deviene uno de los personajes de su propia narración, que él mismo interrumpe para

<sup>37</sup> El adverbio *retro* aparece recurrentemente en la tragedia senecana dentro de contextos que aluden a subversiones cósmicas y sociales (*Her.F.*, 941; *Phaed.*, 676; *Ag.*, 488; 714; *Thy.*, 459; 776; *Med.*, 747; *Oed.*, 349; 367; 576; 870).

<sup>38</sup> Cf. también *Oed.*, 1012 (*uacuosque uultus*); *Ag.*, 702-703 (*regia... /uacua*); *Thy.*, 53 (*imple Tantalo totam domum*); 65 (*ieiunia exple*); 152 (*uacuo gutture*); 253-254 (...*impleri iuuat/ maiore monstro*); *Her.F.*, 500 (*explebo nefas*). Sobre estos aspectos en la tragedia de Séneca, cf. Tola, E., “Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: *nefas* trágico e imaginario poético”, *Auster* 14, 2009, 85-99; “El texto y sus fronteras: cuerpo, ritual y poética trágica en el *Tiestes* de Séneca”, *Cuadernos de Filología Clásica* 30.1, 2010, 117-130.

<sup>39</sup> Hacia el final de su apóstrofe (*B.C.*, VII, 451-452) el narrador menciona explícitamente a Tiestes y a la ciudad de Argos, donde se desarrolla ese mito trágico (...*astra Thyestae / intulit et subitis damnauit noctibus Argos*). El primer libro del *Bellum Ciuile* (I, 543-544) presenta una referencia a la inversión del curso del Sol en esa leyenda.

plasmar su *indignatio* conforme a una estética propia del género trágico<sup>40</sup>. Más allá de la desmesura de César, el día después de la lucha profundiza el efecto dramático con la focalización de la naturaleza como partícipe activo de los aspectos macabros de la escena.

### **El banquete funesto y el destino de Roma o la poética lucaniana del relato bélico**

Diversas formas de intervención de la naturaleza en los acontecimientos humanos problematizan también la noción de 'victoria' en esta versión épica de una guerra civil. Los tópicos de la exposición de los cadáveres a los animales rapaces en el campo de batalla y de la decadencia de las ciudades a partir de una irrupción del ámbito salvaje en la esfera de la cultura dejan al descubierto, en el libro VII, la interpretación lucaniana de la historia. Si bien la presencia de animales en ese contexto marcial constituye un *topos* de procedencia homérica (*Il.* I, 4-5), lo cierto es que Lucano lo amplía con un catálogo de variadas fieras (*lupi* 826; *leones* 827; *ursae* 828; *canes* 829; *uolucres* 831) y con una alusión hiperbólica a las aves que cubren el cielo (...*numquam tanto se uulture caelum/ induit aut plures presserunt aera pinnae*, 834-835)<sup>41</sup>. La desmesura del cuadro conlleva una serie de anomalías y trastrocamientos de la escenografía tradicional del motivo. Por un lado, el anacronismo que supone la inclusión de las grullas entre los animales carnívoros (832-834) funciona como señal de una realidad alterada; por otro, el efecto de *responsio* que instaure dicha enumeración (825-837) con el catálogo de las fuerzas pompeyanas en el libro III (169-297) exhibe las paradojas inherentes al conflicto intestino<sup>42</sup>. A la luz de tal *responsio*, el macabro listado de animales en esta instancia del poema funciona, pues, como un contra-catálogo cuyos protagonistas no son ya los actores propios de un hecho bélico, sino animales de rapiña que extienden al día después la deshumanización que provoca un *bellum*

<sup>40</sup> Cf. Zehnacker, "Épopée et tragédie", 286, quien retoma los análisis de Soubiran, J., *Lucain, La guerre civile (VI 333 – X 546), Introduction, texte et traduction rythmée, notes par Jean Soubiran*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998, 30-31.

<sup>41</sup> Una imagen similar proveniente de una fuente historiográfica común en los relatos de Plutarco (*Brut.* XXXIX, 5) y Apiano (*B.C.*, IV, 134) sobre la inminencia del enfrentamiento en Filipos permite suponer que los versos de Lucano constituyen una reescritura de algún pasaje historiográfico relativo a dicha batalla. Como señala al respecto Martina, M., "Lucano, *Bellum Civile* 7, 825-846", *MD* 26, 1991, 192, en el marco de su proyecto estético e ideológico Lucano habría querido integrar su propia narración de los eventos de Farsalia con situaciones y motivos que la historiografía atribuía comúnmente a Filipos. Sabemos, pues, que fue allí donde Octavio negó sepultura a los vencidos (*Suet.*, *Aug.*, 13) y que las víctimas de la batalla fueron dejadas a merced de las aves rapaces (*[Sen.] Oct.*, 515-516).

<sup>42</sup> Cf. *B.C.*, III, 199-200 (*deseritur Strymon tepido committere Nilo / Bistonias consuetus aues...*); *B.C.*, VII, 832-834 (...*uos, quae Nilo mutare soletis / Threicias hiemes, ad mollem serius Austrum / istis, aues...*).

*impium*<sup>43</sup>. Las correspondencias antitéticas incluyen también el involucramiento total de la naturaleza en este fúnebre festín<sup>44</sup> (*omne nemus misit uolucres, omnisque cruenta / alite stillauit roribus arbor*, *B.C.*, VII, 836-837) dado que la insistencia en el adjetivo *omnis* evoca la imagen de totalidad con la que el narrador había descripto las épocas prósperas de Roma (*omne bellum B.C.*, VII, 421; *tota dies* 424; *omniaque...Romana* 425). La sección descriptiva de la escena (838-846) inscribe el sistema de anomalías y oposiciones en el plano genérico del relato:

*B.C.*, VII, 838-846:

saepe super uultus uictoris et impia signa aut cruor aut alto defluxit ab aethere tabes membraque deiecit iam lassis unguibus ales.	840
sic quoque <b>non</b> omnis populus peruenit ad ossa inque feras discerptus abit; <b>non intima curant uiscera nec totas auidae sorbere medullas: degustant artus.</b> Latiae pars maxima turbae fastidita iacet; quam sol nimbiue diesque	845
longior <b>Emathiis</b> resolutam <b>miscuit aruis.</b>	

A menudo sobre el rostro de los vencedores y sobre las impías enseñas cayeron de lo alto del éter sangre o humores putrefactos y un ave soltó algún miembro de sus garras ya cansadas. De este modo, no toda esa multitud se convirtió en huesos ni desapareció, despedazada, en el cuerpo de las fieras; no se preocupan éstas por devorar con avidez las vísceras más recónditas ni la totalidad de las médulas: solo degustan los miembros. La mayor parte de la masa latina yace desdeñada: el sol, las lluvias y el curso de los días la mezcló, ya desintegrada, con los campos de Ematia.

El texto multiplica la desmesura inicial en cuanto al número de animales rapaces con el cuadro de la excesiva cantidad de cadáveres que no llegan a ser completamente devorados. La inclusión de la naturaleza en la ferocidad del enfrentamiento civil pone de manifiesto dos ejes fundamentales del motivo en Lucano: si la alusión a la ‘saciedad’ de las fieras subraya la crueldad de César en virtud de su ‘insaciabilidad’ ante la visión del campo de batalla, la paradoja resultante remite, a su vez, a la configuración genérica del pasaje a través de la repulsión que suscita la conducta de los animales<sup>45</sup>. Como bien ha demostrado al respecto P. Esposito<sup>46</sup>, una lectura metaliteraria de las negaciones que

<sup>43</sup> Sobre un mismo imaginario de deshumanización, cf. *B.C.*, IV, 313-315; 413-414.

<sup>44</sup> *B.C.*, VII, 825 (*funesta ad pabula belli*).

<sup>45</sup> Para una comparación entre los comportamientos de César y de la naturaleza, cf. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, 227 y ss. Sobre la relación con Séneca a partir del imaginario de saciedad y repulsión, cf. Martina, “Lucano, *Bellum Ciuile* 7, 825-846”, 190.

<sup>46</sup> Esposito, P., “Lucano e la negazione per antitesi”, en: Esposito, P. - Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 54-55. El autor estudia ese rasgo estilístico en diversos pasajes del *Bellum Ciuile*.

atravesan el pasaje (*non* 841; *non* 842; *nec* 843) instaure el poema de Lucano como una negación y redefinición del material épico tradicional, pues la paradoja expresiva que desencadena dicha trama estilística connota la ausencia de los elementos constitutivos de la escenografía convencional y la consecuente problematización de los límites del género. Desde esta óptica, los versos que cierran la descripción no solo confirman el proceso de deshumanización que pone en marcha el *ciuile nefas* mediante la referencia a los cuerpos que se mezclan con la tierra (...*Emathiis...miscuit aruis*, 846), sino que revelan también la intersección entre los registros épico y trágico a partir de las fuertes resonancias del verbo *misceo* en el imaginario cultural de la mezcla de sangre tanto en la épica de Lucano como en la tragedia de Séneca<sup>47</sup>.

Ahora bien, la alteración del tópico de la presencia de animales el día después se conjuga con el de la decadencia de las ciudades para potenciar el *horror* de la guerra civil en la visión lucaniana. Tras la *impietas* de César y la acción de las fieras sobre los cadáveres, el poeta vuelve a intervenir en su relato con un apóstrofe final a la tierra de Tesalia (847-872). Una suerte de *locus horridus* asociado con las consecuencias del *nefas* intestino ahonda los alcances de las correspondencias intratextuales que establece el libro VII:

B.C., VII, 858-868:

plus **cinerum** Haemoniae sulcis telluris **aratur**  
 pluraque ruricolis feriuntur dentibus **ossa.**  
**nullus** ab Emathio religasset litore funem 860  
 nauita, **nec** terram quisquam mouisset **arator,**  
**Romani bustum populi,** fugerentque coloni  
 umbrarum campos, gregibus dumeta **carerent,**  
**nullusque** auderet pecori permittere pastor  
**ueller surgentem de nostris ossibus herbam,** 865  
 ac, uelut impatiens hominum uel solis iniqui  
 limite uel glacie, **nuda atque ignota** iaceres,  
**si non prima nefas belli sed sola tulisses.**

Más cenizas son aradas en los surcos de la tierra hemonia y más huesos golpeados por las rejas de los agricultores. Ningún navegante habría amarrado su cable en la ribera de Tesalia ni ningún labrador habría removido el suelo, tumba del pueblo romano; los colonos rehuirían las campiñas pobladas de sombras; los matorrales carecerían de

<sup>47</sup> Sobre las implicancias de esta imagen en la tragedia de Séneca y en la épica de Lucano, cf. respectivamente Petrone, G., *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo, Sellerio Editore, 1996; Tola, E., "El texto y sus fronteras, 117-130; "...*incognita uerba / temptabat carmenque nouos fingebat in usus* (B.C. VI, 577-8): les arts d'Erictho et la poétique de Lucain", en: Baratin, M. - Lévy, C. - Utard, R. - Videau, A. (eds.), *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, 761-773 y "Una versión de la historia o la poética del *monstrum* en Lucano (B.C. 4, 465-581)", *Euphrosyne* 40, 2012, 355-366.

rebaños y ningún pastor se atrevería a permitir al ganado que arrancara la hierba que surge de nuestros huesos; y, como una región inhabitable para el hombre, por ser zona de un calor opresivo o a causa del hielo, te extenderías desierta e ignorada si hubieras sido no la primera, sino la única en soportar el sacrilegio de la guerra.

La referencia implícita a Filipos permite subrayar simultáneamente la magnitud y perdurabilidad del conflicto fratricida y la decadencia de Roma después de Farsalia<sup>48</sup>. A partir de un entramado que retoma la primera intervención del poeta (385 y ss.), el texto inscribe los principales núcleos temáticos del motivo tradicional de la muerte de las ciudades (quietud, desolación) en un paisaje caracterizado, una vez más, por la negación (*nullus* 860; *nec* 861; *nullusque* 864)<sup>49</sup>, la carencia (*carerent* 863) y la desolación (*nuda atque ignota* 867). Por un lado, la hierba que surge de los huesos (865) evoca la idea de mezcla con la que el narrador se había referido a la fusión de los cadáveres con la tierra (*Emathiis resolutam miscuit aruis*, 846); por otro lado, al entrecruzar el léxico que presenta la caída de Roma (*ossa* 859; *ossibus* 865; *iaceres* 867) con el de la escena previa de las fieras en el campo de batalla (*ossa* 841; *iacet* 845) y al destacar la imagen de Tesalia como *Romani bustum populi* (862) el pasaje muestra una especie de retorno negativo a los orígenes de la civilización. En este horizonte semántico, la alusión a la actividad del arado mediante dos términos destacados en posición final de sus respectivos hexámetros (*aratur* 858; *arator* 861) se torna significativa a la luz del adverbio *retro* con el cual Lucano había retratado antes la caída de la *Vrbs* (*sed retro tua fata tulit*, 426). En efecto, la ambigüedad simbólico-ritual del instrumento agrícola con el que se relacionan ambos términos aún paradójicamente la imagen de florecimiento y caída de Roma en la medida en que su función sugiere tanto la fundación de ciudades como su destrucción<sup>50</sup>. Según señala al respecto M. Labate<sup>51</sup>, la ruina de una ciudad designa a menudo en la literatura augustal un retroceso en el curso de la civilización, conforme al emblemático verso horaciano sobre la muerte de Roma (*ferisque rursus occupabitur solum*, Hor. *Ep.* XVI, 10). Ubicado nuevamente como un personaje trágico que interrumpe y al mismo tiempo orienta el sentido de la acción, el poeta delinea, así, las consecuencias del *ciuile nefas* a partir de la

<sup>48</sup> Si bien la batalla de Filipos se desarrolló en Tracia, Lucano explota la confusión tradicional entre las dos regiones para multiplicar la imagen de destrucción que acarrearán las guerras civiles.

<sup>49</sup> La trama de negaciones de este último apóstrofe del narrador remite también a su intervención previa al relato de la batalla (*Hae facient dextrae quidquid non expleat aetas/ ulla nec humanum reparaet genus omnibus annis, / ut uacet a ferro...*, B.C., VII, 387-389).

<sup>50</sup> En cuanto a la ambigüedad del arado, cf. Isid., *Etym.*, XV, 2, 4 (“urbs aratro conditur, aratro uertitur”) y Man., IV, 554 y ss. Para la imagen del arado destructor, cf. Horacio (*Carm.*, I, 16, 17) y Propertio (III, 9, 41 ss.).

<sup>51</sup> Labate, M., “Città morte, città future: un tema della poesia augustea”, *Maia* 43, 1991, 174.



yuxtaposición temática entre su relato y una imagen recurrente en la literatura latina y en su propia versión de los acontecimientos históricos, a saber, la oposición ciudad - no ciudad, vida - muerte. De hecho, al mencionar las heridas de la guerra civil en el comienzo del poema (...*alta sedent ciuilis uulnera dextrae*, B.C., I, 1, 32), la descripción de Italia introduce en el texto el *topos* de la decadencia de las ciudades en el marco de un paisaje cuyos campos abandonados transforman las célebres *laudes Italiae* virgilianas (G. II, 140 y ss.) en un espacio horrendo y desolado (*horrida quod dumis multosque inarata per annos / Hesperia est desuntque manus poscentibus aruis*, B.C., I, 28-29).

Por otra parte, una vez concluido el episodio de la batalla, la última sección del libro IX (950-999) presenta a César frente a las ruinas de Troya, ciudad prototípica en la conformación del motivo<sup>52</sup>. El verso que enmarca la atónita mirada del personaje lo designa como *satiatus clade* (950), en claro contraste con su ‘insaciable’ crueldad después de Farsalia, y anuncia también una actitud opuesta a la que había mostrado ante la visión de la masacre (*Vt ducis impleuit uisus ueneranda uetustas*, B.C., IX, 987)<sup>53</sup>. La sacralidad de Troya en tanto ícono de los valores colectivos de una comunidad focaliza así, por semejanzas y contrastes, el módulo estilístico ‘vacío - llenado’ con el cual el poema narra y comenta, a través del *narrator in fabula*<sup>54</sup>, el enfrentamiento intestino<sup>55</sup>. Desde esta perspectiva, dicho módulo integra la dinámica lucaniana de manipulación de tópicos puesto que los rasgos de una ciudad desolada o ‘no - ciudad’ recuerdan, también *per absentiam*, el poderío de Roma antes del *nefas* civil y su estatus clásico de ciudad eterna<sup>56</sup>. La presencia de cadáveres y animales de rapiña como ‘habitantes’ de un espacio de muerte en el plano narrativo del relato y la alusión a un paisaje fantasmático en el plano de las intervenciones ‘dramáticas’ del poeta (...*umbrarum campos* B.C., VII, 863) convierten el escenario fratricida en un

<sup>52</sup> Sobre las ruinas como representación concreta del colapso de límites y como doble potencialidad de reconstrucción y disolución, cf. Spencer, D., “Lucan’s Follies: Memory and Ruin in a Civil-War Landscape”, *G&R* 52, 2005, 46-69.

<sup>53</sup> Cf. B.C., VII, 797: *...ne laeta furens scelerum spectacula perdat*. La paronomasia que entrelazaba la mirada de César con el crimen (*scelerum spectacula*) contrasta con la que reúne, en el libro IX, su visión de Troya con la ‘venerable antigüedad’ del lugar (*impleuit uisus ueneranda uetustas*).

<sup>54</sup> Cf. Narducci, *Lucano. Un’epica contro l’impero*, 88 y ss.

<sup>55</sup> En cuanto al simbolismo cultural de Troya, cf. Perutelli, “Dopo la battaglia”, 97-100.

<sup>56</sup> B.C., VII, 415-425.

verdadero *locus horridus* que invierte una tipología descriptiva tradicional a los efectos de multiplicar el horror de la guerra interna<sup>57</sup>.

## Conclusiones

El entrelazamiento entre los discursos épico, histórico y trágico y la manipulación de diversos tópicos constituyen uno de los principales rasgos de la refuncionalización del motivo del día después de la batalla en el libro VII. A través de la intergenericidad como factor determinante de la praxis literaria de Lucano, un entramado de imágenes desestabiliza y redefine el horizonte de expectativas del episodio bélico. Al reunir los segmentos narrativos con los apóstrofes del poeta, los temas de la mirada en tanto elemento inherente al desarrollo de los sacrilegios fratricidas, del *nefas* civil asociado al concepto de *monstrum* y de la participación de la naturaleza en la ferocidad de la contienda configuran, pues, una poética del horror vinculada a la confusión de espacios simbólicos y genéricos. Por un lado, la representación hiperbólica de la conducta de César desdibuja el plano histórico de los acontecimientos narrados en la medida en que los ficcionaliza conforme al proyecto estético del poema. Desde el punto de vista narrativo, tal degradación del general vencedor se plasma en lo que J. Kaempfer define como “relato patético”, es decir, un tipo de relato que “muestra la guerra de cerca”, en sus aspectos más atroces e irracionales<sup>58</sup>; por otro lado, las múltiples intersecciones con la tragedia senecana profundizan el tópico cultural de las *arma fraterna* así como los trastrocamientos subyacentes en los mitos trágicos evocados. En este sentido, la paradójica superposición entre vencedores y vencidos, la alteración del curso del tiempo y la subversión de los lazos familiares que caracterizan el *Agamenón* y el *Tiestes* de Séneca integran el relato lucaniano para poner de manifiesto el quiebre de límites que supone un *bellum impium* y potenciar, al mismo tiempo, los alcances dramáticos de un hecho marcial entendido como una disolución del orden del mundo. De acuerdo con la asimilación planteada por

<sup>57</sup> Para una caracterización del *locus horridus* como inversión de los elementos propios de un *locus amoenus*, cf. Malaspina, E., “Tipologie dell’inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: proposta di risistemazione”, *Aufidus* 23, 1994, 7-22 y Ariemma, E. M., “Lo spettro della fame, l’arsura della sete (Sil. II 461-474)”, en: Esposito, P.- Ariemma, E. M. (eds.), *Lucano e la tradizione dell’epica latina*, Napoli, Guida, 2004, 153-191. Como bien observa Malaspina (13), esta última tipología descriptiva, ya presente en la literatura latina al menos desde Virgilio (*Aen.*, VI, 268 y ss.), se potencia particularmente en el siglo I d.C. en el marco de las tendencias irracionales, barrocas y expresionistas del período. Cf. Sen., *Oed.*, 36-56; 154-159; 530-547; *Thy.*, 650-682; *Her.F.*, 662-727; Luc., *B.C.*, III, 399-425; V. Fl., III, 398-405; Sil., VI, 146-154; XII, 120 ss.

<sup>58</sup> Cf. Kaempfer, J., *Poétique du récit de guerre*, Paris, 1998, 156.

Séneca<sup>59</sup> entre los efectos emotivos que provoca la lectura de las narraciones históricas y aquellos que generan en los espectadores las representaciones dramáticas, el texto de Lucano opera un entrecruzamiento de registros para dar cuenta de una nueva y singular relación entre el poeta, su soporte genérico y el objeto de su narración.

**Eleonora Tola**  
CONICET – UBA – UNC  
[elytola@gmail.com](mailto:elytola@gmail.com)

**Resumen:**

La escena del campo de batalla tras el enfrentamiento entre pompeyanos y cesarianos en el libro VII del *Bellum Ciuile* de Lucano (786-846) deja al descubierto el proceso de refuncionalización del tópico tradicional del día después de la lucha. Desde una perspectiva estilística mostramos que la intersección entre los códigos historiográfico, épico y trágico y la manipulación de diversos motivos literarios y culturales en dicho relato pueden leerse como uno de los principales mecanismos de la poética lucaniana del *ciuile nefas*.

**Palabras clave:** Lucano - campo de batalla - tópicos - intergenericidad - poética

**Abstract:**

The battlefield scene after the confrontation between Caesareans and Pompeians in book VII of Lucan's *Bellum Ciuile* (786-846) makes explicit a refunctionalization of the traditional 'day after battle' *topos*. From a stylistic perspective I show that the intersection of historiographic, epic and tragic codes, and the manipulation of some literary and cultural motifs in that episode can be read as one of the chief mechanisms of Lucanian poetics of *ciuile nefas*.

**Keywords:** Lucan - Battlefield - *Topoi* - Generic Mixture - Poetics

RECIBIDO: 18-11-2013 – ACEPTADO: 10-2-2014

---

<sup>59</sup> *De ira*, II, 3-5: “[...] Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectiones rerum uetustarum. Saepe Clodio Ciceronem expellenti et Antonio occidenti uidemur irasci. Quis non contra Mari arma, contra Sullae proscriptionem concitatur? Quis non Theodoto et Achillae et ipsi puero non puerile auso facinus infestus est? 4. Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus; mouet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis aspectus; 5. inde est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos [...]”.



## “HELIODOROS/PUTIFAR” Y EL CULTO SOLAR DE HELIOPOLIS (O LAS *ETIÓPICAS*, UNA LOA A AGUSTO)

De las *Etiópicas* dijo su primer editor, Vinzenz Heidecker, “*mitto [opus] uerborum ornatu[m] et compositionem, et dicendi artificium, cæterasq[ue] orationis uirtutes, quibus nulli Græcoru[m] authorum secundus est* – envío [esta obra] cuyo autor, por el ornato de las palabras y la composición, el artificio de la expresión y las demás virtudes del discurso, no es inferior a ningún otro escritor griego.”<sup>1</sup> Heidecker, quien en 1531 firmó con su apellido en griego, *Opsopæus*, la epístola dedicatoria al senado de la ciudad de Nuremberg de esa *editio princeps* de las *Etiópicas*, basada en el manuscrito de la biblioteca de Matías Corvin,<sup>2</sup> estaba haciendo entrega a los hombres de letras de su tiempo de una novela antigua de amor y aventuras que iba a impulsar el surgimiento del género en las lenguas modernas, en imitaciones en prosa y en verso.<sup>3</sup> Eso el helenista bávaro no pudo saberlo, pues falleció en 1539. Entre otros eruditos del Renacimiento, también decía el preceptista español Alonso López Pinciano que Heliodoro era “[...] poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito.”<sup>4</sup> Las ediciones y traducciones posteriores de la obra, en ese mismo siglo, salvo la primera traducción al francés, de 1547, y la primera al castellano, de 1554, llevarán el sello del Concilio de Trento, pues presentarán a su autor no ya como el sofista de que habla Filóstrato (*VS II*, 32), como se indicaba en el manuscrito de Corvin, sino como un obispo de Tesalia.<sup>5</sup> A partir del siglo XVII se registra una rápida disminución

---

<sup>1</sup> *ΗΑΙΟΔΩΡΟΥ ΑΙΘΙΟΠΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ. HELIODORI HISTORIÆ ÆTHIOPICÆ libri decem, nunquam antea / in lucem editi. [...]. BASILÆ EX OFFICINA HERVAGIANA AN. M. D. XXXIII. MENSE FEBRUARIO*, fol. a2 vo.

<sup>2</sup> Hoy en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, *Codex Græcus 157*.

<sup>3</sup> Se destacan Guarini, Tasso, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, D'Urfé, Rabelais y Racine.

<sup>4</sup> López Pinciano A., *Philosophía Antigua Poética*, Carballo Picazo, A. (ed.), Madrid, CSIC / Instituto “Miguel de Cervantes” [Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, vols. XIX-XXI], III, 167. *Vid.* Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Aldus [RAE, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 2ª Serie, 15], 1954, xxiii.

<sup>5</sup> Salgado O. N., “*Heliodoros Polyhistor: Para una reevaluación de los datos externos de la Historia etiópica*”, en: Steinberg, M. E. y Cavallero, P. A. (eds.), *Philologiæ Flores. Homenaje a Amalia S. Nocito*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Clásica, 2010, (147-165) 147ss. Dice Maillon de la segunda traducción de Jacques Amyot al francés, de 1559: “[...] le souci de la pureté, un parti pris d'exalter la vertu et de punir le vice [...] ont pu séduire le bon Amyot trop enclin peut-être à voir [dans] l'évêque de Tricca [...]” al autor de las *Etiópicas* (Heliodoro, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, Rattenbury, R. M., y Lumb, T. W. (eds.), J. Maillon (trad.), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1935, 1938, 1943, 3 vols., I, lxxxiv-lxxxv.

en el número de impresiones y de lectores y, sobre todo, un deterioro en la comprensión de la obra.<sup>6</sup> En el XIX, a las novelas de su género se dio en llamarlas “bizantinas” en el ámbito de los estudios hispánicos, denominación que aún perdura.<sup>7</sup>

Tanta es la riqueza y la versatilidad de la novela de Heliodoro, las *Etiópicas*, τὰ Αἰθιοπικά, como la llama su autor en la suscripción final de la obra, que ella puede fácilmente reflejar o evocar culturas que le son extrañas.<sup>8</sup> De tal manera, en un trabajo anterior supusimos que la información proveniente del mundo judeo-cristiano podía contribuir, por ejemplo, al “esclarecimiento del nombre de nuestro autor [...] [y] asimismo a la comprensión (y a la datación) de su obra”,<sup>9</sup> de la siguiente manera: “‘Ἡλιόδωρος’ (“don del sol”) es la traducción griega del nombre hebreo ‘Potiphar’, abreviación de ‘Potiphera’, egipcio ‘P'-dy-p'-R’ (“Aquél a quien dio Ra (dios del Sol)”). Recuérdese al respecto – decíamos – que la historia bíblica de José y la mujer de Putifar (*Génesis* 39.7-20) puede considerarse el antecedente más antiguo del episodio central del intento de seducción de Teágenes por parte de Ársace y la falsa acusación de ésta (*Æth.*, VII, 2, 1-8-VIII, 15, 5) [...]. Tal como en *Génesis* 39.7-20, este episodio se desarrolla igualmente en Egipto, donde la seductora es asimismo la mujer del gobernador, ahora el sátrapa persa en Menfis.”<sup>10</sup> A la vez, como el nombre de ‘Potiphar’ o ‘P'-dy-p'-R’ traía consigo un antiguo e importante bagaje en la historia de la religión solar egipcia, sospechamos que, de alguna manera, podíamos refutar o invalidar la relevancia que se había dado al intento de restauración del culto solar en Siria durante el imperio de los Severos (siglo III d.C.), en relación con la composición de la obra que nos ocupa.

Posteriormente pudimos comprobar que no necesitábamos suponer, como sugería Chassang, que el nombre del autor, como el de otros novelistas griegos, fuera ficticio,<sup>11</sup> ni que la ambientación de la novela en Egipto, aunque histórico, en la satrapía persa del siglo

<sup>6</sup> Cf. López Estrada F., “Suerte y olvido de la *Historia Etiópica*, de Heliodoro”, *Clavileño* III, 13, enero-febrero 1952, 17-19.

<sup>7</sup> Heliodoro, *Historia etiópica*, xlv, xlvi.

<sup>8</sup> Cf. Feuillâtre E., *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec*, París, Presses Universitaires de France [Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Poitiers], 1966, 11.

<sup>9</sup> Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 156 n. 64.

<sup>10</sup> *Id. ibid.*

<sup>11</sup> Chassang A., *Historia de la novela y de sus relaciones con la historia en la antigüedad griega y latina*, E. M. Díez (trad.), Buenos Aires, J. Gil, 1948, 346.

V a.C.,<sup>12</sup> y en una Etiopía imaginaria, ofreciera una coincidencia particular con el lugar de producción de la literatura apócrifa de Alejandría de que nos habla ese estudioso,<sup>13</sup> o rememorara el escenario en Egipto de la historia de José y la mujer de Putifar según *Gn.* 39.7-20 y los otros sucesos de la vida de José en el exilio. Se imponían dos hechos fundamentales: que el nombre de Heliodoro correspondía al de varios eruditos y personajes notables en la Antigüedad,<sup>14</sup> y que por lo tanto no era un nombre falso imaginado a partir del argumento de la obra,<sup>15</sup> y que el estudio de ésta revela una inmersión total en la literatura clásica griega, cuyo lenguaje, estilo y pensamiento responden con precisión y exactitud a sus modelos dentro de esa tradición, sin dar lugar a una correspondencia con las culturas del Cercano Oriente, ni resquicio que le hubiera permitido absorber alguna posible expresión literaria de ese origen. El interés era sí el que había recibido de Heródoto, y su visión de las prácticas religiosas egipcias, la de ese primer gran historiador griego. El culto de Heliópolis tiene efectivamente un lugar importante en los relatos de dicho historiador (Hdt., II, 3-4), y en Heliodoro, como llegamos a notar después, introduce la perspectiva astronómica sobre la que, a través del mito, se engarza la creación de la trama y de los personajes de las *Etiópicas*; a ello se debe su presencia en el título de este trabajo. El doble nombre “Heliodoro/Putifar” lo hemos conservado en la primera parte de ese título por habernos guiado a la antigua Heliópolis de Egipto<sup>16</sup> – en contraposición a la siria de Baalbek, centro religioso de la tetarquía ituraea,<sup>17</sup> de florecimiento tardío y sin significación en la historia de la ciencia en la Antigüedad<sup>18</sup> –, y como curiosidad para quienes trabajen en comparatística con el mundo judeo-cristiano.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Grimal propone como fecha probable el último cuarto de ese siglo (Grimal P. (trad.), *Romans grecs et latins*, París, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade 134], 1963, 1472 n. 1 a p. 573).

<sup>13</sup> Chassang A., *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, 2ª ed., París, Didier, 1862, 234-243, cap. “Le roman juif et le roman chrétien”; Chassang, *Historia*, 88-89, 163, 174 y 279-280.

<sup>14</sup> Liddell-Scott enumeran cuatro en su lista de autores: “Heliodorus Scriptor Eroticus III AD”; “Heliodorus Medicus (ap. Oribasium), c. 100 AD”; “Heliodorus Periegeta” [s.d.]; “Heliodorus Philosophus” [s.d.], autor éste de un comentario a Aristóteles (*In Ethica Nicomachea Paraphrasis*, ed. G. Heylbut, 1869). Cf. Liddell H. G. y Scott R., *A Greek-English Lexicon*, revisado por H. S. Jones y R. McKenzie, Oxford, Clarendon, 9ª ed., rpr. 1968, xxv.

<sup>15</sup> Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 155 y n. 60.

<sup>16</sup> Destruída por los persas en el siglo VI a.C. (Str., XVII, 1, 29).

<sup>17</sup> Plinio el Viejo (*HN* V, 19, 81).

<sup>18</sup> Ésta, la de la Siria Cœle, es la única Heliópolis que se menciona en algunas fuentes. *Vid.* Healy J. F., s.v. “Heliopolis”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower y A. Spawforth (eds.), 3ª ed., Oxford / Nueva York, University P., 1996, 676, a tono con la insistencia en el culto solar que se desarrolla en esa

En el “redescubrimiento” de esta Heliópolis, y especialmente de la cosmografía egipcia, esclarecedora fue la lectura de Platón (*Epin.*, 986e-988a, *Ti.*, 20d-25d y *Criti.*, 106b-121c), porque allí se adivinan además las líneas de pensamiento de Heliodoro. Ello era particularmente decisivo frente al cuadro confuso de la crítica sobre este autor en nuestros días. “La futilité d'une telle discussion”, que Rattenbury admitía acerca de las “[...] tentatives pour déterminer ses rapports [de Heliodoro] avec Xénophon d'Éphèse, [qui] sont restées sans succès”,<sup>20</sup> seguía siendo una expresión válida en lo concerniente a aspectos generales de la obra o en su relación con las otras composiciones antiguas del género, en los esquemas que se aplican en el presente a su estudio. El problema era (y es) de comprensión: como decía López Estrada, “[...] en el caso de [...] aquellas obras [...] que han perdido validez para el hombre actual, su apreciación resulta evidentemente aventurada”<sup>21</sup> – y éste es el caso de las *Etiópicas*. La tendencia predominante de considerar a la novela antigua como un fenómeno aislado y tardío la ha desvinculado en particular de sus precedentes en la literatura griega clásica.<sup>22</sup> Ello podría no ser importante para las composiciones menores del género, que, según Focio, tienen más de *αἰσχρὸς* (“obsceno o indecente”) que de *καθαρός* (“puro”),<sup>23</sup> pero sí lo es en lo que se refiere a las *Etiópicas*, como obra maestra que se nutre y explica sólo y exclusivamente en esos precedentes o a través de ellos.<sup>24</sup>

Los estudiosos modernos, a partir de E. Rohde,<sup>25</sup> buscaron una conexión “orientalizante” en el supuesto origen sirio de su autor, que dice ser “fenicio emiseno” en la suscripción final de la obra de los manuscritos que la contienen. Esta teoría orientalizante lo es con respecto al culto solar practicado en Siria en el siglo III d.C., durante el imperio

---

provincia romana en los siglos II-III d.C. Más adelante hacemos referencia a los obeliscos de la Heliópolis egipcia que pueden admirarse hoy en varias de nuestras grandes ciudades.

<sup>19</sup> Además, y aunque el trabajo no se centrara ya en una correspondencia con la Biblia, nos permitía seguir el juego del autor sobre su propio nombre (*Æth.*, X, 41, 3) y otros nombres en la obra (*Æth.*, II, 35, 5 vv. 1-2).

<sup>20</sup> Heliodoro, *Les Éthiopiennes*, I, xv. Naturalmente, porque Jenofonte de Éfeso es del siglo II d.C.

<sup>21</sup> López Estrada, “Suerte y olvido”, 17.

<sup>22</sup> Cf. Bowie E. L. s.v. “Heliodorus (4)”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 676. Cf. Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 154 y n. 48.

<sup>23</sup> Focio, *Bibliothèque*, R. Henry (ed. y trad.), J. Schamp (índice), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1959, I, 147 y 1960, II, 34.

<sup>24</sup> La pérdida de contacto con la literatura clásica es visible en las notas de la edición de “Les Belles Lettres”: por ejemplo, la heroína que se asemeja a una diosa (Ártemis; *Æth.*, I, 2, 3-6) en Heliodoro se compara con sus similares en Caritón y Jenofonte de Éfeso, pero no con sus precedentes en la tragedia (Heliodoro, *Les Éthiopiennes*, I, 4 n. 1; cf. Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 160).

<sup>25</sup> Rohde, *D. gr. Roman*, 496.



de Septimio Severo (193-211 d.C.), de origen africano, y su esposa Julia Domna, y haría de Heliodoro un contemporáneo de Filóstrato (?-244-9 d.C.), como han querido Rohde y quienes lo siguieron.<sup>26</sup> Filóstrato, precisamente, había dedicado su *Vida de Apolonio de Tiana* a la mencionada emperatriz, pero, como neopitagórico, no se adhiere al culto. Éste fue consagrado oficialmente por Aureliano (270-275 d.C.) en 274 d.C. “El primer intento de hacer del Sol el culto principal fue el de Heliogábalo (218-222 d.C.), quien introdujo [en Roma] el dios de Émesa, del cual era su sacerdote hereditario y decía ser su «encarnación», *El Gabal (Elagábalus)*.<sup>27</sup> Los excesos del emperador y su consecuente impopularidad y asesinato eliminaron el culto, pero Aureliano, por ser él mismo hijo de una sacerdotisa del Sol, reintrodujo uno semejante, que continuó siendo el culto oficial hasta que fue desplazado por el Cristianismo”, explica Rose.<sup>28</sup> El nuevo culto se instituyó en forma paralela al de otros dioses, especialmente el de Júpiter, y la denominación de “*pontifices Solis*” de sus clérigos fue parte de un proyecto de romanización del dios oriental.<sup>29</sup>

Pero quien haya leído detenidamente las *Etiópicas* verá que estos acontecimientos históricos del siglo III d.C. son ajenos a Heliodoro y a su novela. En la bibliografía existente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se observa efectivamente una insistencia en la introducción de esos cultos orientales en Roma, en desmedro, naturalmente, de los dioses del panteón romano, y, mediante una distorsión más o menos seria de las fuentes, se la hace remontar al siglo III a.C. y hasta se invoca a Platón<sup>30</sup> y a Horacio<sup>31</sup> como sus propulsores.<sup>32</sup> Respecto de las *Etiópicas* no es más que una fantasía pueril, desconcertante, porque la índole misma de la obra lo desmiente, aparte de que la cronología tradicional de este género novelesco<sup>33</sup> indica necesariamente una fecha de producción más temprana para ella.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> *Id.*, 438-442; Grimal, *Romans*, 518.

<sup>27</sup> 'Elagabalus', “*deus Sol invictus*” (dios Sol invicto 'Elagabalus'), era una deidad oracular de Émesa, cuyo símbolo era una piedra cónica negra. Ésta fue llevada al Palatino por Heliogábalo (Spawforth A. J. S., s.v. “Elagabalus”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 515).

<sup>28</sup> Rose H. J. [y J. Sch.], s.v. “Sol”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 1421.

<sup>29</sup> *Id. ibid.*

<sup>30</sup> Towneley Parker R. C., s.v. “Helios”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 677.

<sup>31</sup> Rose, “Sol”, 1421.

<sup>32</sup> Debido a una lectura incorrecta de Platón, *Epin.* 987e-988a, y de Horacio, *Carm. Sæc.* 9, respectivamente.

<sup>33</sup> Villoison J.-B. D'Anssé de, *Longi Pastoralium de Daphnide et Chloe, libri quatuor*, París, 1778, vj, quien remite a “[J. A.] Fabricius, *Bibliotheca Græca*, vol. VI, L. V, cap. 6, art. 8, p. 813” (*id.*).

<sup>34</sup> La datación propuesta por Feuillâtre (siglo II d.C.; Feuillâtre, *Études*, 147) es la que más se aproxima a la que sugerimos en este trabajo (v. *infra* n. 39).

Heliodoro fue víctima de esa fantasía y de esa insistencia: sus protagonistas muestran una adhesión clara a los principios délficos de la virtud y la castidad (*σωφροσύνη*), tal como lo reconoce el patriarca Focio: “*σωφροσύνης δὲ δείκνυσι πόθον καὶ φυλακὴν ἀκριβῆ* – [revela] una voluntad de castidad y un cuidadoso dominio de sí mismo”,<sup>35</sup> y confirma el gimnosofista Sisimitrés (*Æth.*, X, 14, 7), y, sin embargo, nuestro autor aparece como abanderado, a la par del nuevo emperador sacerdote del Sol, El Gabal, *deus Sol invictus*, de Émesa, de las orgías ceremoniales del ritual solar sirio que el Senado, los pretores y hasta la plebe se vieron obligados, si no a presenciar, a saber que tenían lugar en el templo del campo de Agripa en Roma,<sup>36</sup> lo cual les resultó, lógicamente, inaceptable.<sup>37</sup> Nada más alejado del espíritu de las *Etiópicas*: “Sans doute – decía Maillon –, les *Éthiopiennes* se distinguent d'autres romans grecs, tels que les *Éphesiennes* ou *Daphnis et Chloé*, par un idéal plus élevé, le souci de la pureté, un parti pris d'exalter la vertu et de punir le vice [...]”.<sup>38</sup> Pero muy poco antes, comentando la suscripción final de la obra, ingenuamente Maillon se preguntaba, bajo la influencia, sin duda, de la crítica predominante en ese momento: “Il se dit de la race d'Hélios. [...] était-il réellement prêtre d'Hélios [...]?”<sup>39</sup>

En la mencionada suscripción, el autor dice, en efecto, ser “*ἀνὴρ Φοῖνιξ Ἐμισσηνός, τῶν ἀφ' Ἡλίου γένος* – fenicio emiseno, de la raza del Sol” (*Æth.*, X, 41, 3), pero no hay en ella ninguna indicación temporal que señale el siglo III d.C; ni siquiera dice Heliodoro ser de “Siria”, ni de la ciudad de Émesa, sino vagamente “fenicio emiseno” – el “*ἀνὴρ Φοῖνιξ*” lo ha tomado de Homero *Od.*, XIV, 288, como veremos. Émesa, al igual que la Heliópolis siria (Baalbek), sólo alcanza su apogeo con los Severos<sup>40</sup>. Fue, en ese sentido, una

<sup>35</sup> Focio, *Bibliothèque*, I, 147 (cód. 73).

<sup>36</sup> Rose, “Sol”, 1421.

<sup>37</sup> Aunque no debieron soportarlo mucho tiempo, al poner el asesinato del emperador, el 11 de marzo de 222 d.C., fin a esos excesos (Birley A. R., s.v. “Aurelius Antoninus (2)”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 222).

<sup>38</sup> Heliodoro, *Les Éthiopiennes*, I, lxxxiv-lxxxv, “Préface du traducteur”. Y se distinguen, sin duda, también de *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, de quien dijo Rattenbury que, “[...] en mettant le doigt sur ce ridicule [el ideal de castidad], amena la mort du roman grec” (*id.*: I, xxi, “Introduction”).

<sup>39</sup> *Id.*, I, xxxiv. Decía también Maillon: “Il nous plait de nous le représenter polissant ses phrases dans un jardin exubérant, sur les rives de l'Oronte” (*id. ibid.*), y “[...] un tour d'esprit, une imagination, un goût, qui sentent l'Orient [...] confirment cette origine d'Héliodore” (*id. ibid.*). Pero, sin embargo, al señalar que “[...] le roman se présente comme une glorification d'[...]Apollon” (*id. ibid.*), Maillon provee a Feuillâtre la idea central de su trabajo (Feuillâtre, *Études*, 147): el culto de Apolo (y Delfos) en el imperio de Adriano, pero Augusto lo había ya consagrado después de su triunfo en Actium (31 a.C.) con la inauguración del templo de Apolo en el Capitolio.

<sup>40</sup> Émesa “[...] was long the centre of an Arab kingdom. King Sampsigeranus I in the 1<sup>st</sup> century [...] became a Roman ally. In the early 1<sup>st</sup> cent. AD, Sampsigeranus II and Azizus continued this policy, though for the end of the century the history of Emesa is obscure. At the end of 2<sup>nd</sup> cent. AD it re-emerged as the native city of Iulia Domna [...]” (Healy J. F., s.v. “Emesa”, en: *The Oxford Classical Dictionary*, 523). Cf. Estrabón (*Str.* XVI, 2, 10).

lamentable coincidencia que éstos quisieran imponer entonces el culto solar de aquella ciudad, supuesto lugar de nacimiento del autor de las *Etiópicas*, en Roma, pero, más que nada, que algún estudioso se apresurara a sacar sus propias conclusiones sobre la identidad y la época del novelista, proclamando que éste había sido – nada más y nada menos que – sacerdote del Sol en Émesa en el siglo III d.C.<sup>41</sup> Esa interpretación ganó, no obstante, una posición inamovible en los estudios consagrados a la obra y en la bibliografía respectiva. Baste confrontar la referencia a nuestro Heliodoro en la lista de autores del diccionario griego-inglés de Liddell-Scott, para comprender su alcance: “Heliodorus *Scriptor Eroticus*. III AD”.<sup>42</sup> Perry decía: “The dating of Heliodorus in the mid-third century, on the basis of internal evidence described by Rohde [...] and later supplemented by K. Münscher [...] has been approved by the great majority of scholars [...]”<sup>43</sup> Rohde sugería el reinado de Aureliano (270-275 d.C.); Münscher, Rattenbury, Althem y Weinreich, el de Severo Alejandro (222-235 d.C.).<sup>44</sup> Todos ellos contradecían la cronología tradicional de la novela de amor y aventuras, que reconocía en las *Etiópicas* el modelo indiscutible del género y consideraba, por ejemplo, a *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (siglo II d.C.), su imitación, de manera tal que, al datar a Heliodoro en el III d.C., se vieron obligados a pasar a Aquiles Tacio al IV d.C (!) y así lo hicieron diligentemente H. S. Jones y R. McKenzie.<sup>45</sup> Imitación de las *Etiópicas* irónica, que ridiculiza la castidad, la de este escritor alejandrino: Focio explícitamente llama a su obra “*αἰσχρολογία*” (“muestra de indecencias”), al comparar ésta y una perdida novela de Jámblico con aquella,<sup>46</sup> y dice que “con su desvergüenza y falta de pudor sobrepasa todo límite – *αἰσχροῦς δὲ καὶ ἀναιδῶς ὁ Ἀχιλλεὺς*

---

<sup>41</sup> Rohde (1845-1898) publicó su libro sobre la novela antigua en 1876, cuando tenía 31 años. La obra se reimprimió en 1900, 1914 y 1960. Su teoría no refleja una lectura adecuada de la obra (*vid.* Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 159 n. 93).

<sup>42</sup> Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon* (1968), xxv.

<sup>43</sup> Perry B. E., *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley & Los Angeles, University of California P., 1967, 349 n. 13, y K. Münscher, s.v. “Heliodorus (15)”, en: *RE VIII* (1913), 20-28.

<sup>44</sup> Perry, *Ancient romances*, 349 n. 13; *vid.* Salgado, “*Heliodoros Polyhistor*”, 157.

<sup>45</sup> Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon* (1968), xvi. *Leucipe y Clitofonte* circulaba en papiro a finales del siglo II d.C.

<sup>46</sup> Focio, *Bibliothèque*, II, 34 (cód. 94).

ἀποχρόμενος”.<sup>47</sup> Cuando la Sociedad Bipontina de Zweibrücken, Alemania, publicó su colección de *Scriptores Erotici Græci*, eligió para su primer volumen a Aquiles Tacio (1792) y para su segundo volumen a Longo (*Dafnis y Cloe*) y a Jenofonte (*Efesíacas*) (1794). Esas tres novelas satisfacían holgadamente el título de la colección, pero no las *Etiópicas*, que su editor, C. W. Mitscherlich, sólo publicó, no sin quizás alguna reserva, en 1797-1798.<sup>48</sup>

Pero el “culto solar” alegado por esos estudiosos en las *Etiópicas* – de ser tal, aunque no lo es<sup>49</sup> – ofrecería, de hecho, una antigüedad mucho mayor que la que ellos reconocen en la obra. Esa antigüedad es atestiguada por Platón, cuando en *Epínomis* dice que la observación de los astros fue efectuada primero por los pueblos bárbaros (“no griegos”, según la prudente traducción de A. E. Taylor)<sup>50</sup> y que ese conocimiento ha sido verificado (como válido) durante diez mil años y más, en un tiempo sin límite – “βεβασανισμένα χρόνω μωριεῖ τε καὶ ἀπέιρω” (*Epín.*, 987a). Las fuentes literarias bíblicas e históricas egipcias aportan aquí datos interesantes. En primer lugar, la identificación del nombre que el autor de esa novela dice ser el suyo con el del personaje bíblico 'Potifar' o 'Putifar' surgió fortuitamente al realizar un trabajo sobre el motivo de José y la mujer del gobernador egipcio así llamado en *Gn.*, 39.7-20, hecho célebre por representaciones pictóricas en el Renacimiento, como el famoso fresco de las Logias del Vaticano de Rafael Sanzio.<sup>51</sup> Es el de la mujer desdeñada y la falsa acusación, que, por otra parte, estuvo presente en la literatura griega desde Homero, con el mito de Belerofonte (*Il.*, VI, 160-168)<sup>52</sup> e inspiró a Sófocles su *Fedra* que se conserva sólo en fragmentos<sup>53</sup> y a Eurípides

<sup>47</sup> *Id. ibid.*, mientras que de las *Etiópicas* dice que es una novela de un estilo apropiado al tema, lleno de simplicidad y dulzura, y que Heliodoro nos presenta un cuadro “de una castidad querida y estrictamente observada” (*id.*, I, 147 (cód. 73)).

<sup>48</sup> Mitscherlich C. W. (ed.), *Heliodori Æthiopicorum libri X*, en: *Scriptores erotici Græci*, Zweibrücken [Biponti], Ex typographia Societatis, 1797-1798, vol. 3.

<sup>49</sup> Lo niega, así como el supuesto neopitagorismo de la obra, Feuillâtre, *Études*, 147.

<sup>50</sup> Platón, *The Collected Dialogues [...]*, E. Hamilton y H. Cairns (eds.), Princeton, University P. [Bollingen Series LXXI], 7ª ed. rpr., 1973, 1529.

<sup>51</sup> Cf. Salgado O. N., “La historia de José y la mujer de Putifar (*Génesis* 39.7-20): Conjunción de las tradiciones bíblica y clásica en Cervantes (*La Gitanilla* y *Persiles* 4.7)”, en: *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, I. Arellano y R. Fine (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert / Universidad de Navarra [Biblioteca Áurea Hispánica 56], 2010, (409-419) 410 y n. 4.

<sup>52</sup> En un trabajo más reciente sugerimos que debió ser Eurípides, creador genial de mitos, quien, tomando la historia de Belerofonte y Anteia (Estenebea) de Homero, la fusiona con el mito de Hipólito y el culto de este héroe en Trecén (Salgado O. N., “«Αφροδίτη μεγίστη»: el poder de Afrodita o las pasiones no contenidas en el *Hipólito* de Eurípides”, en: *Theatralia. Revista de poética del teatro* 16, J. G. Maestro (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, (27-38) 37 y n. 24).

gran parte de sus tragedias de la primera época hoy perdidas (*Fénix*, *Estenebea* y el primer *Hipólito*) y en particular el célebre segundo *Hipólito*.<sup>54</sup> El motivo es fundamental también en las *Etiópicas*, ya que en el libro I un personaje secundario, el ateniense Cnemón, relata sus aventuras en el exilio a que lo ha obligado su padre y su ciudad por la falsa acusación de su madrastra, en una evocación directa del *Hipólito* conservado de Eurípides (*Æth.*, I, 9, 1-I, 18, 1).<sup>55</sup> Teágenes, protagonista de la novela, en los libros VII y VIII es víctima él mismo de los intentos de seducción y la falsa acusación de Ársace, la mujer del sátrapa persa en Menfis, Oroondatés, motivo desencadenante de la acción y que conduce al desenlace (*Æth.*, VII, 2, 1-VIII, 15, 5).<sup>56</sup>

El nombre del gobernador de Egipto cuya mujer intenta seducir a José en *Gn.*, 39.7-20 es Putifar, y Putifar, sea o no el mismo personaje, es el jefe de la guardia del faraón para cuyo servicio ha sido vendido José por los Madianitas (*Gn.*, 37.36, llamados “Ismaelitas” en *Gn.*, 37.25,28).<sup>57</sup> 'Potiphar' o 'Potiphera' (*Vulg.* 'Putiphare') es el nombre del gran sacerdote de On, cuya hija Asenath o Aseneth dio como esposa el faraón a José (*Gn.*, 41.45,50,<sup>58</sup> 46.20<sup>59</sup>). Más allá de las citas en el Antiguo Testamento, este nombre posee, de hecho, una larga tradición en Egipto: es el del gran sacerdote del templo del Sol (Ra) en la ciudad bíblica de On (Heliópolis). 'Potiphar', en lengua egipcia 'P'-dy-p'R",<sup>60</sup> significa “aquel a quien dio Ra (el dios Sol)” y, por lo tanto, “don del dios Sol Ra”. En hebreo se transcribe como 'Potiphar' o 'Potiphera' y su traducción al griego es 'Ἡλιόδωρος' (“Heliódoros”), literalmente “don del Sol”.<sup>61</sup>

<sup>53</sup> Sófocles, *Fragmenta*, Jebb-Pearson (ed.), II fr. 686. Cf. Eurípides, *Œuvres*. (Tome II: *Hippolyte, Andromaque, Hécube*), Méridier L. (ed. y trad.), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1927, 24 n. 2.

<sup>54</sup> Croiset M., “Conjectures sur la chronologie de quelques pièces d'Euripide de dates incertaines”, en: *RPh* 34, 1910, 213-223. Cf. Eurípides, *Œuvres*, 13-25, “Notice”.

<sup>55</sup> Salgado O. N., “*Hipólito* de Eurípides en la creación de la *Historia Etiópica* de Heliodoro”, en: *Ética y estética. De Grecia a la modernidad. Tercer Coloquio Internacional, 10-13 de junio de 2003*, La Plata, Universidad Nacional, Facultad de Humanidades, 2004, CDRom.

<sup>56</sup> Si bien el motivo le interesa a Heliodoro por sus efectos dramáticos, sus protagonistas están ya concebidos sobre el modelo euripídico del *εὐσεβής* (Hipólito) (Salgado, “*Hipólito*”, n. p.).

<sup>57</sup> Colunga A. y Turrado L. (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam nova editio*, 7ª ed., Madrid, Editorial Católica [Biblioteca de Autores Cristianos 14], 1985, 33.

<sup>58</sup> *Id.*, 36.

<sup>59</sup> *Id.*, 41.

<sup>60</sup> Léase “*Pa-du-pa-Ra*”.

<sup>61</sup> Hastings J. y Selbie J. A., *A Dictionary of the Bible*, Nueva York, Scribner, 1902, IV, 23. Cf. Steindorff G., “Der Name Josephs *Saphenat-Pa'neach*. Genesis Kapitel 41, 45.”, en: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* 27, 1889, 41-42. La misma construcción, con el nombre de los otros dioses,

Las ciudades egipcias en las que transcurre la acción de las *Etiópicas* son la aldea de Quemmis, Menfis y Siene. No figura en la obra Heliópolis, desierta ya en época romana, pero cabe aquí referirnos a esa antigua ciudad del Bajo Egipto, llamada en los textos bíblicos “On” (*Gn.*, 41.45,50 y 46.20) y “Aven” (“ciudad idólatra”) despectivamente, por su importancia en el culto solar,<sup>62</sup> en *Ezk.*, 30,17.<sup>63</sup> ‘On’ es el jeroglífico ‘Anu’, nombre de Heliópolis en egipcio.<sup>64</sup> En *Jer.*, 43.13 la ciudad es llamada “Beth-shemesh”, es decir, “Casa del Sol” – *domus solis* en la *Vulgata*<sup>65</sup> –, y su nombre sagrado es el jeroglífico ‘Per-Ra’.<sup>66</sup> Las ruinas de Heliópolis se hallan al este del Delta en el confín del desierto. El obelisco existente (símbolo del culto solar) fue construido en la dinastía 12ª (2500 a.C.). Otros obeliscos de la ciudad fueron llevados a Alejandría, a Roma por Augusto (en 10 a.C.) y a Constantinopla, en la Antigüedad; los denominados “Agujas de Cleopatra”,<sup>67</sup> a Londres y a Nueva York a finales del siglo XIX – de manera que en esas ciudades modernas pueden aún verse, en esos obeliscos, vestigios de la antigua Heliópolis y de su culto al Sol.<sup>68</sup> Anu (On) fue la capital del nomo 13º del Bajo Egipto y su templo de Ra, el centro religioso del país, mientras que la ciudad en sí era su centro intelectual más importante, escuela de filosofía y de astronomía.<sup>69</sup>

El culto solar fue eliminado en la dominación de los hicsos y sustituido por el de Set, pero fue restaurado en la dinastía 18ª, en que se reconstruye el templo de Ra, el más importante de la zona del Delta. Ramsés III hizo grandes ofrendas al templo en su época de mayor florecimiento y el piadoso invasor etíope Piankhi, en la gran inscripción de Gebel Barkal, relata detalladamente las ceremonias que celebró allí.<sup>70</sup> En época romana, el templo aparece derruido, “evidencia de la insania y el sacrilegio de[l rey persa] Cambises, quien en

---

se observa en egipcio en ‘P’-dy-’Imn’, “don de Amón” y en ‘P’-dy-’st’, “don de Isis” (Hastings, *Dictionary*, IV (1902), 23).

<sup>62</sup> El sentido de ‘Auen’ es el de “locura o insania”.

<sup>63</sup> Colunga, *Biblia*, 832. En la *Vulgata* se utiliza el nombre griego de la ciudad. Situada sobre la ruta que unía a Siria con Menfis, la ciudad de Heliópolis fue siempre históricamente escenario de batallas, aun después de su destrucción (Hastings, *Dictionary*, III, 1900, 622).

<sup>64</sup> Hastings, *Dictionary*, III (1900), 621.

<sup>65</sup> Colunga, *Biblia*, 776.

<sup>66</sup> Hastings, *Dictionary*, III (1900), 621.

<sup>67</sup> El nombre no es significativo, pues fueron construidos un milenio antes del reinado de la célebre Cleopatra VII de Egipto.

<sup>68</sup> El de Londres se emplazó en la ribera norte del Támesis, en el muelle Victoria; el de Nueva York, en Central Park, al oeste del Metropolitan Museum of Art. Estos dos obeliscos constituyen un par.

<sup>69</sup> Hastings, *Dictionary*, III (1900), 621-622.

<sup>70</sup> *Id.*, 622.

parte con el fuego y en parte con el hierro buscó dañar los templos, destruyéndolos y quemándolos, tal como hizo con los obeliscos,” según cuenta Estrabón (Str. XVII, 1, 27). Para nuestro trabajo es de particular interés la presencia en el templo de Ra de un rey etíope, Piankhi o Piye, fundador de la dinastía 25<sup>a</sup> (c. 752-721 a.C.). Según las *Etiópicas*, el rey de los etíopes Hidaspes es, efectivamente, sacerdote del Sol y su esposa, la reina Persina, de la Luna, dignidades que asumen los protagonistas de la novela al final de la obra, al recuperar Cariclea su condición de heredera del trono y esposar a Teágenes (*Æth.*, X, 41, 3). La novela se ambienta en el Egipto de la satrapía persa (siglos V-IV a.C.), de manera que el culto solar había sido ya allí abandonado, pero se conservaba al sur de la frontera, en Etiopía, cuyos príncipes se hacían llamar a sí mismos “*υἱὸς ἡλίου*” (“hijos del Sol”), según Bión de Soloi (*FGH* III, CI 668). Recordemos, por otra parte, que Diodoro de Sicilia, en su *Biblioteca histórica* (I, 11) asimila a los dioses egipcios Osiris e Isis con el Sol y la Luna, respectivamente. El anciano Calasiris – nombre que, a su vez, Heliodoro debió tomar de Heródoto (Hdt., II, 164, 166, 168) – es sacerdote de Isis en Menfis en las *Etiópicas*. El cargo es hereditario; le sucede así, a su muerte, su hijo Tíamis, a quien el lector encuentra como jefe de los bandidos del Delta en la primera escena de la novela (*Æth.*, I, 1, 1).

La referencia de Bión de Soloi a los “hijos del Sol” remite a una antigüedad mayor que la que puede asignarse a la mención bíblica de On (Heliópolis) de *Gn.*, 41.45, en que José recibe a la hija del sacerdote Putifera, Aseneth, como esposa, y de *Gn.*, 41.50, en que ella le ha dado dos hijos.<sup>71</sup> En efecto, en cuanto a su cronología, este episodio de *Génesis* no puede situarse durante la dominación de los hicsos en Heliópolis (dinastías 15<sup>a</sup> y 16<sup>a</sup>), ya que el culto de Ra había sido reemplazado entonces por el de Set y porque el nombre de 'Putiphera' no aparece sino en las dinastías 22<sup>a</sup> o 23<sup>a</sup> (c. 800 a.C.) y es común en la 26<sup>a</sup> (664-525 a.C.), pero muy raro antes.<sup>72</sup> Ra es el dios solar no sólo de los antiguos egipcios, sino también de los pueblos que habitaban el África al sur del Sahara – que dan su título a las *Etiópicas* –, vinculado también con el de las culturas del neolítico en Europa, como

---

<sup>71</sup> Colunga, *Biblia*, 36.

<sup>72</sup> Hastings, *Dictionary*, III (1900), 622 y IV (1902), 24.

señala Estrabón (Str., XVII, 1, 28).<sup>73</sup> Su culto implicaba una observación precisa del movimiento de los astros y una arquitectura acorde. Ese mismo historiador, en su descripción de la ya en su tiempo (siglos I a.C.-I d.C.) desierta Heliópolis, dice haber visto “las casas de los sacerdotes y las escuelas donde algunos escritores proclaman estuvieron Platón y Eudoxo dedicados al estudio de los cuerpos celestes” (Str., XVII, 1, 29). Esos sacerdotes eran excelentes astrónomos, “aunque ocultaban su ciencia y no estaban dispuestos a enseñar [...]; los bárbaros mantenían todo en secreto – *μυστικὸς δὲ καὶ δυσμεταδύτους [...]. τὰ πολλὰ δὲ ἀπεκρύψαντο οἱ βάρβαροι*” – comenta Estrabón (*id.*). “No obstante, enseñaron a los griegos la división del día y de la noche y del año en 365 días” – observa (*id.*). Heródoto proporciona una información más precisa, diciendo que los egipcios habían descubierto mediante la observación de los astros las doce divisiones de las estaciones en 30 días más cinco días que, agregados a los meses, completaban el año (Hdt., II, 4). Los observatorios astronómicos de Eudoxo se encontraban en la margen opuesta del Delta, cerca de la ciudad de Cercesura, según el mismo Estrabón (Str., XVII, 1, 30).

Heródoto relata: “[...] conversé en Menfis con los sacerdotes de Hefesto [...]; fui también a Tebas y a Heliópolis, para saber [...] si estaban de acuerdo con lo que me habían dicho en Menfis, pues los sacerdotes de Heliópolis pasan por ser los más sabios de los egipcios” (Hdt., II, 3). Extrañamente dice que, en lo que concierne a los dioses, no está dispuesto a informar nada de lo que aprendió con esos sacerdotes, pero sí “de los asuntos humanos [...]” (Hdt., II, 4). Sobre las ciudades que visita Heródoto, Legrand anota: “Memphis était la ville de Phtah; Thèbes, la ville d'Amon; Héliopolis, celle de Ra. Les deux premières eurent une grande importance politique; la dernière n'eut jamais qu'une importance religieuse et scientifique, importance célébrée de tout temps par les Grecs; témoin les traditions qui y rattachaient les instituteurs de Pythagore, de Solon, de Platon, et l'éloge rétrospectif qu'en fait Strabon (XVII, 1, 29).”<sup>74</sup> Este pasaje confirma lo sugerido en el título de nuestro trabajo: la importancia que le asignaron los griegos “de tout temps” a Heliópolis como centro científico y religioso: Pitágoras, Solón y Platón. También habla Heródoto de las festividades religiosas de Egipto, y entre ellas la que se celebraba en

<sup>73</sup> Al comparar los bajorrelieves del templo de Ra con el de las “grandes imágenes tirrenias” (i.e. etruscas) y del arte arcaico griego: “[...] *μεγάλων εἰδόλων, ὁμοίον τοῖς Τυρρηκοῖς καὶ τοῖς ἀρχαίοις σφόδρα τῶν παρὰ τοῖς Ἑλλεσι δημιουργημάτων*” (Str., XVII, 1, 28).

<sup>74</sup> Heródoto, *Histoires. Livre II. Euterpe*, Ph.-E. Legrand (ed. y trad.), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1936, 67 n. 2.



Heliópolis en honor del Sol: “*Τέταρτα δὲ ἐς Ἡλίου πόλιν τῷ Ἡλίῳ* – en cuarto lugar, al Sol en la ciudad del Sol”, dice (Hdt., II, 59). Las otras fiestas que menciona son en honor de Ártemis, Isis, Deméter, Atena, Leto y Ares (*id.*). Es interesante notar que la ciudad adonde, según Heródoto, tiene lugar el festival de Neith (Atena) es aquélla a la cual se dirige Solón, Sais (Platón, *Ti.*, 21e).

Es en *Timeo* donde se presenta, además, una primera visión irónica de aquellos sacerdotes. En *Epínomis*, Platón atribuye sus conocimientos no a su sabiduría sino a la claridad de su cielo y la perfecta visibilidad nocturna: “Los primeros observadores del movimiento de los astros pudieron serlo gracias a la excelencia de su clima de verano, que es tan notable en Egipto y en Siria. Tenían una vista completa de las estrellas, podríamos decir, durante todo el año, ya que en esta región del mundo no hay nubes ni nunca llueve,” dice el Ateniense (*Epín.*, 987a), lo que no ocurre en Grecia. Los astros son las divinidades visibles. Esas divinidades con su culto han llegado a los griegos desde pueblos no helénicos, pero los griegos aprenderán a rendirles culto a todas ellas de una manera más noble y más apropiada que los bárbaros, “con la ayuda de la enseñanza del oráculo de Delfos y el ritual dictado por nuestras leyes – *παιδείαις τε καὶ ἐκ Δελφῶν μαντεῖαις χρωμένους καὶ πάσῃ τῇ κατὰ νόμους θεραπείᾳ*”, sigue diciendo el Ateniense (*Epín.*, 988a). Como veremos, éste es el pensamiento que subyace en las *Etiópicas*: la absorción de cultos bárbaros, pero con la vigilancia y preeminencia de Delfos y el Apolo délfico. La obra de Heliodoro constituye, en ese sentido, una ilustración en forma novelada de ese principio, tal como lo expone Platón en el *Epínomis*; no lo opuesto, una “barbarización” de lo griego, que resultaría de aceptar las teorías de “orientalización” de la obra que propone la crítica moderna. El Apolo que guía a los protagonistas hacia el desenlace, con el cumplimiento del oráculo, es efectivamente el Apolo délfico que Platón nos presenta como dios (y legislador) supremo en *Resp.*, IV, 427b: “*Ἡμῖν μὲν οὐδέν, τῷ μέντοι Απόλλωνι τῷ ἐν Δελφοῖς τά γε μέγιστα καὶ κάλλιστα καὶ πρώτα τῶν νομιθετημάτων* – [En cuanto a legislación] no nos queda nada por hacer, sino al Apolo de Delfos, el principal, el mejor y el primero de los legisladores.”

Heródoto habla de los cultos del sol y de la luna como propios de los pueblos bárbaros: refiriéndose a los persas, decía que sacrificaban a esas divinidades, el sol, la luna, la tierra, el fuego y el agua, y que no tenían estatuas ni templos ni altares como los griegos

(Hdt., I, 131). Estrabón, por su parte, observaba que si bien los egipcios tienen templos, no hay en ellos estatuas con figuras humanas sino de algún animal irracional (Str., XVII, 1, 28). Es con figura de animales, precisamente, o a veces humana, que estos dioses de los bárbaros se presentan a los hombres de las tierras habitadas, cuando salen a recorrerlas para observar su conducta. Así lo dice Diodoro de Sicilia, en su *Biblioteca histórica*, citando a Homero, *Od.*, XVII, 485-487: “Esas [cinco] divinidades [egipcias] visitan la tierra habitada [la ecumene], y se revelan a los hombres en forma de animales o hasta humana [...]. Y también el Poeta [Homero], cuando estuvo en Egipto y escuchó esas historias en boca de los sacerdotes, lo confirma al decir: «Los dioses de otras tierras, adoptando extrañas formas, visitan las ciudades de los hombres y notan tanto su insolencia como sus modos justicieros»” (Diod. Sic., I, 12, 7).

Algunos de los pasajes más significativos que podemos hallar en la literatura griega sobre Helios (y Selene) como dioses de los bárbaros son los que nos brindan Eurípides, en *Medea* 1321-1322, y Aristófanes, en *Pax* 406ss. En el *exodos*, Medea se burla de Jasón diciendo: “[...] pero jamás tu mano me tocará: tal es la virtud del carro que el padre de mi padre, Helios, nos da para defendernos del brazo enemigo” (*Med.*, 1320-1322). El carro del Sol le sirve a Medea para huir impunemente por los aires hacia Atenas, después de haber dado muerte a sus propios hijos.<sup>75</sup> “Tú no eres casta; en ti todo es vicio”, le replica Jasón más adelante (*Med.*, 1369).<sup>76</sup> En Aristófanes, Trigeo dice a Hermes: “Por lo tanto Selene y ese malvado de Helios conspiran contra vosotros [los dioses griegos] desde hace ya mucho tiempo, y traicionan a la Hélade en nombre de los bárbaros – *Ἡ γὰρ Σελήνη καὶ πανοῦργος Ἥλιος / ὑμῖν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον / τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα*” (*Pax* 406-408). A la pregunta de Hermes de por qué lo hacen, Trigeo responde: “Por Zeus, porque es a vosotros a quienes nosotros sacrificamos, mientras que a ellos sacrifican los bárbaros – *Ὅτιν ἢ Δία / ἡμεῖς μὲν ὑμῖν θύομεν, τούτοισι δὲ / οἱ βάρβαροι θύουσι*” (*Pax* 409-411). “Y así, como podrás imaginar, querrían ellos que fuésemos todos destruidos, para ser los únicos dioses en recibir ofrendas,” continúa Trigeo, y Hermes replica: “¿Es entonces por eso que desde hace mucho nos escamotean una parte del día y nos roen su órbita, por maldad?” (*Pax* 411-415).

<sup>75</sup> T. V. Buttrey, “Accident and design in Euripides' *Medea*”, en: *AJP* 79. 1 (1958), 1-17.

<sup>76</sup> Pasífae y Fedra también son descendientes de Helios y proclives al vicio en Eurípides (cf. Salgado, «*Ἀφροδίτη μεγίστη*», 33s.).

Se califica allí a Helios de “πανοῦργος” (malvado), tal como la Segunda Mujer lo llama a Mnesíloco, suegro de Eurípides, en *Thesm.*, 920-922, aludiendo a la complicidad de aquél con el dramaturgo: “Οἴμ' ὡς πανοῦργος καὐτὸς εἶναί μοι δοκεῖς / καὶ τοῦδέ τις ζῦμβουλος. Οὐκ ἐτὸς πάλαι / ἤγυπτιάζει” – “No por nada hace rato que habláis de Egipto”, dice la mujer, con referencia a la parodia de la tragedia *Helena* que ellos han traído a la escena. A la noción de “πανοῦργος” se suma la de “hablar de Egipto” (αἰγυπτιάζειν): en Egipto se ambienta *Helena* y allí transcurrirá casi toda la acción de las *Etiópicas*. Pero es probable que Heliodoro haya seguido más aquí – su novela comienza en el Delta – la parodia de Aristófanes que el drama de Eurípides, pues inmediatamente se introduce en las *Tesmoforias* una segunda parodia, la de la tragedia perdida *Andrómeda*, y con ella el mito de Perseo. Entre ambas, una serie de imágenes surgen para corroborarlo: la “negra *syrmēa* (manto)”, en oposición a la “blanca [Egipto] [...]” – “λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαίῳ λεῶ” (*Thesm.*, 857), por ejemplo, está en la versión aristofánica del verso 3 de *Helena*, no en Eurípides, donde se lee: “λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γέας, – la blanca nieve que derretida humedece la tierra”. El oráculo de Delfos, en *Aeth.*, II, 35, 5 v. 6 y X, 41, 5 v. 3, presenta esa misma oposición: “λευκὸν ἐπὶ κροτάφων στέμμα μελαινομένων – una blanca corona ceñirá sus sienes bronceadas”. Las “ondas virginales” u “ondas pobladas de bellas ninfas” del verso 1 de *Helena* – “Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαὶ” (*Hel.*, 1 y *Thesm.*, 855) – nos ofrecen ya la idea de virginidad que encarnan los protagonistas. La “virgen” vuelve a aparecer en la parodia siguiente, de *Andrómeda*: Eurípides/Perseo pregunta: “¿[...] quién es esta virgen parecida a las diosas; se diría una nave amarrada al puerto? – ἔα: τίν ὄχθον τόνδ' ὀρῶ καὶ παρθένον / θεαῖς ὁμοίαν ναῦν ὅπως ὠρμισμένην;” (*Thesm.*, 1105-1106). Este final del verso suena muy aristofánico y muy poco trágico;<sup>77</sup> pero tenemos aquí a la muchacha que se parece a una diosa, sentada en una roca: “κόρη καθῆστο ἐπὶ πέτρας. [...] θεὸς εἶναι ἀναπέιθουσα” (*Aeth.*, I, 2, 1), y a la nave anclada en la playa: “ὀλκὰς ἀπὸ πρυμνησίων ὄρμει” (*Aeth.*, I, 1, 2) de la escena inicial de las *Etiópicas*. Todo indicaría que Heliodoro seguía de cerca no a Eurípides, sino al Eurípides de Aristófanes. No está en el tiempo tan lejos de ambos, ni de Platón, si hemos de verlo florecer, como creemos, en el siglo I a.C.

<sup>77</sup> Como la tragedia *Andrómeda* se ha perdido, no podemos confrontar este pasaje con el original de Eurípides. De los pocos fragmentos que se conservaron de ella, gran parte proviene de esta parodia de Aristófanes.

Muy poco antes, en la parodia de *Andrómeda*, la heroína (Mnesíloco, suegro de Eurípides) se lamenta en la soledad y en la oscuridad dice a la noche estrellada (*Thesm.*, 1065-1068): “Ὡ Νύξ ἴππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ’ / αἰθέρος ἱερᾶς / τοῦ σεμνοτάτου δι’ Ὀλύμπου – ¡Oh, noche santa, cuánto dura tu carrera cuando recorres en tu carro la bóveda estrellada del éter a través del muy sagrado Olimpo!” Al principio de esta parodia, Andrómeda, siempre atada a una roca, se dirigía en versos líricos a sus “vírgenes amigas”, según Mnesíloco en Aristófanes: “Φίλαι παρθένοι, φίλαι, / πῶς ἂν ἀπέλθοιμι [...] – Oh, amigas vírgenes, amigas, / si me pudiera ir [...]” (*Thesm.*, 1015-1016). Coulon y Van Daele explican así el argumento de la tragedia perdida: “Héra et Posidon ayant inondé l’Éthiopie, Céphée, pour mettre fin au fléau, sur le conseil de l’oracle, attacha sur un rocher sa fille Andromède, l’exposant à être dévorée par le monstre marin Glaucétès. Persée, en revenant du pays des Gorgones, monté sur Pégase, aperçut la pauvre princesse dans cette situation.”<sup>78</sup> Etiopía es “tierra de bárbaros”; así lo dice Perseo (Eurípides): “Ὡ θεοί, τίς ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα / ταχεῖ πεδίλω; – Oh, dioses, ¿a qué tierra de bárbaros he llegado con rápido vuelo?” (*Thesm.*, 1098-1099), y más adelante, en las *Tesmoforias*, Eurípides habla de la “naturaleza [difícil de convencer] de un bárbaro – βάρβαρος φύσις” (*Thesm.*, 1129), respecto del arquero escita. También en las *Etiópicas* el rey etíope se ha mostrado difícil de convencer (*Aeth.*, X, 40, 1).

Andrómeda le habla a la noche estrellada, porque ella misma es parte de ese cielo nocturno: Heliodoro, como sus modelos Eurípides y Aristófanes, no olvida, ni por un momento, que Andrómeda es el nombre de una de las constelaciones; así como lo son Cefeo, Perseo, Casiopea y Ceto, el monstruo marino. Antes que Andrómeda, Helena también hace referencia al cielo: la tierra egipcia no se beneficia de la lluvia divina (ἀντὶ δίας ψακάδος, *Hel.*, 3). Cuando Platón, muy euripidiano, porque abreva en los temas de este trágico para sus diálogos,<sup>79</sup> así como aristofánico – lo sienta al poeta cómico en su triclinio del *Simposio*, tal como éste había traído a la escena a Eurípides –, escribió en *Epin.*, 987a que en Egipto, como en Siria, no había nubes ni lluvias, quizás estuvo a punto de decir con Eurípides “ἀντὶ δίας ψακάδος – en lugar de la lluvia divina” (*Hel.*, 1), pero se contuvo y dijo en cambio “ἄτε νεφῶν καὶ ὑδάτων – porque las nubes y la lluvia”, menos poético, más

<sup>78</sup> Aristófanes, [*Comédies*] Tome IV. *Les Thesmophories – Les Grenouilles*, V. Coulon (ed.), H. Van Daele (trad.), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1954, 60-61 n. 4.

<sup>79</sup> Salgado, «*Ἀφροδίτη μεγίστη*», 37, sobre el *Hipólito* en *Filebo*.

prosaico. Puede leerse el pensamiento de todos estos grandes escritores y ver cómo se entreteje. Heliodoro, no mucho después, se suma a este juego creativo. Según Platón (*Epin.*, 986a-e), y también Diodoro de Sicilia, la información sobre los astros provino de Egipto (Diod. Sic., I, 13, 2). Muchas de las constelaciones, sin embargo, se agrupan alrededor del mito de Perseo, y tienen por consiguiente una tradición antigua en la misma Grecia. Pero, yendo más al sur – es decir, a Etiopía – y por debajo del trópico de Cáncer, se descubren nuevas y magníficas constelaciones: las del hemisferio sur, algunas de las cuales también forman parte de ese mito, como Ceto. Además, Diodoro de Sicilia cuenta que llegando a esas latitudes el sol ilumina de noche y sus rayos pueden verse antes del amanecer (Diod. Sic., III, 48, 3), una información subyugante. Heliodoro se deja arrastrar por la fascinación del relato novelesco de este historiador.<sup>80</sup> En esos relatos está Homero (*Il.*, I, 423-424),<sup>81</sup> y de Homero facilita Diodoro una prolija explicación respecto de la piedad de los etíopes (Diod. Sic., I, 13, 2), que igualmente subyugará a Heliodoro. Ello al margen, esas constelaciones [del mito de Perseo] que pueden verse tan claramente en esos cielos, las ha traído ya a la escena, como personajes dramáticos, Eurípides, en su *Andrómeda*. Cefeo y Casiopea son reyes etíopes; Andrómeda es su hija, etíope y por lo tanto de color – *fusca* la llama Ovidio (*Her.*, XV, 36), siguiendo seguramente a Eurípides. Aristófanes, además, parodia este drama en las *Tesmoforias*, como hemos visto. Allí tiene Heliodoro los antepasados míticos de los etíopes de su novela, como si, a través de la observación de los astros, hubiera traído esas constelaciones a su propia escena dramática y les hubiera dado vida. Las estrellas tienen inteligencia y alma, según Platón en *Epin.*, 981e, “aunque muchos – dice – estén convencidos de lo contrario”. De Platón es de donde Heliodoro toma sus líneas de pensamiento claves. Así son esos personajes racionales y poseen una dimensión divina; son divinos, como las constelaciones – “ὁ δὴ πᾶν χρῆ φάναι θεῖον γένος ἄστρον γεγονέναι – debemos llamarlas en su conjunto la hueste divina de las estrellas”, dice el Ateniense (*Epin.*, 981e). En Egipto y en Etiopía los griegos pueden admirar el cielo nocturno, e invocar a la noche sagrada, que recorre con su carro la bóveda

<sup>80</sup> Heidecker publicó también a Diodoro de Sicilia, *DIODORI SICVLI HISTORiarVM LIBRI ALIQVOT, QVI extant, opera & studio VINCENTII OBSOPCEI in lucem editi. [...]. BASILEÆ [Io. Oporinus & R. Winter]*, 1539.

<sup>81</sup> Salgado O. N., “Revivificación literaria de los *ἀμύμονες Αἰθιοπῆες*”, en: *XXIº Simposio Nacional de Estudios Clásicos 21-25 Septiembre 2010*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades, 2010, CDRom. El epíteto '*ἀμύμων*' es frecuente en Homero, siempre aplicado a mortales o a objetos, nunca a dioses. Indica su carácter noble, incluso refiriéndose a Egisto (*Od.*, I, 29).

estrellada del éter, con Andrómeda: “Ὡ Νὺξ ἵππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ’ / αἰθέρος ἱερᾶς / τοῦ σεμνοτάτου δι’ Ὀλύμπου” (*Thesm.*, 1065-1068); llegar al Delta es mirar el cielo sin nubes ni divina lluvia (ἀντὶ δίας ψακάδος) que ve Helena (*Hel.*, 2). Las *Etiópicas* nacen del lamento de Andrómeda, aunque su nombre sea un compuesto de ‘μειδιάω’ (sonreír), o porque lo es: cuando el anciano Critias cuenta la historia del triunfo de los atenienses sobre los invasores de la Atlántida que Solón ha oído de los sacerdotes de Neith (la Atena de los egipcios), lo hace sonriendo (διαμειδιάσας) (*Ti.*, 21c). Sisimitrés, sacerdote etíope, quien salvó a la niña expuesta Cariclea y la entregó al sacerdote de Delfos Cariclés,<sup>82</sup> explica al rey por qué la joven es blanca siendo sus padres de color y lo hace sonriendo con ironía, “εἰρωνικὸν ὑπομειδιάσας” (*Æth.*, X, 14, 6).<sup>83</sup>

La primera línea de las *Etiópicas* contiene las palabras “reír” (en forma continua: διαγελάω): “Ἡμέρας ἄρτι διαγελώσης καὶ ἡλίου τὰς ἀκρωπείας καταυγάζοντος” (*Æth.*, I, 1, 1), que Fernando de Mena (Alcalá de Henares, 1587) traduce: “Había poco antes comenzado a reír el alba, y el sol tendía sus rayos por las altas cumbres de los montes [...]”.<sup>84</sup> El día amanece sonriendo aunque vaya a iluminar una escena de masacre en una playa del Delta. Heliodoro está anunciando un relato cómico. Así lo vio su primer editor, Heidecker (*Opsopæus*), cuando reconoció en él una “historia festiva” – “festiva[m] & amæna[m] & pura[m] & casta[m] historia[m]”, como dice en la epístola dedicatoria al senado de la ciudad de Nuremberg:<sup>85</sup> “festivo” es Aristófanes y “festivo” es Cervantes, gran imitador de Heliodoro en lengua vulgar.<sup>86</sup> ¿Cuánto le deberán las *Etiópicas*, no sólo a Platón, sino también a Aristófanes? Recordemos los *scholia* a este poeta cómico que llevan el nombre de Heliodoro en el *Codex Græcus* 474, de Bessarión, en la biblioteca Marciana de Venecia. Esos *scholia* se cree que formaban parte de un tratado de colometría. Y

<sup>82</sup> La niña expuesta que se cría en Delfos, como asistente del templo, ζάκορος o νεωκόρος del dios, recuerda el *Ión* de Eurípides. Ambos terminan siendo reconocidos como herederos de un trono (Ión, de Atenas; Cariclea, de Etiopía).

<sup>83</sup> Recuérdese el “*ridentem dicere uerum*” de Horacio (*Sat.*, I, 1, 24), aunque quizás no sea ése el sentido que haya querido darle Heliodoro.

<sup>84</sup> Heliodoro, *Historia etiópica*, 12.

<sup>85</sup> Heliodoro, *HISTORIÆ ÆTHIOPICÆ*, fol. a3 ro.

<sup>86</sup> No sólo en su *Persiles*, sino también en sus *Novelas ejemplares*, un gran número de las cuales son “historias etiópicas” en miniatura (Salgado O. N., “La *Historia Etiópica*, un precedente de *La Gitanilla* en la novela griega”, en: *AFC*, 15, 1997, 270-287; y Salgado O. N., “Las *Novelas ejemplares*, ¿variaciones sobre la *Historia Etiópica*?”, en: *Actas del IIIº Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Cala Galana, Menorca, 20-25 de Octubre 1997, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma, Universitat des Illes Balears, 1998, 489-493).

recordemos también que el *Lexicum Græcum Iliadis et Odysseæ* de Apolonio Sofista muestra como la tercera en importancia de sus fuentes los comentarios con notas al texto de Homero de Heliodoro, que se conservaron sólo en esas citas, trabajos de erudición ambos que bien podrían reflejarse en la composición de una obra de una extrema riqueza como las *Etiópicas*.

Ambos trabajos se han datado independientemente a finales del siglo I a.C. o principios del I d.C.: los *scholia* a Aristófanes, porque anteceden a los de otro escoliasta, Símaco (c. 100 d.C.);<sup>87</sup> los comentarios a Homero, porque el léxico de Apolonio Sofista fue compilado en la segunda mitad del siglo I d.C. Villoison, editor de este último, no vaciló en atribuir en 1773 esos comentarios al “*rhetor comes Heliodorus* – el compañero rétor Heliodoro” de *Sat.*, I, 5, 1-2 de Horacio.<sup>88</sup> Los *scholia* se dijeron ser de un “*Heliodorus der Metriker*”<sup>89</sup>; ningún apodo recibió el Heliodoro de los comentarios al texto homérico, menos conocidos. No ha habido, que sepamos, ningún intento de reconocer, para esas dos obras eruditas, un solo y único autor, ni mucho menos que fuera éste el mismo que compuso las *Etiópicas*. La crítica divide y fragmenta; no une, ni asocia: al menos éste fue el caso aquí.<sup>90</sup> Pero la fecha de producción de aquéllas apuntaba maravillosamente al contemporáneo y amigo del venusino (65 a.C.-8 d.C.); si no, ¿dónde estaban las obras que justificaran el elogioso calificativo que le había dado éste de “*Græcorum longe doctissimus* – de lejos, el más docto de los griegos”? Horacio no tenía tiempo para amistades vanas. “*Noster uero, per tempore rationem, non alius forte quibusdam esse uideatur quam qui ab Horatio L. I Satyr. 5. versu 3 uocatur rhetor Heliodorus , Græcorum longe doctissimus [...]; cum Heliodorus, quamuis natione Græcus, ob hoc laudari potuisset ab Horatio , quod Græcæ linguæ scientiam maximam haberet; quippe qui , eruditissimus Grammaticus & Homeris Interpres [...]*” – decía Villoison.<sup>91</sup> Uno de los comentarios de Heliodoro en el

<sup>87</sup> G. Zuntz, *Die Aristophanen-Scholien der Papyri*, Berlín, 1975.

<sup>88</sup> Apolonio Sofista, *Lexicum Græcum Iliadis et Odysseæ [...]*, J.-B. G. d'Anssé, Marquis de Villoison (ed.), París, J. C. Molini, 1773, I, xxiv-xxv; II, 834ss. n. 1.

<sup>89</sup> O. Hense, *Heliodorische Untersuchungen*, Leipzig, 1870; y *RE* VIII (1912), 28ss., s.v. “*Heliodorus der Metriker*” (16).

<sup>90</sup> Cf. F. Bornmann, s. v. “*Elidoro*”, en: *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996-1998, I, 717-718.

<sup>91</sup> Apolonio Sofista, *Lexicum Græcum*, I, xxiv-xxv. En la reimpresión de 1788 han desaparecido los *Prolegomena in Apollonium*, la traducción latina del léxico y las notas del marqués.

léxico de Apolonio Sofista muestra ya su interés en el epíteto de Apolo, Febo:<sup>92</sup> 'Φοῖβος', que Heliodoro explica como derivado de 'φοιβάσθαι', “vaticinar”.<sup>93</sup>

Así que podemos imaginar en el “*rhetor comes Heliodorus*” de la misión diplomática de Octaviano a Marco Antonio en 40 a.C, al comentarista de Homero y al colometrista de Aristófanes, recreando en prosa los temas épicos con la gracia del poeta cómico; instruyendo a Horacio sobre la métrica griega para sus odas y, en fructífera comunicación, hallando a su vez en él, en sus sátiras, en el “[...] *fuscus Hydaspes, / Cæcuba vina ferens, [...]* – Hydaspes [el siervo hindú] de oscura tez, que sirve vino Cécubo” (*Sat.*, II, 8, 14-15) en la cena de Nasidieno, al rey de los etíopes. Cuando Horacio vuelve a mencionar a *Hydaspes*, esta vez el río, en *Carm.*, I, 22, 7-8, lo llama “*fabulosus / [...]* *Hydaspes*”, velada alusión quizás a la “fábula” de Heliodoro. Está la cuestión de la forma – ¿prosa o verso? –, que el poeta debió evaluar con el *rhetor* griego (*Sat.*, I, 4, 48). Horacio decide crear en metro; Heliodoro – ὁ μετρικός,<sup>94</sup> el metrólogo (*der Metriker, le Métricien*) –, en prosa, y en ello sigue a Platón. En efecto, al principio del *Timeo*, y en *Critias*, podía leerse el relato fabuloso de la derrota de los atlántidas a manos de los atenienses que cuenta a Solón el sacerdote más anciano de un grupo de ellos, en Sais (*Ti.*, 20d-25e). Un sacerdote tan anciano como éste, Calasiris, contará por su parte a Cnemón primero (*Æth.*, II, 24-V, 1) y a Nausiclés después (*Æth.*, V, 16-33) la maravillosa historia de las aventuras de Teágenes y Cariclea, hasta su llegada a Quemmis. El cuadro es el mismo: un viejo sacerdote egipcio cuenta una historia (mentirosa) a un griego (Solón) o a dos griegos (Cnemón y Nausiclés), en una ciudad egipcia sobre el Nilo (Sais; Quemmis). En Platón, el relato fabuloso de la Atlántida aparece en dos diálogos; el segundo, *Critias*, inconcluso. Con las *Etiópicas*, por primera vez tendremos una épica de larga extensión, en diez libros de prosa; invención innovadora ésta, de Heliodoro, quien, sin saberlo, estaba creando un género narrativo para la posteridad, el de mayor envergadura en las literaturas europeas, la novela moderna.

Notése por otra parte cómo presentaba Horacio a su “*fuscus Hydaspes*”: “[...] *ut Attica uirgo / cum sacris Cereris procedit* – [...] como una κόρη del servicio de Deméter

<sup>92</sup> Dios al que dedica, junto con Diana, Horacio el *Carmen sæculare*.

<sup>93</sup> Apolonio Sofista, *Lexicum Græcum*, II, 832-833.

<sup>94</sup> Suidas s.v. *Εἰρηναῖος* (White J. W., *The Scholia on the Aves of Aristophanes [...]*, Boston y Londres, Ginn, 1914, xlviii n. 4).



trayendo con ligero paso los objetos ceremoniales” (*Sat.*, II, 8, 13-14): un odre de vino en *Thesm.*, 730-738 – ¿no estaba haciendo Horacio las mismas lecturas de las *Tesmofoorias* que Heliodoro? Horacio tampoco olvida a Andrómeda, “[...] *Ἀνδρομέδα, παῖς Κηφέως*” – Andrómeda, hija de Cefeo [...]” (*Thesm.*, 1113), como dice allí Eurípides, en su *Carm.*, III, 29, 17-18: “*Iam clarus occultum Andromedæ pater / ostendit ignem [...]* – ya el claro padre de Andrómeda [Cefeo] muestra su oculto fuego [...]”. En las *Etiópicas*, Andrómeda es Cariclea; su imagen es exactamente la de la joven: “*ἐπισκόπει τὴν Ἀνδρομέδαν ἀπαράλλακτον ἐν τῇ γραφῇ καὶ ἐν τῇ κόρῃ δεικνυμένην*” (*Æth.*, X, 14, 7).<sup>95</sup> Volvamos al odre: “*Ἀσκὸς ἐγένεθ' ἡ κόρη / οἴνου πλέως [...]* – la niña se ha vuelto un odre lleno de vino” – dice Mnesíloco (*Thesm.*, 733-734). Allí está ya la niña (*κόρη*) que será la protagonista de las *Etiópicas*: su padre será el *fuscus Hydaspes*, como Cefeo de Andrómeda. Se insiste en la idea de paternidad, pues ello es lo que cuenta cuando se trata de las “*virginum primæ puerique claris / patribus orti* – las primeras de las vírgenes y los varones nacidos de padres ilustres” (*Carm.*, IV, 6, 31-32), el buen nacimiento, como en el caso de los jóvenes que forman el coro en el *Carmen sæculare*, cuyos ensayos se presenta el poeta dirigiendo en esta oda (*Carm.*, IV, 6, 35-36).<sup>96</sup>

Dijimos que las *Etiópicas* es una obra festiva, cómica. Al final de la obra, su autor declara que ella fue escrita por un “fenicio emiseno (o emeseno), de la raza del sol – *ἀνὴρ Φοῖνιξ Ἐμισσηνός, τῶν ἀφ' Ἡλίου γένος*” (*Æth.*, X, 41, 4).<sup>97</sup> Maillon sospechó que lo “de la raza del sol” podía ser un “*jeu de mots*” sobre su propio nombre.<sup>98</sup> También puede serlo, creemos, lo de “fenicio emiseno”. Si estamos ubicando correctamente la composición de las *Etiópicas* en el siglo I a.C., Heliodoro se hace eco allí, con una vaga memoria, del nombre de una tribu árabe, los “*Hemeseni*”. Plinio, casi un siglo después, habla aún de esa tribu – ya mencionada por Estrabón: *τοῦ Ἐμισσηνῶν ἔθνους* (*Str.*, XVI, 2, 10) – que puebla, con otras (los Hilatas, la tribu de los Ituraeos y una rama de éstos llamados Betemos), el interior de la Siria Cœle: “*Hemesenos, Hylatas, Ituræorum gentem et qui ex his Bæthæmi*

<sup>95</sup> Según Sisimitrés, su madre la ha concebido contemplando un cuadro de la doncella mítica en su cuarto nupcial (*Æth.*, X, 14, 7).

<sup>96</sup> Se menciona también a Heliodoro como autor de un tratado sobre música, *Περὶ Μουσικῆς* (White J. W., *the Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan and Co., 1912, 384-395). ¿Pudo haberle cabido alguna participación junto a Horacio en la preparación del himno de los *Ludi Sæculareatitanus* de 17 a.C.?

<sup>97</sup> Las variantes *ἔμισσινός* y *ἔμισσηνός* se leen en los manuscritos más antiguos (Vaticanus 157 y Marcianus 409), de los siglos XI o XII.

<sup>98</sup> Heliodoro, *Les Éthiopiennes*, I, lxxxiv.

*vocantur [...]*” (HN, V, 19, 81).<sup>99</sup> Heliodoro, como Aristófanes, se deleita nuevamente aquí en un juego de palabras; cf. *Ach.*, 606, “[...] *κᾶν Γέλα κᾶν Καταγέλα* – y en Gela y en «Búrlate de eso».”<sup>100</sup> *Ἐμισσηνός*’ evoca, más que nada, un verbo de prestigio homérico: *ἔμέω*’, “vomitar” (*Il.*, XV, 11), cuyo sentido metafórico de “vomitar palabras” nos ofrece el historiador Eunapio en su *Vitæ sophistarum*,<sup>101</sup> y antes Filóstrato, en un dicho de Aristeides que se hizo célebre (*VS* 583).<sup>102</sup> La forma es muy clara en los derivados de ese verbo: *ἔμεσίας*’ (predisposición a vomitar) y *ἔμεσις*’ (vómito). El “emiseno” es entonces el “vomitador de palabras”, es decir, de diez libros de una extensa narrativa épica en prosa.

Para los griegos los fenicios y los egipcios eran falaces y engañadores (Homero, *Od.*, XIV, 288; XIII, 272; XV, 415); “*ἄνηρ Φοῖνιξ*” se lee precisamente en *Od.*, XIV, 288: “*τότε Φοῖνιξ ἦλθεν ἄνηρ ἀπατήλια εἰδώς* – entonces vino un fenicio lleno de falsedad”, cuenta Ulises. Para Platón, además, un “cuento fenicio” es una historia “que nunca existió ni existirá jamás”; así lo dice en *Resp.*, III, 414c, “[...] *ἀλλὰ Φοινικικόν τι, [...], ἐφ’ ἡμῶν δὲ οὐ γεγονὸς οὐδ’ οἶδα εἰ γενόμενον ἄν [...]* – [...] sino una especie de cuento fenicio, algo que no ha sucedido jamás entre nosotros ni sé que suceda [...]” y en *Leg.*, 2.663e, “*τὸ μὲν τοῦ Σιδωνίου μυθολόγημα [...]* – de la más increíble fábula del hombre de Sidón [Cadmo], fue fácil convencer a todos [...]”, así como de otras [diez] mil como ella.<sup>103</sup> Al decir que la historia de Teágenes y Cariclea la escribió un fenicio, Heliodoro nos está diciendo que ella “nunca existió ni existirá jamás”. Cervantes, fino lector de Heliodoro, ocultó también su identidad de autor del *Quijote* detrás del nombre de un moro, Cide Hamete Benengeli, del cual dijo ser su traductor (*Quijote*, Ii, 1, 5 y 74), pues los moros “son mentirosos” (*id.*, I, 9; II, 3). Los moros eran, para los españoles del siglo XVI, lo que los fenicios y egipcios para los griegos en la Antigüedad;<sup>104</sup> y nadie dudará de que el *Quijote* es obra de Cervantes, autor festivo, y no de Cide Hamete. Heliodoro no podía ser fenicio porque Horacio dijo que era, “de lejos – *longe* –, el más erudito de los griegos” (*Sat.*, I, 5, 3) y Villoison, que era “[*quamuis*] *natione Græcus*”, pues, aun siendo griego, podía

<sup>99</sup> Otras 17 tetrarquías llevan nombres bárbaros. agrega Plinio: “[...] *præter tetrarchias in regna descriptas barbaris nominibus XVII*” (HN, V, 19, 82).

<sup>100</sup> Gela es una ciudad griega de Sicilia, hoy destruida.

<sup>101</sup> Eunapio, *VS*, 488 (Proeresio) (Filóstrato y Eunapio, *The Lives of the Sophists*, W. C. Wright (ed. y trad.), Londres, Heinemann / Nueva York, Putnam [Loeb Classical Library], 1922, 492-493).

<sup>102</sup> *Id.*, 216-217.

<sup>103</sup> Sobre el mito cadmeo de que de los dientes del dragón plantados en tierra surgieron soldados armados.

<sup>104</sup> Horacio dice: “*inuenior Parthis mendacior* – me descubro ser más mentiroso que los partos” (*Epist.*, II, 1, 112).

elogiarlo Horacio por su gran conocimiento de esa lengua.<sup>105</sup> Después de todo, si Homero era egipcio (*Æth.*, III, 14), ¿porqué no podía ser Heliodoro fenicio?<sup>106</sup>

Pero hay otro matiz, pues siendo “fenicio emisenio”, además de “*Θεοδοσίου παῖς, Ηλιόδωρος* – hijo de Teodosio (don del Dios), Heliodoro (don del Sol)” (*Æth.*, X, 41, 4), su autor había podido contemplar él mismo el brillante cielo nocturno que en Egipto y en Siria es tan notable, gracias la excelencia de su estación de verano: “*διὰ τὸ κάλλος τῆς θερινῆς ὥρας, ἣν Αἴγυπτός τε Συρία θ’ ἰκανῶς κέκτηται*”, según el Ateniense (*Epin.*, 987a), y hallar en él inspiración para su novela. Allí, en el cielo estrellado, estaban Andrómeda, Cefeo, Casiopea, Perseo y Ceto, en su carrera eterna, y racional, en el firmamento, a través del más sagrado Olimpo – *τοῦ σεμνοτάτου δι’ Ὀλύμπου* (*Thesm.*, 1068). La Heliópolis de Heródoto estaba en Platón (*Ti.*, 20e-25e); Platón y Aristófanes, en Heliodoro.

También en éste, y sobre todo, está Horacio: Heliodoro es, como Horacio, el *vates* “de los jóvenes castos y las doncellas que no conocen aún el matrimonio”: “*Castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset?* – ¿De quién aprenderían [ellos] sus plegarias si la Musa no les hubiese dado un poeta inspirado?” (*Epist.*, II, 1, 132-133). Éstos son “las vírgenes elegidas y los castos jóvenes – *virgines lectas puerosque castos*” (*Carm. Sæc.*, 6) que han cantado el himno a Febo y Diana (*Phæbe siluarumque potens Diana, Carm. Sæc.*, 1). Cariclea y Teágenes eran parte de ese coro, “instruido para recitar las alabanzas de Febo y Diana – *doctus et Phæbi chorus et Dianæ / dicere laudes*” (*Carm. Sæc.*, 75-76); salen de él. Heliodoro les puso nombres griegos. Las *Etiópicas*, himno a Apolo y Ártemis, nacen del *Carmen sæculare*: son el *Carmen sæculare* en prosa épica, y en griego. Horacio nos ayudó a descubrirlo, para que, a la vez, pudiéramos darle un nuevo nombre a ese *vates* de la *Epist.*, II, 1, 133. A esos jóvenes que ha extraído del coro horaciano, Heliodoro los lleva al “*fontium qui celat origines / Nilus[que et Hister]* – el Nilo [e Ister] que esconden sus fuentes” (*Carm.*, IV, 14, 45-46). En nota a esos versos, explica Villeneuve: “Le nom du Nil rappelle que les armes romaines avaient été portées en Éthiopie jusqu’à Nabata, près de Méroé ([...] sans doute en

<sup>105</sup> Apolonio Sofista, *Lexicum Græcum*, I, xxv.

<sup>106</sup> Grimal nota, por ejemplo, los excesos, por parte de Calasiris, “de l'exégèse religieuse appliquée à Homère” (Grimal, *Romans*, 1475-1476).

22 av. J.-C.).”<sup>107</sup> Las *Etiópicas* concluyen en Méroe. Allí Cariclea, casada ya con Teágenes, podrá recordar con la joven de Horacio, “*Nupta iam dices 'ego [...] / reddidi carmen docilis modorum / uatis Horati'*” (*Carm.*, IV, 6, 41-44), que interpretó, el 3 de junio de 17 a.C., el poema amado de los dioses, siguiendo dócil las cadencias del vate Horacio. Heliodoro celebró así, en las *Etiópicas*, la llegada de las tropas romanas a Etiopía: ellas constituyen entonces una loa a esta nueva conquista de tierras lejanas de Augusto.<sup>108</sup>

**Ofelia N. Salgado**

*Investigador independiente, Cambridge, Inglaterra*

[salgadofelia@hotmail.com](mailto:salgadofelia@hotmail.com)

**Resumen:**

En este trabajo mostramos que, si hubo un culto solar en las *Etiópicas* de Heliodoro, no es el de Émesa del siglo III d.C. de los Severos, sino el de la antigua Heliópolis egipcia, que provee la base de la astronomía antigua. El gran sacerdote del templo del Sol (Ra) de Heliópolis se llamaba, en hebreo, “Putifar”; en griego, “Heliodoros”: extraordinaria coincidencia, ya que el motivo de la mujer de Putifar de *Génesis* 39.7-20 ocupa un lugar destacado en la trama de la novela, pero ésta atiende estrictamente a sus modelos griegos clásicos. Proponemos, además, que la composición de la obra coincide con o surge del *Carmen Sæculare* de Horacio.

**Palabras clave:** Heliodoro – *Etiópicas* – Heliópolis – astronomía – *Carmen Sæculare*.

**Abstract:**

In this paper we argue that, if there was a solar cult in Heliodorus's *Æthiopica*, it is not the one from Emesa in the 3<sup>rd</sup>. century AD, but that of the ancient Egyptian city of Heliopolis, which set the basis for ancient Astronomy. The great priest of the temple of the Sun (Ra) at Heliopolis was called, in Hebrew, “Potifar”; in Greek, “Heliodoros”: extraordinary coincidence, since the motif of Potifar's wife from *Genesis* 39.7-20 is fundamental in the plot of the novel. However, Heliodorus' narrative does strictly rely on its Greek models. We also suggest that the composition of the work coincides with or emerges from Horace's *Carmen Sæculare*.

**Keywords:** Heliodorus - *Æthiopica* – Heliopolis – Astronomy – *Carmen Sæculare*.

RECIBIDO: 13-11-2013 – ACEPTADO: 8-3-2014

<sup>107</sup> Horacio, *Tome I. Odes et Épodes*, F. Villeneuve (ed. y trad.), París, “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1927, 181 n. 4. Las tropas romanas estaban al mando de C. Petronio (Str., XVII, 1, 54).

<sup>108</sup> En un trabajo futuro desarrollaremos la noción, a partir del *Æthiops* de Horacio, *Carm.*, III, 6, 14, de que la pareja de amantes castos, protagonistas de la novela, sin antecedentes en la literatura, podría estar evocando el matrimonio de Marco Antonio y Cleopatra, por la ambientación en Egipto, el simbolismo de los segundos nombres de sus hijos mellizos, “Helios” y “Selene”, el nombre de “Cariclea”, que contiene el de “Κλεοπάτρας”, etc.

## EL USO DIGLÓSICO DEL LATÍN EN LOS VILLANCICOS A SAN PEDRO NOLASCO DE SOR JUANA INÉS LA CRUZ

La coexistencia de una variante alta y una variante baja del latín es un recurso frecuente en las series o juegos de villancicos que Méndez Plancarte atribuyó con certeza a Sor Juana Inés de la Cruz. En concreto, estos casos de diglosia<sup>1</sup> se observan en los villancicos compuestos para los maitines de San Pedro Apóstol (1677), en los villancicos en honor de María para la fiesta de la Asunción (1679), así como en la serie escrita para los maitines de San Pedro Nolasco, fundador de la orden de los mercedarios (1677). Centraré mi examen del recurso en esta última serie porque ella presenta una interesante peculiaridad: mientras que en los otros dos juegos la norma alta –que procede tanto del latín bíblico como, en general, del litúrgico– se registra, al igual que la norma baja, en los villancicos mismos, en el juego a San Pedro Nolasco la variante latina alta se sitúa en un espacio paratextual, a saber, el epígrafe (Mateo, 22, 20-21) que encabeza la dedicatoria de la serie entera a la Virgen.

Antes de abordar esa peculiaridad, conviene preguntarse qué connotaciones tiene el tratamiento diglósico del latín en un contexto (el mundo hispánico, tanto peninsular como americano, del siglo XVII) en el que esta lengua aún mantenía una posición notablemente prestigiosa. Y en particular, la pregunta ha de centrarse en las connotaciones de esa diglosia en el contexto de un género de raíces populares como el villancico que, a causa de su ejecución paralitúrgica, posibilitaba la inserción de la lengua vernácula –a veces, como

---

<sup>1</sup>Tomo este concepto de Ferguson, Ch., “Diglossia”, *Word* 15, 1959, 325-340. El autor define la diglosia como “a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written or formal spoken purposes but is not used by any section of the community for ordinary conversation.” La diglosia se produce, entonces, cuando en una determinada comunidad lingüística coexisten una o más variantes utilizadas en situaciones comunicativas informales –sobre todo orales, pero también escritas– y constituyen, por tal razón, variantes “bajas” (B), y una variante “alta” (A), legitimada como tal en virtud de su pertenencia a una tradición literaria muy antigua, variante esta rígidamente normativizada por alguna institución (casi siempre la escuela) y que, por todo ello, suele constituir el patrimonio de una élite de hablantes letrados, que la emplea exclusivamente en entornos comunicativos, también orales y escritos, de alta formalidad. Vale aclarar que si bien existen innumerables estudios posteriores, tanto sobre el concepto mismo como sobre fenómenos específicos de diglosia en diversas sociedades, el modelo fergusoniano ha sido una referencia insoslayable para todos estos aportes y, en particular, continúa siendo productivo para describir e interpretar la distribución de las funciones que se asignan a una misma lengua en un contexto determinado (en este caso, al latín en un género de la poesía sacra colonial del siglo XVII), y la incidencia que esa distribución tiene en la configuración de variantes jerárquicamente diferenciadas dentro de dicha lengua.

veremos, en algunas de sus variantes más bajas- en la misa, ámbito privilegiado del uso del latín y, por esto mismo, uno de los principales factores de su vigencia como lengua alta.

Para responder estas preguntas, empezaré por considerar el pasaje en el cual se registra la variante latina baja. Se trata de la intervención del bachiller pedante en la ensaladilla, una breve pieza de carácter dramático y tono jocoso –como en este caso– o serio, en la que una o dos voces introducen y enlazan varias micro-escenas, danzas populares, etc., ejecutadas por actores y/o cantantes, y con la cual Sor Juana casi siempre concluye sus series de villancicos. En la segunda micro-escena de esta ensaladilla aparece, justamente, el bachiller en cuestión:

Siguióse un estudiantón,  
de Bachiller afectado,  
que escogiera antes ser mudo  
que hablar en Castellano.

Y así, brotando Latín  
y de docto reventando,  
a un bárbaro que encontró,  
disparó estos latinajos.

#### DIÁLOGO

*Hodie Nolascus divinus  
in Caelis est collocatus.*

–Yo no tengo asco del vino,  
que antes muero por tragarlo.

*–Uno mortuo Redemptore  
Alter est Redemptor natus.*

Yo natas buenas bien como,  
que no he visto buenos natos.

*–Omnibus fuit Salvatoris  
Ista perfectior imago.*

–Mago no soy, voto a tal,  
que en mi vida lo he estudiado.

*–Amice, tace: nam ego  
non utor sermone Hispano.*

–¿Qué te aniegas en sermones?  
Pues no vengas a escucharlos.

*–Nescio quid nunc mihi dicis,  
nec quid vis dicere capio.*

–Necio será él y su alma,  
que yo soy un hombre honrado.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II: *Villancicos y letras sacras*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952: 40-41. Traduzco los pasajes en latín siguiendo el orden en que aparecen en el texto: “–Hoy el divino Nolasco / en los cielos fue colocado. (...) –Muerto un Redentor, / otro Redentor nació. (...) –Del Salvador esa imagen / fue más perfecta

Como ya había observado Méndez Plancarte,<sup>3</sup> y más recientemente lo ratificó Tenorio en su estudio comparativo sobre sor Juana y el poeta español Manuel de León Marchante,<sup>4</sup> el recurso cómico del diálogo o la “disputa” entre un clérigo que hace alardes de su conocimiento del latín y un personaje iletrado que “glosa” en forma disparatada el discurso de su interlocutor tenía importantes antecedentes en la poesía peninsular. Ambos estudiosos citan, al respecto, las décimas de Góngora “Al Conde de Salinas” (1605) y un texto de León Marchante prácticamente contemporáneo al de Sor Juana, los villancicos “Para la Santa Iglesia de Toledo, que se cantaron en los Maitines de Navidad del año 1676”. Sin embargo, la descripción del recurso no parece ajustarse al pasaje gongorino:

(...)  
yo apostaré que en Castilla  
se humillan los más lozanos,  
y que exponen mis hermanos  
los más doctos sacristanes  
sobre el *Dimisit inanes*  
que perdonó los enanos.<sup>5</sup>

Es cierto que la frase “los más doctos sacristanes” implica por sí sola una ironía sobre el talante jactancioso de los eclesiásticos de jerarquía menor, ironía potenciada, además, por la atribución a estos de una tarea como la exégesis bíblica<sup>6</sup> que, por lo común, excedía en mucho su modesta doctrina. También es verdad que, por si lo anterior fuera poco, el resultado de esa exégesis es una risible herejía, basada en la figura de la paronomasia (*inanes* / enanos), al igual que los “malentendidos” entre los dispares interlocutores de Sor Juana (*Nolascus* / asco, *divinus* / vino, *natus* / natos, *imago* / mago, *nam ego* / aniegas, *sermone* / sermones, *nescio* / necio). Pero, en rigor, si todo esto

---

que todas. (...) –Calla, amigo, pues yo / no uso el idioma español. (...) –No sé qué me dices ahora, / ni qué quieres decir entiendo.”

<sup>3</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II (1952): 374, nota v. 44 y ss.

<sup>4</sup>Tenorio, M. L., “Sor Juana y León Marchante”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* vol. L, n° 002, 2002, 547-548.

<sup>5</sup>Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1966: 326.

<sup>6</sup>[*et divites*] *dimisit inanes*, “[y a los ricos] los despidió vacíos”, Lucas, 1, 53. Esta frase, que “los más doctos sacristanes” interpretan disparatadamente como “perdonó los enanos”, forma parte del famoso pasaje (1, 46-55) en el cual María, durante la visita a su prima Isabel, pronuncia una oración de acción de gracias en la cual alaba a Dios por haberla elegido como su sierva, exalta la obra de la Divina Providencia en el mundo, y reconoce el cumplimiento de las promesas hechas por Dios a sus antepasados, los patriarcas de Israel. Este mismo pasaje, cuyas palabras iniciales son *Magnificat anima mea Dominum* (“Proclama mi alma la grandeza del Señor”) se transformó, extraído del texto evangélico, en la oración y cántico denominados *Magnificat* en razón de dicho exordio.

aproxima en cierta medida el texto de Góngora al recurso mencionado, el uso de la lengua latina no se encuadra en un enunciado dialógico –que parece propio del recurso– y, en consecuencia, no produce el efecto de incomunicación en el que se apoya la comicidad del texto sorjuanino, sino que, más bien, resulta meramente servil al juego de palabras que remata la burla al enano Simón, devenido torero.

El texto de León Marchante, en cambio, admite claramente la descripción de Méndez Plancarte y Tenorio, y guarda marcadas semejanzas con el de sor Juana. En efecto, el segundo villancico de esa serie presenta el formato de un diálogo entre un sacristán y un barbero que “traduce” los latines de su interlocutor:

#### INTRODUCCIÓN

El sacristán y el barbero  
cantan en Belén motetes;  
uno en latines los dice,  
y otro en romance los vuelve.<sup>7</sup>  
(...)

En las coplas, comprobamos que las traducciones del barbero son de la misma índole que las réplicas del “bárbaro” de la mexicana:

*Sacr.* Cuando el niño está llorando,  
*tace, tace, amicus meus.*  
*Barb.* ¿Para qué quiero yo tazas,  
cuando Dios hace pucheros?  
(...)  
*Sacr.* *De torrente in via bibet,*  
*puramente, amicus meus.*  
*Barb.* Para llegar a Cazalla,  
vino de Torrente es bueno.<sup>8</sup>

Pero este no es el único ejemplo que nos proporciona la extensa colección de villancicos de León Marchante. El primer villancico de un juego compuesto en 1674 para los maitines de Navidad de la iglesia de Toledo, que también cita Tenorio,<sup>9</sup> lleva la siguiente introducción:

---

<sup>7</sup>León Marchante, Manuel de, *Obras poéticas póstumas. Poesías sagradas*, t. II, Madrid, Gabriel del Barrio, 1733: 146.

<sup>8</sup>León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, t. II, 147. Traduzco los pasajes en latín siguiendo el orden en que aparecen en el texto: “calla, calla, amigo mío. (...) “Del torrente beberá en el camino, / puramente, amigo mío.”

<sup>9</sup>Tenorio, “Sor Juana y León Marchante”, 548.



Un pastor y un estudiante  
 en Belén tienen contiendas,  
 que los pastores no hacen  
 buenas migas con las ciencias.  
 Los latines del gorrón  
 el pastor los interpreta;  
 porque la lengua latina  
 la entiende, como la griega.<sup>10</sup>

Y nótese cómo se libra la contienda en las coplas:

*Estud. Sum scholasticus pauper  
 a nativitate mea,  
 et accepit doctorarum,  
 civitas Salamanquesa.*

*Past.* Esto es decir, que la mula  
 viene manca de una pierna;  
 y que el buey está muy viejo,  
 pues anda con la muleta.<sup>11</sup>

Estos pasajes de León Marchante sugieren que las escenas de clérigos e iletrados que involucran el uso jocoso del latín constituían uno de los motivos característicos del villancico religioso a finales del siglo XVII.<sup>12</sup> Ahora bien, cuando se cotejan las variaciones del motivo que elaboraron Sor Juana y su colega español, no se tarda en advertir un rasgo común a todas ellas, a saber, que el latín hablado en esas escenas se ajusta a la norma gramatical de la época, sobre todo en el caso del “estudiantón” mexicano que, como él mismo declara, “no usa el idioma español” en absoluto. Pero no son menos “gramaticalmente correctos” –así describe Méndez Plancarte el discurso del bachiller de Sor Juana–<sup>13</sup> los latines del estudiante y del sacristán de León Marchante, aunque a menudo se combinen con frases castellanas, recurso este que, por lo demás, la propia

<sup>10</sup>León Marchante, *Obras poéticas póstumas* t. II, 124.

<sup>11</sup>León Marchante, *Obras poéticas póstumas* t. II, 125. Traduzco los pasajes en latín siguiendo el orden en que aparecen en el texto: “Soy un estudiante pobre / de nacimiento, / y me acogió entre las doctas, / la ciudad salmantina.”

<sup>12</sup>En otro villancico de León Marchante hallamos una variación de este motivo: los participantes de la disputa son tres –un estudiante, un soldado y un paje– y, además, el latín del primero presenta ciertos rasgos “macarrónicos”, como la latinización de vocablos castellanos (*hambrientus*) e, inversamente, la castellanización de la sintaxis de algunas preposiciones latinas (*cummecum*, *collegium de sacristanes*). León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, t. II, 257-259.

<sup>13</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 374, nota v. 44 y ss. Refiriéndose al mismo personaje, Herrera Zapién, T., “Las fuentes clásicas y sacras de Sor Juana para sus villancicos neolatinos”, *Nova Tellus* 18 n° 1, 2000, 159 lo describe como “un bachiller que ya habla buen latín”, y más aún, como “un latinista culto”, Herrera Zapién, T., “Los seis niveles neolatinos de Sor Juana”, *Nova Tellus* 15, 1997, 182.

monja utiliza en el segundo villancico del primer nocturno de la serie dedicada a la Asunción, impresa en 1679.<sup>14</sup> En cualquier caso, no estamos, pues, ante el “latín macarrónico” del que ambos autores sí echan mano en otros villancicos, donde clérigos poco versados en la lengua de Cicerón no solo incurren en transgresiones varias de la norma latina sino, sobre todo, prodigan palabras castellanas latinizadas, creando una suerte de “cocoliche” –permítaseme la impropiedad del término– pseudoerudito, de gran eficacia cómica.<sup>15</sup>

Retomando ahora el análisis estricto del texto de Sor Juana, una primera conclusión surge de lo dicho hasta aquí. Si el discurso del bachiller pedante corresponde a la variante baja de la diglosia latina que se registra en los villancicos a San Pedro Nolasco, esta condición no radica en una diferencia sustancial con la variante alta en lo que respecta a la categoría fergusoniana de la “estandarización”, vale decir, a la regulación que sobre el aprendizaje de una u otra variante ejerce o no una cierta normativa gramatical. En este caso, puede afirmarse que el estudiante de Sor Juana evidencia un irreprochable conocimiento de la norma de la *media latinitas*, esto es, de la norma del latín fijada y administrada por la escuela –y llamada también, por tal razón, *latinitas scholarum*– desde la Edad Media, la cual permanecía vigente sin grandes modificaciones en el XVII, tanto en el campo de la escritura teológica, filosófica y científica como en el de la liturgia católica. E incluso cabe agregar que, de acuerdo con otro parámetro de Ferguson, el del “prestigio”, los “latinajos” del estudiante en cuestión tampoco llegan a divorciarse de la norma alta, puesto que, o bien adoptan el estilo y la temática de la lengua litúrgica, como ocurre en las tres primeras coplas, o bien se asimilan, en la cuarta y la quinta, a un registro coloquial culto, variantes ambas parejamente prestigiosas.

En realidad, lo que hace de estos latinajos la manifestación de una variante baja del latín se deriva, siempre según el modelo de Ferguson, de su “función”, esto es, de su inserción en determinadas situaciones comunicativas respecto de las cuales resultan inadecuados. Para comprender las implicancias de la estrategia de Sor Juana, es preciso

---

<sup>14</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 62-63.

<sup>15</sup> En Sor Juana, este latín macarrónico se registra, por ejemplo, en la ensalada del citado juego a la Asunción (1679), donde un sacristán forja un modesto centón virgiliano de sintaxis defectuosa y léxico abundante en “neologismos” latinos de procedencia castellana; Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 71-72. Más “macarrónico” aún es el latín de un villancico suelto de León Marchante, cuyo título no podría ser más explícito: “Disputa entre dos estudiantes, en latín macarrónico”. De hecho, el autor exaspera aquí el recurso, pues, además de las muchas infracciones a la norma sintáctica, la mayor parte del léxico se compone de palabras castellanas asimiladas a la flexión latina; León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, t. II, 256-257.

considerar el panorama plurilingüístico que se había consolidado en el virreinato de la Nueva España desde la segunda mitad del siglo XVI. Este plurilingüismo, que Parodi denomina “diglosia” según un criterio “flexible”,<sup>16</sup> fue el producto de la política lingüística implementada en América por la Corona y, en menor medida, por la Iglesia, para lograr una comunicación eficaz con la población nativa –a los efectos de su dominación– y, en tanto tal, involucró por lo menos tres lenguas. En primer lugar, el latín, la lengua franca de la cultura letrada europea; en segundo lugar, el castellano, lengua de los conquistadores, oficializada poco antes del descubrimiento como idioma de la España unificada bajo el gobierno de los Reyes Católicos; finalmente, el náhuatl, que era la lengua de los conquistados pero, a la vez, había sido la lengua de dominación impuesta por los aztecas a los pueblos vecinos antes de la llegada de los españoles y, luego, un instrumento que estos mismos adoptarían en la conquista de Mesoamérica.<sup>17</sup>

En principio, no cabe duda de que la secuencia latín–castellano–náhuatl traduce un orden jerárquico basado en el parámetro del prestigio, establecido, evidentemente, desde la perspectiva hegemónica europea. Sin embargo, cuando se toman en cuenta ciertos datos relativos a los intercambios culturales, dinámicos y complejos, entre la cultura europea implantada y la nativa americana, se percibe que dicha jerarquía no implica una distribución excluyente del uso de una u otra lengua de acuerdo con el grupo de pertenencia étnico-cultural de los hablantes. Y se advierte, asimismo, que este hecho es una consecuencia directa del valor instrumental que la política lingüística de España en México asignó tanto al latín y al castellano como al náhuatl, valor que atraviesa esa jerarquía y, sin alterarla en lo substancial, le otorga modulaciones absolutamente peculiares. Menciono aquí, con obligada brevedad, algunos de aquellos datos, que revisten especial relevancia. En términos generales, la política lingüística aplicada en las colonias americanas reservó

---

<sup>16</sup>Al respecto, aclara la autora: “Empleo el término bilingüismo para referirme a los casos en que uno o más individuos hablan dos o más lenguas en contextos iguales o muy similares. Cuando hay solo bilingüismo las dos lenguas en contacto gozan de igual prestigio y sus hablantes las emplean indistintamente. En cambio, uso el término diglosia para aludir a los casos en que una agrupación social o comunidad de habla utiliza dos o más lenguas o variantes lingüísticas en distribución complementaria. Es decir, que maneja dos o más lenguas en contextos diferentes (...)”. Parodi, C. “Tensión lingüística en la Colonia: diglosia y bilingüismo”, en: Barriga Villanueva, R. y Martín-Butragueño, P. (dir.), *Historia sociolingüística de México*, t. I: *México prehispánico y colonial*, México, El Colegio de México, 2010, 307. Para mantener la coherencia respecto del marco teórico aquí adoptado, he preferido utilizar el término “diglosia” solo en sentido estricto, ateniéndome a la definición de Ferguson de 1959, y aplicar el término “plurilingüismo” a los casos en los cuales una comunidad de habla, como la sociedad novohispana de los siglos XVI y XVII, usa múltiples lenguas en situaciones claramente distintas, de lo cual se deriva una valoración también diferente de cada una de esas lenguas.

<sup>17</sup>Ver Parodi, “Tensión lingüística”, 310.

para el latín no solo la función de lengua cultural sino también, conforme al paradigma humanista, la función de “lengua de cultura” y, por ello, le otorgó el monopolio del ámbito científico y educativo, monopolio que el castellano recién comenzó a amenazar en los albores del siglo XVIII, hasta confinar a su rival dentro del ceremonial religioso durante los procesos independentistas.<sup>18</sup> En este marco, interesa notar que las primeras instituciones educativas novohispanas, ya a partir del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por misioneros franciscanos alrededor de 1550, vincularon la enseñanza del latín incluso con la cristianización de los nativos y, si bien la experiencia que de ello se derivó fue de alcance muy limitado desde el punto de vista cuantitativo, pues se restringió, básicamente, a una élite de descendientes de la antigua aristocracia azteca, no deja de ser significativo el hecho de que “*Indios latinistas* se graduasen en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.”<sup>19</sup> En efecto, devenir “latinistas” no solo significó para ese grupo selecto de mexicanos originarios la mera adquisición de una lengua que les era por completo extraña –y que no era siquiera la lengua oficial hablada por sus conquistadores y evangelizadores– sino, sobre todo, la incorporación del corpus de saberes y del sistema de pensamiento a los cuales el latín había dado forma y de los que era portador. Significó, en otras palabras, el modo de ingreso a la civilización de la que el “Nuevo Mundo” estaba indefectiblemente llamado a ser parte.<sup>20</sup>

A propósito de la lengua oficial de la Corona, en cambio, aquella misma política no le destinó, al menos en su fase inicial, un rol preponderante en ese proceso civilizatorio. Pese a que, desde la temprana promulgación de la ley de Burgos (1512-1513), un cuerpo normativo bastante extenso, inspirado en el lema nebrijano de “la lengua compañera del imperio”, promovió la enseñanza del castellano a la población nativa,<sup>21</sup> lo cierto es que, en la práctica, este fue la lengua de la comunicación cotidiana y no de la educación formal, en cuyo ámbito, como he dicho, la hegemonía del latín se mantuvo indiscutida durante más de

<sup>18</sup>Ver Lavrin, A., “Cultura virreinal”, en: González Echevarría, R. y Puppo-Walker, E. (dir.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 tomos, Madrid, Gredos, 2006, t. II, 329.

<sup>19</sup>Mignolo, W. D., *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality and colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, 56. La traducción es mía.

<sup>20</sup>Esta decisiva consecuencia ocasionó también, sin duda alguna, la breve duración del fenómeno, ya que, como explica Mignolo, muy pronto se advirtió el peligro que el acceso a los *studia humanitatis* entrañaba para la indispensable docilidad mental de los conquistados, razón por la cual “when the Jesuits arrived in Mexico, in 1572, the teaching of Latin and the humanities changed direction and was targeted toward the Spanish and Spanish-descendant population, rather than to the children of the Amerindian nobility.” Mignolo, *The darker side of the Renaissance*, 56-57.

<sup>21</sup>Ver Mignolo, *The darker side of the Renaissance*, 53.

ciento cincuenta años. Pero tampoco fue el castellano la lengua de la evangelización, para la cual el criterio pedagógico de los frailes mendicantes primero y de los jesuitas luego privilegió el uso de las lenguas originarias –el náhuatl con absoluta prevalencia sobre el resto–. Tal criterio originó la “captura” de esos sistemas orales y/o glíficos por el universo letrado, ya sea mediante la redacción de gramáticas<sup>22</sup> y léxicos, que proliferaron en la Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de buena parte del siglo XVII, ya a través de la creación, en virtud de un decreto de Felipe II de 1577, de cátedras universitarias dedicadas a la enseñanza de las lenguas nativas.<sup>23</sup> Recién en 1596, ante la presión del Consejo de Indias para abolir la incorporación de estas lenguas en la educación superior, el monarca, recurriendo a una solución de compromiso, “decidió que aquellos indios que desearan aprender castellano serían enseñados en aquel idioma mientras que la legislación previa seguiría vigente para los demás.”<sup>24</sup> Favorecido, entonces, por la resolución real y por el pragmatismo de ciertos jefes de la población nativa (que vieron en el aprendizaje del castellano una vía para obtener favores de los españoles y para adquirir saberes tecnológicos occidentales que consideraban de gran provecho), la lengua peninsular comenzó, tímida y tardíamente, a compartir con el náhuatl el estatuto de instrumento de la evangelización. En suma, sobre la base de estos datos puede decirse que en el escenario del plurilingüismo plenamente consolidado en la Nueva España del siglo XVII, la valoración sociolingüística del latín, del castellano y del náhuatl no dependió tanto (o tan solo) del parámetro del prestigio –prestigio predeterminado por una tradición dominante y por la estratificación sociocultural de los grupos que usaban originaria, prioritaria o privativamente esas lenguas– sino más bien (o también) de la distribución de funciones que les impuso la fuerte regulación ejercida sobre el lenguaje por la Corona y por la Iglesia.

Volviendo ahora a la “disfunción” del latín en el juego de villancicos a San Pedro Nolasco, puede advertirse que se textualiza por vía del uso de esta lengua en un doble contexto: por un lado, el contexto del diálogo escenificado en la ensaladilla y, por otro, el

<sup>22</sup> Respecto de estas obras, observa Lavrin que “seguían el patrón gramatical establecido para el castellano por el *Arte de la Lengua Castellana* de Antonio Nebrija (...)” “Nebrija –continúa la estudiosa– usó el latín para definir los patrones lingüísticos del castellano, y los misioneros usaron la misma metodología como modelo para construir –o reconstruir– la estructura básica de todas las lenguas indígenas.” Lavrin, “Cultura virreinal”, 331. Para un examen más profundo de la adaptación del modelo gramatical de Nebrija a las lenguas indoamericanas, ver Mignolo, *The darker side of the Renaissance*, 37-52.

<sup>23</sup> Este decreto constituyó, en rigor, la revalidación por parte de la Corona de una política ya puesta en práctica por la Iglesia. Ver Lavrin, “Cultura virreinal”, 331.

<sup>24</sup> Lavrin, “Cultura virreinal”, 331.

contexto de la propia ensaladilla en tanto composición poética de raíces populares. En el primer caso, si bien el estudiante emplea el latín en un espacio –la iglesia– donde esta lengua es, obviamente, la variante alta respecto del castellano y de cualquier otra lengua, ese empleo no ocurre en el marco de un acto litúrgico, o sea, en el marco del cual emana la función que determina tal estatuto de variante alta. Por el contrario, aun dentro de una iglesia, el estudiante se permite usar el latín en una situación comunicativa, si no ajena por completo a la liturgia, en todo caso paralela a ella, de marcado carácter informal, ocasionada por un encuentro fortuito con un personaje de competencia lingüística muy desigual (“brotando Latín / y de docto reventando, / a un bárbaro que encontré, / disparó estos latinajos”), situación en la que, según acaba de verse, hubiera sido esperable el empleo del castellano. Mediante esta “licencia”, por lo tanto, el latín es arbitrariamente implantado en una interacción para la cual resulta a todas luces inapropiado, a tal punto disfuncional a los fines comunicativos, que termina provocando la absoluta incomunicación de los interlocutores y, con ella, hasta un conato de riña (“–*Nescio quid nunc mihi dicis, / nec quid vis dicere capio.* / –Necio será él y su alma, / que yo soy un hombre honrado”).<sup>25</sup> De aquí surge, en definitiva, el efecto cómico del diálogo, y el latín, instrumento de este efecto, sufre en tal contexto una notoria merma de su condición de “lengua alta”.

Por otro lado, el hecho de que el diálogo entre el estudiante y el “bárbaro” forme parte de la ensaladilla concurre a “rebajar” aún más el latín de su encumbrado lugar en la jerarquía de las lenguas del siglo XVII. En efecto, la estructura misma de la ensaladilla supone la conjunción de voces y danzas populares diversas, las cuales introducen variantes bajas del castellano (a menudo contaminadas por otras lenguas peninsulares, como el gallego, el vizcaíno, el portugués, etc.), y así crean un contexto extraño al latín. En este caso, la fiesta de San Pedro Nolasco convoca primero a un negro, personaje de gran

---

<sup>25</sup> Valga la aclaración de que un hombre de pueblo, como nuestro “bárbaro”, perfectamente podía tener en tiempos de Sor Juana una cierta competencia como receptor del latín, aunque, desde luego, nunca lo hubiese estudiado. Esta competencia se adquiría, concretamente, merced al hábito de la asistencia a misa y de la participación en las innumerables festividades religiosas que se celebraban en la época, de modo que se limitaba a la comprensión del *sermo latinus* de dichas ceremonias. Pero fuera de tal contexto, donde el latín presentaba un carácter altamente formulario que facilitaba la memorización y la consecuente comprensión de frases litúrgicas, plegarias e, inclusive, algunos pasajes bíblicos, ese mismo hombre no hubiera sido capaz de intervenir con eficacia –aun como mero receptor– en cualquier otra situación comunicativa que involucrase el uso de esta lengua. De allí que los “latinajos” del estudiante resulten inadecuados al diálogo con el “bárbaro” y, en consecuencia, ridículos.

fortuna en la literatura cómica aurisecular,<sup>26</sup> cuyo rasgo jocoso primario es un enrevesado “dialecto” resultante de una masiva y compleja deformación fonética del castellano estándar, que Aguirre describe de manera exhaustiva en un corpus de textos de Góngora y de la propia Sor Juana.<sup>27</sup> El negro de nuestra ensaladilla, precisamente, que se presenta cantando en un ritmo afroamericano –el *puerto rico*– muy popular en la época,<sup>28</sup> y acompañándose del calabazo, instrumento del mismo origen, proporciona un ejemplo cabal de algunas de las características salientes de ese dialecto:<sup>29</sup>

PUERTO RICO - *Estribillo*

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;  
que donde ya Pilico, escrava no quede!  
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,  
que donde ya Pilico, no quede escrava!

*Coplas*

Hoy dici que en las Melcede  
estos Parre Mercenaria  
hace una fiesa a su Palre,  
¿qué fiesa? como su cala.<sup>30</sup>

Así como el negro abre la ensaladilla con su puerto rico, otro personaje del estrato más bajo de la sociedad colonial la cierra, tras la micro-escena del estudiante y el “bárbaro”, ejecutando también un baile/canto popular. De hecho, es un indio quien “pone en paz” a los dos interlocutores enconados por la incomunicación que les impuso el latín, al interrumpir su disputa con un “Tocotín mestizo / de Español y Mejicano”<sup>31</sup> dedicado al

<sup>26</sup> Ver Aguirre, A. M., “Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en: Associazione Ispanisti Italiani. *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del convegno di Roma. 15-16 marzo 1995*, t. I. Roma, Bulzoni, 1996, 295-311, [en línea] Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07\\_293.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_293.pdf), 295-596.

<sup>27</sup> Ver Aguirre, “Elementos afronegroides”, 296-298, 301-302, 306-308. También se aborda someramente esta cuestión en Parodi, C., “El lenguaje de las fiestas: arcos triunfales y villancicos”, *Destiempos.com* 14, 2008, 480.

<sup>28</sup> Ver Long, P. H., “«Ruidos con la Inquisición»: los villancicos de Sor Juana”, *Destiempos.com* 14, 2008, 575.

<sup>29</sup> Long advierte que Sor Juana no habría transcritto necesariamente el habla real de los negros, sino que habría procedido siguiendo una práctica paródica muy difundida entre los escritores del Siglo de Oro, consistente en forjar, a partir de algunos elementos fonéticos y gramaticales tomados de ese habla, unaseudolengua, por completo artificiosa. Ver Long, “«Ruidos con la Inquisición»”, 574, n. 22. Con todo, ello no impide –sino más bien confirma– que esta construcción literaria haya sido concebida como representación de una de las variantes más bajas de la lengua vernácula.

<sup>30</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 39-40. Transcribo la traducción de Aguirre: “¡Tumba, la, la, tumba la, le, le / que donde está Pilico, no queden esclavos! / Hoy dicen que en la Merced / estos Padres Mercedarios / hacen una fiesta a su padre, / ¿Qué fiesta?, ¡como su cara!”. Aguirre, “Elementos afronegroides”, 309, n. 10.

<sup>31</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 41.

santo. La lengua de este tocotín es otra variante baja del castellano (probablemente tan “literaria” como la del cantor negro aunque, según observa Parodi, menos deformada que esta), en otras palabras, un nuevo “dialecto” cuyo carácter “mestizo” resulta doble, puesto que está dado no solo por la combinación del castellano con numerosas expresiones en náhuatl, sino también por algunas anomalías morfosintácticas en el propio castellano:<sup>32</sup>

Los Padres bendito  
tiene on Redentor;  
*amo nic. neltoca*  
*quimati no Dios.*

Sólo Dios *Piltzintli*  
del Cielo bajó,  
y nuestro *tlatlácol*  
nos lo perdonó.

Pero estos *Teopixqui*  
dice en so sermón  
que este San Nolasco  
*míechtín compró.*

Yo al Santo lo tengo  
mucha devoción,  
y de *Sempual Xúchil*  
un *Xúchil* le doy.<sup>33</sup>

Con este castellano amestizado del tocotín del indio, con el castellano casi ininteligible del puerto rico del negro –por si no bastara el castellano tosco del blanco iletrado– mezcla Sor Juana en la ensaladilla el correcto latín del bachiller pedante. Y si, visto en el contexto acotado de la micro-escena, este correcto latín se nos revelaba disfuncional, porque usurpaba la normal función de otra lengua, clausuraba toda posibilidad de comunicación entre los interlocutores y se convertía así en un instrumento de comicidad, lo cual vulneraba su estatuto predeterminado de “lengua alta”, considerando ahora el contexto más amplio de esa lógica de mixtura propia de la ensaladilla, comprobamos que tal estatuto ha sido, en realidad, seriamente debilitado. La mezcla, pues, diluye las diferencias y, con ellas, las jerarquías: arrancada del libro sagrado y del

---

<sup>32</sup> “El español hablado por los indios de Sor Juana tiene menos cambios que el castellano de los negros. En su tocotín mixto en náhuatl y castellano (...), Sor Juana incorpora sobre todo faltas de concordancia, alguna duplicación de adverbios y ocasionalmente ejemplos de loísmo.” Parodi, “El lenguaje de las fiestas”, 481.

<sup>33</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 41-42. Transcribo la traducción de Ángel M. Garibay, que proporciona Méndez Plancarte: “Los Padres bendito / tiene on Redentor; / *yo no lo creo / lo sabe mi dios.* // Sólo Dios *Hijito* / del Cielo bajó, / y nuestro *pecado* / nos lo perdonó. // Pero estos Padres / dice en so sermón / que este San Nolasco / *a todos* compró. // Yo al Santo le tengo / mucha devoción / y de *flor perfecta* / un *ramo* le doy. //” Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 375 nota v. 71 y ss.



intrincado discurrir de los teólogos, de los gabinetes de los letrados, de la solemnidad de la liturgia, y trasplantada al universo jocosos, irreverente del canto y de las danzas populares, la prestigiosa lengua latina resulta en cierto modo homologada a los sórdidos “dialectos” del bajo pueblo.<sup>34</sup> Y entonces, puesta en boca de un “estudiantón” jactancioso, en oídos de un iletrado, en medio de las canciones de negros y de indios plebeyos, ella deviene, aun cuando no se aparte de ningún estándar gramatical ni estilístico, una variante baja respecto de la que permanece arraigada en la tradición bíblica.

Pasando a esta, que se registra, como dije al comienzo, en la cita de Mateo, 22, 20-21, estimo necesaria una observación preliminar. No se trata, estrictamente hablando, de una cita “fiel”, ya que el relato del evangelista –como sucede, por lo demás, en todas las narraciones bíblicas, veterotestamentarias y neotestamentarias– incorpora la palabra de los “personajes” como discurso referido en estilo directo:

et ait illis Iesus cuius est imago haec et superscriptio. Dicunt ei Caesaris tunc ait illis reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari et quae sunt Dei Deo.<sup>35</sup>

Sor Juana solo transcribe, en forma de diálogo, la pregunta de Jesús sobre la moneda de capitación, la respuesta de los emisarios de los fariseos y la consecuente réplica –incompleta– de Jesús, de manera que suprime, lisa y llanamente, la narración de Mateo:

“–¿Cuius est imago haec et superscriptio [sic]? –Caesaris.  
–Reddite, ergo, quae sunt Caesaris, Caesari.”<sup>36</sup>

Más adelante me ocuparé de la llamativa omisión del final del versículo 21. Por otra parte, una lección infrecuente como *superscriptio* nos plantea interesantes problemas en torno a las ediciones de la *Vulgata* latina que circulaban en la Nueva España y, en particular, nos induce a preguntarnos a cuál (o cuáles) de esas ediciones pudo tener acceso –restringido o amplio, directo o indirecto– una monja, aun una monja docta como la autora. Estos problemas exceden, desde luego, los límites del presente trabajo; considero,

<sup>34</sup> Desde una perspectiva muy distinta, que merecería ser profundizada y que no resulta incompatible sino, en todo caso, complementaria de la que propongo, sostiene Fernández, a propósito de esta mezcla lingüística en los villancicos sorjuaninos: “Ciertamente, en esto Sor Juana no hacía más que seguir la política del humanismo renacentista, promoviendo las lenguas regionales como parte de su preocupación por todas las variantes de lo humano, aunque logra imprimir a estos textos un estilo verdaderamente propio.” Fernández, C. B., “La escritura religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz: el caso de sus villancicos”, *In Itinere. Revista Digital de Estudios Humanísticos de la Universidad Fausta*, vol. II n° 1, enero/junio 2012, 57.

<sup>35</sup> “Y Jesús les dijo: ‘¿de quién es esta imagen e inscripción?’ Le dijeron: ‘del César’. Entonces les dijo: ‘Pues dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.’”

<sup>36</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 28.

en cambio, que sobre la cuestión de la reescritura de la narración bíblica, de la cual resulta un enunciado dialógico, sí puede formularse una hipótesis, basada en uno de los rasgos distintivos del género villancico. Es posible, pues, que en una primera redacción del juego a San Pedro Nolasco, Sor Juana haya procurado asimilar el texto del evangelista al muy usual formato dramático de los villancicos, conforme al cual dos o más personajes cantan en contrapunto sobre un tópico determinado. Debo aclarar, no obstante, que si tal fue su propósito inicial, Sor Juana lo modificó drásticamente –como veremos– algunos años después, de suerte que esta hipótesis debe ser objeto de una cuidadosa contrastación con otros hechos conexos.

Ahora bien, dejando de lado estas libertades de Sor Juana y sus posibles motivos,<sup>37</sup> es preciso establecer cuáles son los factores por los cuales esta peculiar cita bíblica representa la variante alta del latín respecto del discurso del estudiante en la ensaladilla. Recurriendo a los criterios propuestos por Ferguson, un primer factor –no el más importante, a mi entender– resulta evidente: la relación de una y otra variante con cierta herencia libresca altamente prestigiosa. En este aspecto, la diferencia entre los dos “latines” es tal que me exime de mayores consideraciones. Mientras que los latinajos “disparados” al bárbaro, incluso con sus improntas litúrgicas, están más próximos del habla coloquial de las clases medianamente instruidas que del canon literario de la época, el epígrafe de la dedicatoria a la Virgen procede nada menos que del texto bíblico, del Libro por antonomasia, en otras palabras, del corazón mismo de ese canon.

---

<sup>37</sup> Como ha mostrado Herrera Zapién, “Las fuentes clásicas y sacras de Sor Juana”, 148-166, Sor Juana trabaja con mucha libertad en lo que respecta a las fuentes bíblicas de sus villancicos. No es raro, por ejemplo, que en los villancicos bilingües “retoque” una cita bíblica, cambiando o suprimiendo una o más palabras, para adaptarla al ritmo del octosílabo o para concertarla mejor con el texto castellano. También es frecuente que, en estos mismos contextos, ensamble en una estrofa dos pasajes del mismo evangelista o de evangelistas diferentes, o un pasaje neotestamentario y un hemistiquio virgiliano. Asimismo, recuerda el estudioso mexicano que en un villancico latino, el 218, Menéndez Plancarte ya había localizado diseminadas citas y alusiones a distintos libros del Antiguo Testamento (especialmente del Cantar de los Cantares, pero también de los Salmos y de Samuel), entre las cuales no existe otra conexión que el hecho de insertarse, cobrando nuevos sentidos, en un himno de alabanza a la Virgen. La cita de Mateo, 22, 20-21 en la serie para los maitines de San Pedro Nolasco puede considerarse, desde un punto de vista amplio, un ejemplo de ese tratamiento general de las fuentes bíblicas en los villancicos sorjuaninos. Sin embargo, las modificaciones y la omisión del final del pasaje evangélico en cuestión conllevan una particularidad significativa, ya que, por registrarse en una cita colocada como epígrafe, no es posible, evidentemente, asimilarlos por completo a otros “retoques”, efectuados en razón de necesidades compositivas. De hecho, que la autora se haya permitido estas intervenciones en un epígrafe implica un mayor grado de libertad en la manipulación de las fuentes bíblicas que las “adaptaciones” poéticas tan bien descritas por Herrera Zapién. Tal constatación sugiere, en definitiva, que el repertorio de citas escriturarias en los villancicos de Sor Juana deba quizás ser reexaminado como un sistema bastante más complejo –en virtud de las diferentes operaciones intertextuales que involucraría– de lo que aparenta ser.

No obstante, el criterio más pertinente en este caso no puede ser otro que el funcional, habida cuenta de que ha sido el aplicado para definir la variante baja. La sagrada autoridad de la fuente, dicho sea de paso, no garantiza por sí sola que una cita de la Biblia constituya un uso del latín en tanto “lengua alta”. De hecho, el pasaje de las décimas “Al Conde de Salinas”, que examiné antes, es un buen ejemplo de la apropiación de un fragmento bíblico en un contexto burlesco donde, específicamente, la lengua latina es utilizada a los efectos de producir una paronomasia cómica y, en consecuencia, “rebajada”. Podemos comprobar, entonces, cuán desnaturalizada resulta, a causa de esa función impropia que Góngora asigna al latín bíblico, la correlación entre lo que podríamos denominar “prestigio de origen” y el lugar privilegiado que debería ocupar esa variante dentro de la jerarquía de las lenguas. En lo que respecta a la cita de Mateo en Sor Juana, también el factor funcional prevalece sobre el origen prestigioso –el cual no impide a la autora, además, intervenir en el texto del evangelista según sus necesidades artísticas–, aunque el efecto de la operación es exactamente el inverso al de la cita gongorina. El latín de la *Vulgata*, pues, resulta la variante alta en relación con el latín del estudiante porque, ante todo, se inserta en el contexto de una variante alta del propio castellano, muy distante del castellano o, para hablar con más propiedad, de “los castellanos” bajos con los cuales la ilustre lengua de Roma se mezcla en la ensaladilla. En concreto, el pasaje de Mateo constituye la variante latina alta en este juego de villancicos, principalmente, porque funciona como epígrafe de un poema –las dos décimas que sirven de dedicatoria a la Virgen– de gran complejidad retórica y conceptual, donde Sor Juana expone en términos críticos una teoría de la representación:

En Fe de sentencia tal  
 por punto de ley, ajusto  
 que la imagen siempre es justo  
 se vuelva a su Original.  
 Que ella es de un César señal  
 conozco, si atiendo al *cúya*;  
 mas, supuesto que sea suya,  
 por lo que en ésta diviso,  
 otro hay a quien es preciso  
 que César de Dios se arguya.

De este César hoy mi voz  
 publica el sello a la luz  
 del ser señal de la Cruz,  
 con que es señal que es de Dios.  
 Para en uno son los dos,  
 ¡Oh Julia César Augusta!

Nuestra atención muy bien gusta  
si hoy a vos la Imagen vuestra  
consagra: que es gloria nuestra  
a vueltas de ser tan justa.<sup>38</sup>

Sor Juana se sirve doblemente del epígrafe y, en particular, de la famosa respuesta de Jesús. Primero, se la apropia a título de síntesis de una teoría de la representación según la cual entre la imagen y la cosa representada existe una relación de pertenencia (“En Fe de sentencia tal / por punto de ley, ajusto / que la imagen siempre es justo / se vuelva a su Original”). En segundo lugar, utiliza la respuesta como fundamento mismo de la sinuosa argumentación mediante la cual aplica esa teoría al vínculo entre San Pedro Nolasco y la Virgen. Esa argumentación puede glosarse, al menos de modo tentativo, como sigue: si, de acuerdo con la sentencia de Jesús, la moneda de capitación, por llevar grabada la imagen del César, es con toda justicia del César,<sup>39</sup> entonces cada hombre –el César incluido– es de Dios, por ser su imagen. El mismo razonamiento es aplicable a San Pedro Nolasco, cuyos actos más enaltecidos –el rescate o “redención” de cristianos cautivos– son la imagen de Cristo por ser señales de su cruz redentora (“De este César hoy mi voz / publica el sello a la luz / del ser señal de la Cruz, / con que es señal que es de Dios.”), de manera que el santo es de Cristo y, transitivamente, de María, puesto que el Hijo es imagen de la Madre. De todo lo cual se concluye que estos villancicos, “imagen” de San Pedro Nolasco, lo son también de la Virgen, razón por la cual la autora se los dedica (“¡Oh Julia César Augusta! / Nuestra atención muy bien gusta / si hoy a vos la Imagen vuestra / consagra”).

Recapitulando: conforme al parámetro funcional del modelo fergusoniano, el discurso del estudiante representa la variante baja del latín en virtud de la mezcla de esta lengua con variantes bajas del castellano dentro de una composición de carácter popular donde, además, su uso contribuye a producir un efecto de comicidad burlesca que resulta impropio de su condición predeterminada de “lengua alta”. De modo análogo y, a la vez, opuesto, el discurso del evangelista constituye la variante alta, no meramente a causa de esa condición del latín, sino porque se inserta en un discurso poético, visiblemente conceptista, que elabora una variante alta del castellano, tan alta como puede ser la lengua

---

<sup>38</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 28.

<sup>39</sup> Sor Juana centra visiblemente su apropiación del pasaje de Mateo en la imagen impresa en la moneda, que Jesús toma como señal de la pertenencia de esta al César. Es posible que en ello radique el motivo por el cual no cita el versículo completo y omite nada menos que la frase *et quae sunt Dei Deo* que, estrictamente, no es relevante respecto de la teoría de la representación contenida en la dedicatoria.

de un genuino silogismo teológico, en función del cual es incorporada la cita bíblica bajo la forma del epígrafe, esto es, para suministrar a ese arduo razonamiento versificado una síntesis y una fuente de autoridad.

Por lo demás, un dato de orden ecdótico nos permite comprender mejor esta relevancia del factor funcional en la constitución de la diglosia latina dentro del juego de villancicos a San Pedro Nolasco. En la impresión suelta de este juego, fechada en 1677, y en la *Inundación Castálida*, primera edición de las obras de Sor Juana (Madrid, 1689), aparece la dedicatoria,<sup>40</sup> pero se la suprime a partir de la edición de 1691, supervisada por la propia autora. Méndez Plancarte conjetura que la supresión pudo deberse a que la aplicación del epígrafe bíblico a las dos décimas “es demasiado obscura y retorcida”.<sup>41</sup> Tanto el hecho de la supresión en sí misma como la hipótesis del editor sugieren que la propia Sor Juana pudo haber percibido una discordancia entre el discurso intrincado –en lo formal y en lo conceptual– de la dedicatoria y la sencillez popular y festiva que caracteriza al villancico, razón por la cual habría decidido eliminar el elemento accesorio que no se adecuaba a los rasgos genéricos de la composición principal. Por otra parte, parece improbable que la dedicatoria pudiese incluirse en la *performance* paralitúrgica de la serie de villancicos, ya que, a diferencia de estos, no evidencia ningún aspecto musical ni dramático, sin contar que su complejidad retórica y temática la tornarían posiblemente ininteligible para buena parte del auditorio variopinto de las misas y las fiestas religiosas. En consecuencia, resulta lícito suponer que esta dedicatoria haya sido compuesta solo con vistas a la circulación escrita del texto. Pero aun en ese caso, y habida cuenta de que el villancico es, por definición, un género destinado a la ejecución/representación pública y no a la lectura, cabe pensar, asimismo, que la autora haya considerado, trascurrido algún tiempo desde las ediciones iniciales, que se trataba de un pasaje prescindible, incluso en las versiones impresas de la serie. De todos modos, cualesquiera hayan sido las verdaderas causas de la temprana eliminación –epígrafe incluido– de la dedicatoria a la Virgen, todas las conjeturas parten de la constatación de un hecho seguro, a saber, que en los villancicos a San Pedro Nolasco se instala, entre la dedicatoria y el resto del juego, una diglosia tan radical de la propia lengua castellana, que las dos variantes involucradas en ella pudieron llegar a ser vistas como incompatibles dentro de un mismo texto. Y las mismas conjeturas

<sup>40</sup> También en la edición de Llopis, Barcelona (1693). Ver Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 369.

<sup>41</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. II, 369, nota v. 1.

también nos permiten confirmar que el uso diglósico del latín examinado hasta aquí es correlativo de esa diglosia del castellano, y plenamente funcional a ella.

A modo de conclusión, propongo una respuesta, que no pretende ser sino tentativa y provisoria, a la pregunta, planteada al comienzo, sobre las connotaciones que tiene en esta serie de villancicos la utilización diglósica de una lengua como el latín, la cual todavía conservaba en el siglo XVII un rango muy elevado en la jerarquía de las lenguas del mundo hispánico. Como hemos visto, los escritores auriseculares solían recurrir al empleo de expresiones latinas con propósitos burlescos, infringiendo así los usos canonizados de la lengua que emanaban del propio universo letrado, en particular de los sectores de este universo pertenecientes a la institución eclesiástica. Incluso, al abordar algunos pasajes de León Marchante, tuve ocasión de comprobar la frecuencia del recurso en la producción de un autor de villancicos. Sor Juana Inés de la Cruz se ubica claramente en esta línea, con la particularidad –al menos respecto de León Marchante– de que en tres de sus series de villancicos, el latín “rebajado” a los efectos de producir comicidad coexiste con pasajes en los que la misma lengua conserva su estatuto alto, generando, como señalé al comienzo, fenómenos de diglosia. El análisis del más singular de estos fenómenos, que involucra un epígrafe bíblico en tanto variante alta, permite advertir que en los villancicos a San Pedro Nolasco la diglosia latina implica una profunda complejización de la jerarquía de las lenguas fijada por las instancias reguladoras de su uso. En el marco de esa complejización, no solo se instala una variante baja del latín, que era una lengua por excelencia “alta” (variante que, empero, se ajusta a los estándares gramaticales y estilísticos de la época), sino que la variante alta es objeto de un tratamiento muy poco conservador, de manera que el criterio fergusoniano casi excluyente para la determinación de la una y la otra es el funcional. Además, esta diglosia latina se articula, según acabo de mostrar, con una diglosia del propio castellano, cuya variante baja no se manifiesta, en rigor, en un único “dialecto” sino en tres. ¿Qué motiva tal grado de complejidad? Una explicación posible, estimo, nos la ofrece la tensión, ínsita al villancico religioso, entre el origen popular del género –presente tanto en el habla de los personajes como en otros rasgos diversos, por ejemplo, las formas métricas– y el carácter paralitúrgico de su horizonte performativo, que lo sitúa en un ámbito revestido de sagrada solemnidad. Al incorporar en sus villancicos la lengua latina, por un lado arraigada en ese ámbito como en un dominio que le era connatural y, por otro, explotada contemporáneamente en este tipo de composiciones como

instrumento de comicidad, quizás haya buscado Sor Juana textualizar aquella tensión a través de un tratamiento del latín (e incluso del castellano) capaz de evocar la irreductible fluctuación entre la cultura alta y la cultura baja que, en definitiva, resulta constitutiva del género.

**María Eugenia Romero**

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

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

**Resumen:**

En los villancicos a San Pedro Nolasco, Sor Juana combina una variante alta del latín de la época –el epígrafe (Mateo, 22, 20-21) de la dedicatoria a la Virgen– con una variante baja –los “latinajos” de un bachiller en la ensaladilla–. Tomando como marco teórico el modelo de Ferguson, se advierte que el factor determinante de esta diglosia es la oposición funcionalidad/disfuncionalidad de cada variante en su contexto respectivo. El examen de las connotaciones de esa oposición permite entender esta singular diglosia latina como manifestación de las tensiones entre cultura popular y cultura de élite, propias del villancico religioso.

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz – villancicos a San Pedro Nolasco – diglosia latina.

**Abstract:**

In the *villancicos* to Saint Peter Nolasco, Sor Juana combines a high variety of contemporary latin language –the epigraph (Matthew, 22, 20-21) of the dedication to the Virgin– with a low variety –the bachelor’s *latinajos* in the *ensaladilla*–. Taking Ferguson’s model as a conceptual background, it is observed that the determining factor of this diglossia is the opposition functionality/dysfunctionality of each variety within its respective context. The analysis of that opposition’s connotations enables the understanding of this singular latin diglossia as an evidence of the tension, characteristic of religious *villancico*, between popular culture and elite culture.

**Keywords:** Sor Juana Inés de la Cruz – *villancicos* to Saint Peter Nolasco – latin diglossia.

RECIBIDO: 9-11-2013 – ACEPTADO: 21-2-2014





# TRADICIÓN CLÁSICA EN UN GRAN POETA ROSARINO, ALDO OLIVA

## 1. La *Poesía Completa* (2003) de Aldo Oliva, poeta rosarino

En el año 2005, cuando celebrábamos en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario el "Coloquio Internacional de Teatro Latino: Plauto y Séneca", los invitados extranjeros nos vimos agasajados por el entonces Sr. Decano, en la actualidad Excmo. Rector de la Universidad, Prof. Darío Maiorana, con un hermoso libro, la *Poesía Completa* de Aldo Oliva, editado por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario<sup>2</sup>. Consiste en una magnífica edición de la totalidad de la poesía de este autor, realizada conforme a unos criterios de ordenación en buena medida diferentes a las ediciones precedentes de los diversos libros poéticos de Aldo Oliva, de conformidad con deseos manifestados por él antes de su fallecimiento. Se trata, en suma, de la edición que presenta en su forma definitiva la poesía escrita a lo largo de toda su vida; en consecuencia, es a partir de ella y de su disposición como debe estudiarse la poesía de Oliva. Añado, en fin, que lleva un muy interesante e ilustrativo Prólogo de Roberto García (pp. 15-57), que me ha sido de mucha utilidad para este estudio que presento.

Yo me voy a ocupar en esta ocasión de un sólo aspecto de Oliva: su conocimiento de los clásicos y la integración de la benéfica savia de éstos en su propia poesía. Lo voy a hacer siempre desde esta *Poesía Completa*, inesperada, casi providencialmente llegada a mis manos, buscando al autor exclusivamente a través de su obra. Y lo hago de esta manera porque lo que hoy presento aquí responde a un atrevimiento desmesurado: la pretensión de decir algo nuevo sobre Aldo Oliva a un público en el que puede haber compañeros suyos, discípulos de sus lecciones en la para mí tan querida Facultad de Humanidades de Rosario, incluso (¿por qué no?) algún contertuliano suyo del bar Ehret, aquí, cerquita de esta Facultad, donde probablemente más que en ningún otro lugar ejerció su auténtica cátedra, dando rienda suelta a sus

---

<sup>1</sup> Este texto fue presentado en el XIX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, celebrado en Rosario (Argentina) los días 3-6 oct. de 2006, en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario. Mantengo el texto y la forma de la conferencia entonces pronunciados, con ligeros retoques que ahora carecerían de sentido, y agradezco a la revista *Auster*, tan querida por mí, que acoja un trabajo en el que puse mucho interés y cariño.

<sup>2</sup> Oliva, A., *Poesía Completa*, Prólogo y notas de Roberto García, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2003, 377 pp. + 2 pp. de Imágenes.

inmensos saberes sobre la Humanidad sufriente y reflexionante. No va a haber, pues, comparación entre los datos que surgen de la poesía de Oliva y los muchos, muchísimos, que sin gran dificultad podría yo haber encontrado fuera, con sólo indagar a través de quienes fueron sus colegas en estas aulas. No obstante, pensando que para algún oyente, llegado como yo de otras latitudes, pueda ser esta la primera vez que se aproxime a la persona y a la poesía de Aldo Oliva, quiero recordar unos cuantos hechos biográficos que nos lo acerquen un poco, antes de empezar a caminar por la senda a través de la que nos guiarán sus versos.

Aldo Francisco Oliva nació en Rosario el 27 de enero de 1927. Estudió magisterio y Filosofía y Letras, de forma un tanto accidentada. Se casó tres veces, primero con la escritora y filóloga Noemí Ulla, de la que se divorció; después con Adriana Finetti, con quien tuvo dos hijos, los mellizos Ángel y Antonio, y de la que enviudó; en fin, vivió sus últimos años con Zulema Rotili. Murió, también en Rosario, el 22 de octubre de 2000, víctima de un cáncer.

Su acercamiento a la literatura surge en edad muy temprana, antes de los quince años, y el propio Oliva lo recuerda como una búsqueda insaciable de la voz poética de los grandes escritores, a cuya lectura dedicaba "ocho o nueve horas por día". A esa época corresponde una deliciosa y simpática anécdota, que se me antoja esencial para la comprensión de lo que va a ser su visión personal del fenómeno literario y de la creación poética: "Una amiga de la familia me había regalado una resma de papeles nuevos, de colores; miré el toco dispuesto sobre la mesa y comencé a copiar, caligráficamente, una a una las poesías de Rubén Darío. Cuando terminé, dije: Ya está, lo escribí yo"<sup>3</sup>.

Su profesión va a ser siempre las Letras, si bien de una forma muy irregular. A los 18 años de edad se gradúa como Maestro en Rosario, y pronto se traslada a Buenos Aires, con la intención de realizar los estudios de Filosofía y Letras; sin embargo, esta carrera la llevará a término sólo muchos años más tarde, en 1976, por lo tanto cuando ya está muy cerca de los 50 años de edad, en la Facultad de Rosario. Y es en ella, algunos años más tarde, en concreto en 1984, donde ejercerá su tarea fundamental de Profesor de Literatura, según relata con detalle y acierto Roberto García:

"Oliva regresó de España en los primeros años de la reconstrucción democrática, asumió la organización de las cátedras de las literaturas Española,

---

<sup>3</sup> Oliva, *Poesía Completa*, Prólogo de Roberto García, 20.

Europea, Contemporánea y Argentina, más el dictado del Seminario de Literatura Argentina en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidad (*sic*) y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. La vastedad de su saber literario lo coloca en el centro de un espacio que había esquivado desde su juventud. Oliva irrumpe y conecta la grandeza crítica de la Facultad de Filosofía y Letras del 60 con la emergencia de una generación ralentizada durante la dictadura militar. Fue como la exhumación de una derrota, pero también del esplendor de un grupo de intelectuales entre los cuales Oliva se había mantenido sesgado"<sup>4</sup>.

Diré, en fin, aunque sólo sea muy de pasada y por lo tanto superficialmente, que Aldo Oliva se mueve a lo largo de toda su vida, dondequiera que se encuentre, pero sobre todo en Rosario, en los ámbitos sociales y culturales que tanto interesan en la agitada vida argentina de los años 60 y 70 del siglo pasado, siempre con una clara ideología marxista, que lo lleva a inscribirse en el Movimiento de Liberación Nacional (MaLeNa) y a mantenerse al margen de la enseñanza universitaria oficial hasta la caída de la dictadura. Es en esa postura progresista, de izquierdas, que durará tanto como la existencia de nuestro autor, donde se gesta su primera obra poética, que nos interesa aquí sobremanera, *César en Dyrrachium*.

## 2. Aldo Oliva y Lucano: *César en Dyrrachium* (1986)

Este fue el primer poemario de Oliva que llegó a ser publicado, ya muchos años después de su composición, en concreto en 1986, en la Colección Poesía de la Municipalidad de Rosario. Según se explica con todo detalle en la edición que en la actualidad podemos y debemos manejar<sup>5</sup>, contenía aquella primera no sólo las dos partes de que consta exclusivamente ahora, por decisión de su autor, sino los poemas que constituían las series "Huellas", "Epigráfica del Ehret" y "Délficas", que ahora aparecen recogidas en el segundo poemario de Oliva, titulado *De fascinatione*.

Dedicada a Juan José Saer, esta obra consta de dos partes claramente diferenciadas, pero en profunda interdependencia: la primera consiste en una versión de la primera parte del libro VI de *La Farsalia*, siendo la segunda una especie de glosa dirigida por Oliva a Lucano diecinueve siglos más tarde. Por fortuna el conjunto va

<sup>4</sup> García, en Oliva, A., *Poesía...*, 44.

<sup>5</sup> Oliva, *Poesía Completa*, p. [60]: "La edición original incluye un trabajo crítico del profesor Roberto Retamoso y, además de la "Diégesis a Lucano" y "Aliter", contiene las secciones "Huellas" ("Requiem", "Verano", "Raíz", "Alcohol", "Adiós en noviembre", "La puerta estrecha", "Vieja tarde premonitoria de otoño", "Caza mayor", "Las mujeres se acercan al violeta", "Tempestad apenas"); "Epigráfica del Ehret (1976)" ("I", "II", "III", "IV" y "V", "NAU (estela alejandrina)"); "Délficas" ("Luxury", "Orfeo", "El tema de Proteo", "Muere Nerval", "La escritura de Severino (movimiento de danza)", "Elegía", "NHI", "Espina dorsal", "Bella durmiente", "Relojes", "69", "Pic-nic").

precedido de una breve explicación de nuestro poeta, que me va a servir de guía adecuado para su comentario:

"El texto que a continuación puede leerse consta de dos partes. La primera ("Diégesis a Lucano") es una versión, fragmentaria y relativamente libre, del Libro VI de la *Pharsalia (De bello civile)* de M. A. Lucanus, frecuentemente apoyada en la traducción francesa, en prosa, de A. Bourgery (*La guerre civile*, Paris, Les Belles Lettres, 1947/48), con notorias disidencias sintácticas y semánticas respecto de ella. Un intento de formalización métrica me llevó a preferir el alejandrino (desconsiderando la rima) entre las versificaciones posibles en castellano. Sin introducir un cotejo alusivo, sentí que los mejores momentos de Rubén Darío, en ese metro, me facilitaban un respaldo 'clásico' que era posible transferir al hexámetro épico latino y rescatarle alguna vigencia al trueque poemático a nuestra lengua"<sup>6</sup>.

1. Una versión "fragmentaria": así es, en efecto. Oliva se ocupa exclusivamente de los 331 primeros versos del libro VI de Lucano, con la particularidad de que excluye conscientemente (pues aparece señalado de forma gráfica por medio de una línea de puntos) los versos 207-213, en los que el poeta latino compara al valiente Esceva con un elefante de Libia (p. 74). Es la única exclusión que encuentro en el texto, ya que la nueva línea de puntos que vemos en p. 77 carece de significado real.

2. Una versión "relativamente libre": desde luego no corresponde al tipo de traducciones al pie de la letra, y, con ello, tantas veces ramplonas y deformantes, muy a menudo preconizadas en nuestro mundo hispánico. Oliva se deja llevar por el ejemplo de A. Bourgery, como luego diré, y hasta añade libertades de cosecha propia, pero sin que ello suponga nunca un fuerte distanciamiento o una traición a los contenidos del original latino. Por poner algún ejemplo llamativo, mientras que Lucano se refiere a Pompeyo llamándole una vez *Pompeius*, otras *Magnus*, Oliva escribe en toda ocasión Pompeyo; más llamativo, en sentido parecido pero de mayor alcance, es el cambio que opera con el nombre de *Scaeva*, el valiente centurión cuyo heroísmo hasta la muerte llena una buena parte del texto escogido (vv. 118-262)<sup>7</sup>, que todos los traductores castellanizan en Esceva, mientras que Oliva reproduce constantemente por "el Zurdo", recogiendo la resonancia etimológica de su nombre<sup>8</sup>. Otras cuestiones de detalle me

---

<sup>6</sup> Oliva, *Poesía Completa*, [63].

<sup>7</sup> Este interesante pasaje suele ser comentado con detalle en los estudios sobre Lucano; el personaje en sí, Cassius Scaeva, ha sido objeto de un interesante artículo de Berthe M. Marti, "Cassius Scaeva and Lucan's Inventio", en *Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca, N. Y., 1962, 239-257.

<sup>8</sup> En efecto, el adjetivo *scaevus*, *-a*, *-um* es uno de los términos latinos para la noción de zurdo. Sin embargo, es bastante cuestionable la solución dada por Oliva, puesto que *Scaeva*, con independencia de su etimología, es un nombre propio.

parecen de menor importancia en una versión que tiene por finalidad esencial el reproducir poéticamente los versos y la ideología histórica de Lucano<sup>9</sup>.

3. Una versión "apoyada en la francesa de A. Bourgery". Así lo reconoce Oliva, y esa afirmación puede comprobarse que resulta indudable. A lo largo de todo el texto se han tenido presentes las elecciones de Bourgery para reproducir en francés el léxico latino del original, lo cual, en principio, fue sabia decisión, puesto que la traducción del latinista francés siempre ha sido considerada excelente; y, desde luego, es rasgo de honestidad muy plausible el reconocimiento público por parte del Rosarino de la deuda contraída. Pero, para que no pueda parecer que estoy intentando pasar por alto una posible crítica del recurso, ofrezco una pequeña muestra de ambas traducciones, a fin de que cada cual juzgue como estime oportuno:

#### Versos 1-10, versión A. Bourgery:

Les chefs, déjà disposés à combattre, ont placé leur camp sur des sommets voisins et mis leurs armées en contact, et les dieux ont sous les yeux leurs champions. César dédaigne de prendre tous les remparts des Grecs et veut désormais ne devoir aux destins les faveurs de Mars que contre son genre. Il appelle de tous ses vœux l'heure funeste à l'univers qui doit tout emporter dans les hasards; il aime le coup du destin qui va faire sombrer l'une ou l'autre tête. Trois fois il déploya sur les collines tous ses escadrons et ses enseignes, menaces de combat, attestant qu'il était toujours là pour la ruine du Latium.

#### Versos 1-14 (p. 65) de Aldo Oliva:

Ya previsto el combate, como dos gladiadores  
mirados por los dioses, los Jefes, enfrentadas  
las tropas, acamparon sobre cumbres vecinas.  
César ha desdeñado combatir los antiguos  
bastiones de los griegos, pues, de hoy en más, no quiere  
ya deber al buen hado los favores de Marte  
sino frente a su yerno. Consumando sus ruegos,  
ha invocado la hora, funesta para el mundo,  
de arrebatarlo todo por el azar; anhela  
el golpe del destino que habrá de ensombrecer  
una cabeza u otra. Cubriendo las colinas,  
en tres marchas, sus huestes y las insignias todas  
desplegó amenazantes, testimoniando entonces  
que está siempre dispuesto a la ruina del Lacio.

---

<sup>9</sup> Así, en el v. 90 de Lucano aparece *Nesis*, una islita de la Campania, actualmente Nisita, frente a Pozzuoli: Oliva escribe "Neso" (69), lo cual puede inducir a confusión con Neso, de *Nessus*, el famoso centauro matado por Hércules. Error de interpretación indudable hay en la traducción del v. 287: *omnia subducit Circaeae uela procellae* ("sustra las velas a la tempestad del Circeo", trad. D. Estefanía, siendo Circeo un promontorio en la costa del Tirreno) por "sustra todas las velas / al vendaval que rigen los designios de Circe" (77), con engañosa sugerencia de la Circe homérica, etc. Pero, insisto, son contadas cuestiones de detalle.

4. En cuanto a la elección del verso alejandrino, sin rima, para reproducir la composición en hexámetros de *La Farsalia*, diré sencillamente que me parece muy preferible a la habitual traducción en prosa, ya que es ésta la más grande de las traiciones en que acostumbran incurrir los traductores de la épica latina al castellano, siendo así que el lector no avisado puede verse arrastrado al error de considerar que está leyendo una novela, si pensamos en *La Eneida* prosificada, o un relato histórico, si pensamos en el poema de Lucano. Sé muy bien que otros defenderán otras posibilidades, como la más corriente de la traducción del hexámetro por el endecasílabo; sin embargo, no veo en qué pueda ser preferible ese verso al alejandrino. En cuanto a la correspondencia, que ni en un caso ni en el otro se ajusta cabalmente, señalaré que a los 325 hexámetros de Lucano traducidos corresponden 460 alejandrinos del poeta rosarino. Echar mano, por último, de Rubén Darío para justificar la elección me parece una de tantas muestras de sagacidad por parte de Aldo Oliva.

5. Llego así a la cuestión fundamental, a la que, por desgracia, no da respuesta nuestro poeta en esa "Nota previa" que vengo comentando: ¿qué sentido se le concede a esta "Diégesis a Lucano"? O mejor todavía: ¿por qué esta versión, y, en concreto, por qué una versión precisamente de los 331 primeros versos del libro VI de *La Farsalia*?

Pensemos, en primer lugar, que la elección de esta parte del poema, y no otra, no es fruto de la mera casualidad. Aldo Oliva conocía muy bien todo Lucano, y escoge con pleno acierto un fragmento, menos de la mitad de uno de los diez libros de que consta la obra, que a pesar de su brevedad ejemplifica muy bien lo que es un *bellum plus quam civile*. En efecto, asistimos a una serie de momentos bélicos que comienzan con el cerco de Pompeyo por César en la población marítima de Dirraquio, hoy Durazzo (en la costa de Albania), momentos que, tomados de forma independiente, no tienen un gran significado, pero en los que caen soldados de uno y otro bando, romanos todos, por culpa del enfrentamiento de dos personajes, a los que insistentemente alude como el suegro (vv. 121, 316 de Lucano) y el yerno (vv. 5, 12, 305), lo que objetivamente hace el enfrentamiento "más que civil".

Oliva nos lleva con sus alejandrinos a una magnífica escenificación, por parte de Lucano, de los desastres de la guerra, y de sus otros tres horribles jinetes apocalípticos, por ella propiciados: primero es el hambre, que agota a los caballos (v. 81 ss.), y luego la peste, que asola por igual a animales y humanos (v. 88 ss.), todo lo cual conduce a la muerte. Y en ese tremendo escenario de desolación sin sentido, surge como protagonista un valiente, Esceva, el Zurdo en la versión de Oliva, centurión poseído de una *virtus* tan grande como criticable, ejemplo sumo de heroicidad hasta la muerte, pero de heroicidad absurda y despreciable, pues a nada conduce. En un ya antiguo pero siempre interesante estudio sobre Lucano, esa sabia latinista italiana que fue Enrica Malcovati señalaba<sup>10</sup>, a propósito de Esceva, que el poeta "ha

<sup>10</sup> Malcovati, E., *M. Anneo Lucano*, Milano, U. Hoepli Editore, 1940, p. 83.

costruito un assurdo tipo di eroe, fuori d'ogni realtà e d'ogni possibilità, smisurato, esorbitante"; así es, en efecto, pero Lucano ya nos advierte desde el comienzo que no hemos de esperar de él un héroe épico ejemplar, porque no es más que un soldado de origen oscuro, y además porque

pronus ad omne nefas et qui nesciret, in armis  
quam magnum uirtus crimen ciuilibus esset (vv. 147-148),

lo que en palabras de Oliva suena de este modo:

Proclive a la perfidia,  
ignora qué gran crimen es el valor en armas  
entre los ciudadanos (pp. 71-72).

El pasaje seleccionado y puesto en verso castellano por Aldo Oliva es, en suma, un ejemplo del pasado, encerrado en un texto épico breve, que equivale a un espléndido alegato en contra de la guerra, de todas las guerras, pero de manera especial en contra de las guerras civiles y en contra de las dictaduras, que no son sino una forma peculiar de guerra civil inconclusa, en la que un ser detestable es apoyado por parte de un pueblo en contra de los demás ciudadanos. Esta es, a mi modo de ver, la lectura que hace Oliva del pasaje de Lucano, que responde muy bien al espíritu que anima la obra del poeta latino. Lo vamos a ver reflejado en la otra parte de *César en Dyrrachium*.

La segunda parte de este libro consiste en un sólo poema, titulado con el adverbio latino *Aliter*, es decir, "de otro modo". Consta de ciento trece versos, irregulares, en este caso creación absoluta de Aldo Oliva, el primero de los cuales resulta sumamente revelador: "Et cetera, Marco Anneo Lucano". Es decir, el poeta rosarino nos va a enfrentar a lo mismo que Lucano, pero *aliter*, de otro modo, en otras circunstancias, pero es lo mismo, *et cetera*, algo más de diecinueve siglos después. El poema va fechado, al final, en 1977; no sé si a los no argentinos es necesario recordarles que el 24 de marzo de 1976 tiene lugar el golpe militar que hunde a la Argentina en una terrible y duradera dictadura (1976-1984). Pero mucho mejor que un comentario, francamente prescindible, voy a dejar que hable el vate de Rosario, al menos en sus primeros versos:

Et cetera, Marco Anneo Lucano:  
has de saber que las auroras  
vieron sobrevolar a las Harpías  
durante dos milenios;  
has de saber (el sibilino  
hexámetro lo nombra)  
que el Hierro se extendió de mar a mar;

que la temprana  
fiebre de Cumas  
ilustró con el fuego,  
en las lindes del mundo,  
las cuevas vietnamitas  
y una magna hidrarquía,  
grande como las aguas,  
inhumó la semilla  
cósmica del acero  
en las fosas votivas de la abierta ecumene.

Has de saber que las Harpías  
vieron sobrevolar a las auroras  
durante dos milenios;  
has de saber (y aquella boca  
sometida al poema lo sabía)  
que, acuñada en los dones  
del Evo de Saturno,  
una incierta moneda  
congregó al oro cándido  
que alumbraba el espacio,  
legisló entre las sombras  
los bienes de la tierra,  
roló en ríos de sangre,  
trocó en precio la muerte  
y restalló en los signos que rigieron la vida.

¡Qué cerca estaba Cólquide!  
Aquí nomás. En la vagina,  
ya penetrada;  
en la mirra, el incienso  
y el oro de las almas;  
en el aire, millonario de nápalms.  
Un tiempo  
de furia circular inseminado,  
de seminal infinitud movido,  
nos acuna, coetáneos  
del esplendor que infectaban las Harpías,  
del hedor que oprimía a las auroras.  
Ergo, Anneo Lucano:  
¿no es tu misma pasión la que soporta  
la inscripción de esta mano?  
Quiero decir: ¿no estamos condenados  
a inventar el vacío  
de posesión cuando se inscribe  
la mano de poder sobre las cosas? [...] (pp. 81-82)

*Et cetera*, el Hierro (el terrible *ferrum* adoptado tan a menudo por Lucano como equivalente metafórico de *bellum*), las Harpías, las cuevas vietnamitas, el horror del nápalms... Y todo eso, se lo evoca Aldo Oliva a Lucano, dos milenios después, y de mar a mar, en el mundo entero, desde una Argentina tan sumida en el horror como lo fue tantas veces Europa y el



mundo entero a lo largo de ese imperdonable siglo XX, vergüenza de la Humanidad, digno de ser olvidado en tantos sentidos y en tantos momentos.

El lucanismo de Oliva se origina en una lectura profunda de *La Farsalia*, que va mucho más allá del acercamiento meramente filológico o literario que a menudo hacemos a sus hexámetros. Hace menos de un año, un querido amigo y eminente latinista italiano, Alfredo Casamento<sup>11</sup>, nos ha explicado muy bien de qué manera, ya antes de llegar al *bellum / duellum* entre César y Pompeyo que martiriza a Roma entera, conmueve a Lucano el enfrentamiento entre Mario y Sila, preliminar del que le ocupará esencialmente en su poema, eslabones de una cadena de desastres sin fin: *duc, Roma, malorum / continuam seriem clademque in tempora multa...* (I, 670-671). Los humanos, romanos y no romanos, tendríamos que aprender de esas guerras, de esa barbarie, de cada una de sus manifestaciones, para no incurrir de nuevo en lo mismo, y así lo considera Lucano, supongo que no sin un alto grado de escepticismo, porque, como dice Casamento, "non esiste forse poeta che più pedissequamente di lui abbia interpretato il metodo storiografico fissato da Tucidide"<sup>12</sup>. Pero Tucídides (I 22), con su interpretación de la verdad histórica como un tesoro para siempre, *ktema es aiei*, no parecía en semejante reflexión contemplar la contundente pertinacia de la estupidez humana. Lucano, en pleno reinado de Nerón, construía un fuertemente dramático poema épico<sup>13</sup> sobre una guerra civil ya lejana, la entablada por César y Pompeyo, que hubiera debido evitar una reflexión sobre otras precedentes; pero es indudable que Lucano, al hacerlo, mira también a su alrededor, a su nada ejemplar momento histórico. Diecinueve siglos después, Aldo Oliva entiende muy bien la lección de Lucano, le habla a Lucano, *aliter*, para referirle *et cetera*, con el mismo dolor, en un igualmente nada ejemplar momento histórico.

### 3. Aldo Oliva y el Lucrecio que no escribió.

La pasión por Lucrecio, su poesía y su filosofía, está presente a lo largo de toda la obra de Aldo Oliva. En la "Elegía" dedicada a Juan Ritvo, segundo poema del apartado "De fascinatione" en el libro que lleva ese mismo título, encontramos una cita literal, de solo tres palabras: "*Fatis avulsa voluntas LUCRECIO*". Lo localizamos sin dificultad como final del hexámetro 257 del libro II del *De rerum natura*<sup>14</sup>. No se trata

<sup>11</sup> Casamento, A., *La parola e la guerra. Rappresentazioni letterarie del Bellum civile in Lucano*, Bologna, Pàtron Editore, 2005.

<sup>12</sup> Casamento, *La parola e la guerra*, 213.

<sup>13</sup> También en esto semejante, a su modo, a Tucídides, autor de una historia que, en cierto sentido, es un tipo particular de tragedia.

<sup>14</sup> Como edición básica utilizo la oxoniense de C. Bailey, *Lucreti De rerum natura libri sex*, Oxford, Oxford University Press, 1982 (= 2ª ed., Oxford, 1922).

de la tónica cita de adorno o para lucir erudición, sino que corresponde a un interesantísimo pasaje del poema lucreciano, en el que el filósofo-poeta explica que en el *clinamen*, la caída oblicua de los átomos que origina su encuentro y la consiguiente formación de los cuerpos, reside también el principio y el fundamento de la libertad humana. Recordemos el texto, que va a tener un eco frecuente en muchos poemas de Oliva:

Denique si semper motus conectitur omnis  
 et vetere exoritur <semper> novus ordine certo  
 nec declinando faciunt primordia motus  
 principium quoddam quod fati foedera rumpat,  
 ex infinito ne causam causa sequatur,  
 libera per terras unde haec animantibus exstat,  
 unde est haec, inquam, *fatis avulsa voluntas*  
 per quam progredimur quo ducit quemque voluptas,  
 declinamus item motus nec tempore certo  
 nec regione loci certa, sed ubi ipsa tulit mens?  
 nam dubio procul his rebus sua cuique voluntas  
 principium dat et hinc motus per membra rigantur. (II, 251-263)

Oliva hace su cita en latín, en esta y en alguna otra ocasión, y no es dudoso que lee el poema de Lucrecio en su lengua original; pero probablemente tiene presente, como sabemos con certeza por sus propias palabras para el caso de Lucano, la edición bilingüe latino-francesa de A. Ernout<sup>15</sup>, y es muy posible también que se haya acercado al poema en la versión más leída en el mundo hispano, en especial en Argentina y España, esto es, la jugosa del Abate Marchena, muy difundida por la Colección Austral<sup>16</sup>. En ella suena de este modo el pasaje que contemplamos:

En fin, si siempre todo movimiento  
 se encadena y en orden necesario  
 hace siempre que nazcan unos de otros;  
 si la declinación de los principios  
 un movimiento nuevo no produce  
 que rompa la cadena de los hados,  
 de las causas motrices trastornando

<sup>15</sup> Alfred Ernout (ed.), *Lucrece. De la Nature*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

<sup>16</sup> Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, Traducido por José Marchena. Prefacio y notas de Aldo Mieli, Madrid, Espasa-Calpe, 1946 (reed. 1969). Sobre esta curiosa e importante traducción, recuerdo ahora lo que escribí hace años, en Pociña, A., "Epicuro y Lucrecio. Dos solaces sólidos para rematar un siglo agitado", *Archipiélago* 34-35, 1998, 158-162: "La traducción de ese sorprendente personaje que se llamó José Marchena Ruiz de Cueto (1768-1821), pero que malconocemos mejor por el nombre de Abate Marchena es preciosa, por mucho que pretendan relegarla al silencio traductores de los últimos decenios, que llegan a caer en la ingenuidad de pretender superarla haciendo algo que no se puede admitir, esto es, vertiendo a Lucrecio en prosa" (160).

la sucesión eterna, ¿de do viene  
 el que los animales todos gocen  
 de aquesta libertad? ¿De dónde, digo,  
 esta voluntad nace que arrancada  
 a los hados nos mueve presurosa  
 do el deleite conduce a cada uno?  
 además de que nuestros movimientos  
 ni a tiempos ni a lugares se sujetan  
 determinadamente, su principio  
 es nuestra voluntad; de allí se extienden  
 por los miembros.

No hay, pues, en la formación atómica de los cuerpos formulada por Lucrecio un predeterminismo, un fatalismo, que arrebate al mortal la libertad, sino que conservará su *fatis avulsa voluntas*, su voluntad arrancada a los hados. Y ello en virtud del movimiento inclinado de los átomos. En el final de la "Elegía" en que encontramos la cita, Oliva recuerda el debatido término lucreciano:

Yo que fui un dios y no toqué tu cuerpo  
 al sesgo de la lumbre, en el clinamen  
 sutil por la tiniebla,  
 ahora, te incido, Dafne,  
 arqueada en el triclinio  
 venal de la memoria.

Y otra vez vuelvo a perderte. (p. 142)

Avanzamos cinco poemas más en el mismo apartado "De fascinatione", y descubrimos una de las piezas más interesantes de toda la escritura de Aldo Oliva, donde se encierra la esencia de su poética: se titula "Aldebarán (Tango)", y alcanza una notable extensión de seis páginas. Entra en este texto, ¿cómo no?, el tema del amor, y Oliva invoca a Paul Eluard, al que llama *doctor amoris*, y cita brevemente a Apollinaire, para llegar a Catulo, *JOCUNDUM, MEA VITA, MIHI PROPONIS AMOREM* ("Me aseguras, vida mía, que este amor nuestro será feliz..."), que es el primer verso del poema 109, uno de los últimos del libro del poeta de Verona. Pero más sorprendente resulta todavía el que la cita de Catulo arrastre el recuerdo de su gran contemporáneo en el campo de la poesía, Lucrecio, y que Oliva, además de poseedor de una inmensa cultura clásica, profesor de Literatura Universal, una a los dos egregios poetas de la época de Cicerón de este modo:

Cierra la boca, hermano torpe;  
 arroja, Catulo, para siempre,

tu *stilus* a la corriente de los sueños.  
¿No pudiste saber que en la ardua  
inscripción de Lucrecio  
esas emanaciones son una dinastía:  
*simulacra, effigies*, imágenes,  
torbellinos de dulcísimos  
y siniestros fantasmas? (pp. 151-152)

Como buen marxista convencido<sup>17</sup>, Oliva cree a pies juntillas que las cosas se crean por la conjunción de átomos, partículas indivisibles en eterno movimiento, que acaban juntándose para dar realidad y vida a todo tipo de seres, y que, al separarse, les originan la muerte. O lo que, dicho de otro modo, significa que en el nacimiento de otros seres figura la muerte de otros precedentes; Lucrecio lo decía de múltiples maneras, como por ejemplo:

Haud igitur penitus pereunt quaecumque videntur,  
quando alid ex alio reficit natura, nec ullam  
rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena. (I, 262-264)

También lo dice de muchas maneras y en muchas ocasiones Oliva, pero lo voy a recordar en un poema escrito hacia el final de su vida, publicado en 2000, el año de su muerte, en la colección *Ese General Belgrano y otros poemas*. El poema lleva el interesante título "¿Ahora o siempre? Encrucijada del sueño", y finaliza personalizando en sí mismo el drama de la evolución atómica, en el sentido lucreciano, de todos los seres, incluidos naturalmente el hombre y la mujer:

Hube sabido que el sueño es el sueño de  
la mutación. Empero, ahora, ¿cómo saberlo?  
Sólo podré soñarme polvo infinito;

---

<sup>17</sup> Con mucho acierto, Roberto García, en su magnífico "Prólogo" a *Poesía Completa* de Oliva, señala en una nota acerca del *clinamen* lucreciano, entre otras cosas, lo siguiente: "Se trata del desvío de un flujo que nunca es homogéneo, provocador de turbos que arrastran en su deriva la construcción y la muerte indefinidamente. La noción de *clinamen* es introducida en la física atómica por Epicuro, no existía como categoría en el modelo más antiguo de Demócrito. Durante mucho tiempo se le consideró como una metáfora de la libertad del espíritu (el desvío de la norma y el canon, en ese sentido rescata Marx el *clinamen* en su tesis doctoral, sobre las diferencias entre las filosofías de Demócrito y Epicuro)..." (43, n. 20). Añado yo, sin entrar a fondo en tan debatido asunto, que la teoría del *clinamen*, considerada por algunos como invención pueril de Epicuro, tiene un sentido mucho más profundo, y, como decía Benjamín Farrington, en un famoso libro quizá conocido por Aldo Oliva (*Ciencia y política en el mundo antiguo*, trad. esp. de D. Plácido Suárez, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1965), "A mi parecer, la denigrada teoría de la 'desviación' de los átomos es de una lógica, de una filosofía y de una coherencia muy superiores al tejido de absurdos con que Platón intenta demostrar la conclusión de que el Sol puede pensar, sentir y prever. Por otra parte, Epicuro no siente la necesidad de encarcelar o ejecutar a quienes se negaran a seguir su camino". No resulta extraño, pues, el interés que muestra el poeta rosarino por este curioso particular de la filosofía lucreciana.

la vacuidad de mí sería, entonces,  
tan urgentemente, en lo que alguna vez  
llamé tiempo, el imperio absoluto  
del origen; ya que "la muerte está al principio".

¿Ser, no sabiéndolo, agitador de la  
fuerza geológica es abolir la aventura  
del sueño?

"Ahora" inscribí con felicidad perversa;  
pues, ¿cuándo es AHORA, sino  
el instante  
de un límite impreciso y fluente? (pp. 262-263)

Pero de esta manera, recordando tan sólo de pasada algunas de las constantes huellas de Lucrecio en los versos de Oliva, llegamos al tema fundamental de la poesía del vate rosarino: la muerte. Cualquier persona que lo haya leído con atención sabe que, ya comenzando por la presencia insistente y cruel de la muerte en el primer poemario, *César en Dyrrachium*, la muerte se desliza poderosa por muchísimos poemas; sin necesidad de hacer un recuento exhaustivo, que no me parece ni muy necesario ni deseable a la hora de estudiar la poesía de Oliva, me atrevo a decir que este tema se encuentra en más de la mitad de sus composiciones, y de forma casi constante, en cierto modo obsesiva, en las escritas en los últimos años de su vida. Ahora bien, en torno a la muerte giraba precisamente uno de los grandes temas<sup>18</sup>, o mejor, una de las grandes enseñanzas de Lucrecio: consistía para él la muerte en una disgregación de los átomos de un ser, para volver éstos al ciclo inicial, y esperar a originar junto con otros un cuerpo nuevo; por lo tanto, nada que temer más allá de la vida presente: *Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum...* (Lucr., III, 830). Demasiado contundente en su afirmación, sabía Lucrecio que no por ello el género humano se iba a dejar convencer sin más; en el caso de Aldo Oliva la preocupación por la muerte es omnipresente; debe leerse en su *Poesía Completa*.

---

<sup>18</sup> Cf., dentro de la espesa selva bibliográfica sobre Lucrecio, tres interesantes tratamientos sobre el tema de la muerte en Stork, T., *Nil igitur mors est ad nos. Der Schlussteil des dritten Lukrezbuches und sein Verhältnis zur Konsolationsliteratur*, Bonn, Habelt, Reihe Klass. Philol. 1970; Salem, J., *La mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990 (con una excelente selección de estudios sobre la muerte y el temor del más allá en Lucrecio, 268-270); Segal, C., *Lucretius on Death and Anxiety: Poetry and Philosophy in De rerum natura*, Princeton, Princeton University P., 1990.

He titulado esta parte de mi conferencia "Aldo Oliva y el Lucrecio que no escribió". Un estudioso que conoce muy bien su poesía, Roberto García, nos dice<sup>19</sup> que Oliva había abrigado largo tiempo el proyecto de hacer con el Libro IV del *De rerum natura* algo semejante a la "Diégesis a Lucano" en *César en Dyrrachium*; la elección, una vez más, resultaba fácil de explicar: era la teoría de los *simulacra* lo que quería tocar a fondo el rosarino, la fascinante teoría del conocimiento humano, sus problemas, y su indudable alcance moral<sup>20</sup>. Si su proyecto era realizar primero una traducción, y luego, según el modelo de *César en Dyrrachium*, hacer una glosa propia, tal vez dirigida a Lucrecio, no sabemos hasta qué verso del libro IV hubiera extendido su interés. ¡Lástima! Lo cierto es que la muerte, siempre tan presente en sus poesías, se anunció en la realidad de forma inesperada, si bien dándole tiempo a escribir los diecisiete poemas que forman *Satura*, sin duda la más lucreciana de sus obras. Para decir algo interesante sobre estos poemas, yo necesitaría una extensión al menos semejante a toda la que he calculado para la totalidad de mi exposición, de forma que, al serme imposible, voy a reproducir entero el poema "Esquirlas". El *Diccionario de la Lengua Española* publicado por la Real Academia Española en 2001<sup>21</sup>, da como segunda acepción de esta sonora palabra, de etimología discutida, "Astilla desprendida de una piedra, de un cristal, etc."; en el poema de Oliva, equivale a los átomos<sup>22</sup> que van separándose incluso de un cosa aparentemente tan indestructible como una roca, para convertirse en base para el florecimiento de una rosa de color carmín:

Criminales esquirlas de una roca que sintieron sagrada  
 los númenes que ilustraron hombres en la tierra.  
 La piedra no sabrá, tal vez, la expansión de su ser, ni  
 la dulzura de su quietud, ni siquiera la visión de un movimiento.

Pero alguien la habitaba. Al principio no sabrás que eres tú misma.  
 ¿Cómo concebir que lo compacto es ilusorio? Quizá el vendaval no te  
 mueva, pero te desgasta. Las escamas abandonan tu

<sup>19</sup> En el "Prólogo" a *Poesía Completa*, 56.

<sup>20</sup> Sobre este aspecto me sigue pareciendo muy ilustrativo el Cap. VII, "Illusions et phantasmes de l'âme. Le Chant IV" (pp. 183-211), del ya clásico libro de Boyancé, P., *Lucrece et l'Épicurisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963

<sup>21</sup> DRAE, 22ª ed., Madrid, 2001, 668.

<sup>22</sup> Y aquí se produce una nueva, pero no sorprendente, coincidencia con Lucrecio, que, como es bien sabido, nunca emplea en *De rerum natura* el término griego "átomo" (lat. *atomus*, Cic., *Fin.*, I, 17; *Tusc.*, I, 42), sino que recurre a términos como *primordia*, *semina rerum*, *exordia*, *corpora prima*, etc. (cf. P. Grimal, "Elementa, primordia, principia dans le poème de Lucrece", en *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. Boyancé*, Rome, 1974, pp. 357-366). Por razones distintas, en Oliva no aparecerá el término "átomo", y menos aun el adjetivo "atómico", al referirse a la física lucreciana.

forma primigenia y tu color se desvanece en fuerza y quietud  
que se llama aire.

Luego ya no serás la arcaica forma,  
sino tubos donde late el fuego, encapsulado en  
la furia del combate.  
Los gránulos, entonces, las esquiras, paridas  
en la quietud le cercarán de muerte.

Ellas, con la astucia del sarcasmo, en su corona  
amortecida, se hundirán en la tierra en que se eleva  
el carmín de las rosas frente al mar. (p. 356)

#### 4. Lo clásico inabarcable en *De fascinatione* (edición definitiva, 1997), *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000) y poemas posteriores

La huella de lo clásico en la poesía de Aldo Oliva resulta absolutamente inabarcable, para un tratamiento riguroso, en un trabajo de extensión necesariamente limitada como el presente. Cuanto dejo por hacer, bien sea por parte mía en ocasión más propicia, bien sea por parte de otras personas, lo voy a mostrar con tan sólo unos pocos datos precisos, con los que al menos espero que quede bien patente lo mucho que debe Oliva a los escritores del mundo griego y romano, y de qué manera la savia de estos fluye viva a través de sus versos.

a) El latín: a Aldo Oliva le encantaba sembrar de palabras latinas su propia poesía. Lo vamos a comprobar de manera incontrovertible con el simple registro de todos los términos, frases o citas en latín que van apareciendo a lo largo de su obra posterior a *César en Dyrrachium*. El primer ejemplo es *De fascinatione*, un título bajo el que no siempre se oculta lo mismo, y que en 1997 sirvió de frontispicio de la edición mexicana de la poesía del rosarino propiciada por el poeta Hugo Gola<sup>23</sup>; según la disposición de la *Poesía Completa* que manejamos, es el título de toda una obra, articulada en partes diversas, una de las cuales se titula precisamente así, *De fascinatione*, abarcando 33 poemas (pp. 141-212), el décimo de los cuales repite el título en exclusiva (pp. 159-161).

Seguimos a la búsqueda del latín, y el primer poema que encontramos en la colección se titula "Requiem", y sus dos primeros versos hacen resonar el eclesiástico

<sup>23</sup> Oliva, A., *De fascinatione*, México, Universidad Iberoamericana / Artes de México, Colección Poesía y Poética, 1997 (cf. *Poesía Completa*, [86]).

"*Requiem aeternam dona eis / Domine*" (p. 89). No concedemos especial importancia a la expresión formularia "*in memoriam*" que aparece en la dedicatoria del poema "Adiós en noviembre" (p. 94). Avanzamos otro poco, y en el poema "Aldebarán (Tango)", interesantísima composición que me hubiera gustado comentar con detalle, leemos "*doctor amoris*" aplicado a Paul Eluard (p. 151), la cita ya recordada del verso de Catulo "*jocundum, mea vita, mihi proponis amorem*" (p. 151), "*stilus*", en alusión al poeta; en fin, "*simulacra*" y "*effigies*" (p. 152), al lado del castellano "imágenes", refiriéndose a la teoría del conocimiento en la filosofía de Lucrecio. Más adelante, cuando menos lo esperamos, en el poema "La caza de la mosca en vuelo" encontramos la expresión litúrgica "*MEMENTO MORI*" (p. 169). Con "*Dies irae*" comienza el poema "Mazuleina" (p. 185).

Ya en la colección *Ese General Belgrano y otros poemas*, descubrimos un empleo adecuado de "*res gestae*" (p. 251); pero mucho más significativo es el comentario del infinitivo de "*occido*" en dos versos del poema "Rumbo": "en el occidere, que, / torpemente, llamamos el morir" (p. 258). "*Spelunca*" aparece más adelante (p. 281).

Y, por último, uno de los poemas no catalogados se titula "*De profundis*" (p. 339), seguido por otro titulado "*Benedictus* (laboreo en penumbra)" (p. 340).

b) Una muestra obvia del amor de Oliva por el mundo clásico se refleja en su profundo conocimiento de la Mitología, que deja su huella a lo largo de todo su poemario. Con respecto a esto, recuerdo que la sección tercera de la colección *De fascinatione* lleva por título "Délficas", y contiene tres poemas, el segundo de los cuales se titula "Orfeo" (p. 116), el tercero "El tema de Proteo" (p. 117); la sección siguiente lleva el significativo nombre de "Mitográficas", y contiene ocho poemas, el cuarto de ellos, curiosísimo, se titula "De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares" (pp. 127-129). Merece la pena su lectura.

He aquí el elenco de personajes y temas del mito que he registrado a lo largo de la obra<sup>24</sup>: Aquileo (p. 279), Atlas (p. 259), Averno (pp. 107, 211, 277, 334), Ajax (p. 315), Castalia (pp. 121, 122), Dafne (p. 142), erinias (p. 255), Eros (p. 155), euménides (p. 255), Fénix (pp. 155, 242), Furias (p. 316), Helena (p. 110), Hidra (p. 184), Hipnos (p. 141), Hyades (p. 152), Iris (p. 331), Isis (p. 121), Jano (p. 193), Júpiter (pp. 217,

<sup>24</sup> Al margen de su adecuación o no a un sistema determinado de transcripción a nuestra lengua, escribo los nombres tal como se registran en *Poesía Completa*.



316, en ambos casos referido al planeta), Mérope (p. 152), Orco (p. 189), Orión (p. 344), Pléyades (p. 152), Telamón (p. 315), Thánatos (349), Tiresias (p. 236), Troya (p. 315), Venus (p. 334, referido a la Venus de Milo), Zeus (p. 312).

c) Uno de los rasgos más peculiares de la poesía de Aldo Oliva es su lengua, con un léxico llamativamente rico, matizado, culto. Dentro de tal peculiaridad, que con frecuencia convierte su lectura en harto difícil, se descubre una tendencia clara a la utilización de términos procedentes del griego y del latín, cultos, rebuscados, a veces con sentido inhabitual, a veces inexistentes en el *Diccionario* de la Real Academia Española, a veces indudables neologismos de nuestro autor. He aquí una pequeña lista, realizada un tanto al azar y de ningún modo exhaustiva, que recuerdo tan sólo a modo de ejemplo: agonista (p. 209), albura (p. 264), aliteración (p. 107)<sup>25</sup>, anábasis (p. 307), anaerobio (p. 280), análgico (p. 225), apocalipsis (nombre común, p. 206), cesura (p. 312), clepsidra (p. 183), connubio (p. 239), corola (pp. 100, 111), cosmos (pp. 269, 323), diáfora (p. 108), epónimo (p. 298), ergástula (p. 110), escandir (p. 207), genésico (pp. 208, 248, 258, 266, 277), gnosis (p. 355), hesitante (p. 232), hilaje (p. 259), hipogeo (p. 142), ícor (p. 181), latencia (p. 255), logos (p. 110), lustral (p. 100), megatómbico (p. 265), numen (pp. 275, 356), ominoso (pp. 202, 205, 253, 299, 314), ónfalos (p. 112), ostracismo (p. 253), petalización (p. 253), polidicciones (p. 365), pompa (etrusca, p. 178), primigenio (pp. 258, 269, 329), seminal (vv. 205, 209, 224, 264, 267, 280, 324), treno (p. 375), triclinio (p. 142), ustorio (pp. 209, 254), etc.

Estos términos, y tantos otros, me hacen pensar en la urgente necesidad de una edición anotada de las poesías de Aldo Oliva, que indudablemente resulta indispensable para esa mayor difusión que, en mi opinión, sin duda merece.

d) Por último, en cuanto a citas directas de autores griegos y latinos, no son abundantes. He comentado ya la cita del final del hexámetro de Lucrecio 2, 257 *Fatis avulsa voluntas*, en la "Elegía" dedicada a Juan Ritvo (p. 142), y la del primer verso del poema 109 de Catulo *iocundum, mea vita, mihi proponis amorem*, en el poema "Aldebarán (Tango)" (p. 151). Otra cita, en este caso de Hesíodo, en castellano, colocada al comienzo de un poema de inspiración muy clásica, que curiosamente lleva

<sup>25</sup> Utilizado aquí no en el sentido de recurso poético (que, por cierto, al modo los poetas clásicos, es muy del gusto de Aldo Oliva, que presenta ejemplos tan bonitos como "fue fútil fénix" (p. 206), "mártir margarita mántica" (238), y tantos otros).

por título *Myrmekes* escrito con caracteres griegos, se presenta de este modo: "*Morian como sumidos en un sueño*". HESÍODO, "TRABAJOS Y DÍAS", 116/7", siendo exacta la localización que se ofrece<sup>26</sup>.

Sin llegar a citas, se quedan en simples alusiones la referencia a Homero, como autor de *La Iliada*, en el poema "Telamón" (p. 315), que reproduzco completo en el apartado siguiente. Por último, una apelación a Lesbica, en el poema "Polidicciones" (p. 365), nos hace evocar evidentemente a Catulo, si bien el contenido de la poesía de Oliva no nos sugiere ningún poema concreto del veronés. Confieso, en fin, que no consigo encontrarle sentido (y en consecuencia todavía menos la posible autoría), a una corta frase, escrita en caracteres griegos, ΕΥ ΤΩ ΕΜΩ ΩΔΕΤΙ (p. 184).

### 5. Asimilar a los clásicos: el poema "Telamón"

Debo ir acabando ya, pues es probable que el interés que ha despertado en mí la pervivencia y asimilación del mundo clásico en la poesía de Aldo Oliva haya provocado un desarrollo que supera el tiempo y espacio que se me había aconsejado. Sin embargo, me resisto a hacerlo sin ofrecer una muestra concreta donde se pueda observar, directa y objetivamente, la calidad poética de esa asimilación llevada a cabo por el vate rosarino. De paso, obsérvese la profunda cultura mitológica de Oliva, dominando, al modo de los poetas alejandrinos, los detalles más pequeños y rebuscados de la historia de Telamón, el padre de Ayante, en su doble relación con Hércules, primero a bordo de la nave Argo, cuando hubo de abogar por el héroe abandonado en la ribera, después con la expedición de Hércules contra Troya, donde le precedió en la entrada de la ciudad, suscitando su envidia<sup>27</sup>:

Telamón venció dos veces a su alma:  
cuando no envidió a Hércules  
en la evasiva ribera de su desamor;  
cuando luchó, junto a Hércules, en Troya  
antes que la soñara Homero.

<sup>26</sup> No sé que edición o versión de Hesíodo utilizó Aldo Oliva; sin embargo, de entre las varias traducciones publicadas en los últimos decenios en España, puedo afirmar que el corto pasaje citado coincide exactamente con la traducción que se encuentra en Hesíodo, *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Introd., trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Editorial Gredos, 1978, 130.

<sup>27</sup> Cf. Grimal, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols, Barcelona, Editorial Labor, 1966, s. v. "Telamón", p. 496; "Heracles", 239-257. Es fácil que Aldo Oliva haya leído el hermoso libro de Schwab, G., *Las más bellas leyendas de la Antigüedad Clásica*, trad. de F. Payarols, Barcelona, Editorial Labor, 1953 (varias reediciones), en cuyas pp. 111-112 y 185-186 se narran los hechos a que alude el poema "Telamón".

¿Abdicar es un triunfo sobre la posesión  
 perversa; es una excelsitud más allá de la fuerza?  
 ¿O vergeles, al borde de un camino que con ojos,  
 todavía ausentes, hay que trazar en la altura?  
 Esa tierra remota que endulza la legada  
 furia de la primera ciénaga, de las colisiones  
 del genésico espanto, del no saber qué es ser.  
 Dos veces en la ausencia de su alma  
 Telamón cayó, abolió el elixir que se abría  
 en su copa de ensueño y se hundió en la ira  
 del semen donde Ajax se nutrió.  
 Ahora, gimo sometido entre tu amor  
 y tu escarnio.

## 6. Una conclusión certera

Resulta claro que he tenido que desarrollar mi estudio sobre la tradición clásica en Aldo Oliva de una forma mucho más rápida y escueta de lo que el tema hubiera exigido y yo habría deseado. No voy, pues, a enredarme en sacar unas conclusiones que alargarían mi texto sin aportar ideas nuevas. Creo, sin embargo, que debo reunir las en una, única, certera conclusión: en la *Poesía Completa* de Aldo Oliva, Profesor de Literatura de la Universidad de Rosario, editada en 2003 por la Municipalidad de Rosario, encontramos la obra de un inmenso poeta, excelente por sí misma, pero que además demuestra hasta qué punto la savia de los clásicos de Grecia y de Roma puede nutrir la creación de un poeta de nuestros días.

**Andrés Pociña Pérez**  
*Universidad de Granada*  
[apocina@ugr.es](mailto:apocina@ugr.es)

### Resumen:

Este trabajo pone de relieve el gran influjo de la tradición clásica grecolatina de que hace gala la poesía del escritor argentino Aldo Francisco Oliva (Rosario, 1927 – Rosario, 2000), que fue prestigioso profesor de Literatura en la Universidad de su ciudad natal. Se analiza de forma especial su notable relación con los dos grandes poemas de Lucano y de Lucrecio.

**Palabras clave:** Aldo Oliva, poesía, clasicismo, Lucano, Lucrecio

### Abstract:

This paper aims to analyze the important influence of the classical tradition on the poetry of the Argentine writer Aldo Francisco Oliva (Rosario, 1927 – Rosario, 2000), who was a notable professor of

ANDRÉS POCIÑA

literature at the University of Rosario. We analyze especially the deep connection of his poetry with the two great poems of Lucretius and Lucan.

**Keywords:** Aldo Oliva, poetry, classicism, Lucan, Lucretius

RECIBIDO: 25-11-2013 – ACEPTADO: 9-2-2014

## **RESEÑAS**



**La Fico Guzzo, M.L.; Carmignani, M. (eds.), *Proba, Cento Vergilianus de laudibus Christi; Ausonio, Cento nuptialis*, con revisión técnica de Florio, R., Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2012, 226 pp. ISBN: 978-987-1620-89-0**

Nos hallamos ante una traducción, con estudio introductorio y notas aclaratorias, de dos centones latinos compuestos en el siglo IV d. C.: el *Cento Vergilianus*, de Proba, y el *Cento Nuptialis*, de Ausonio. Tenemos también el texto latino de los dos centones, confrontado, en las páginas pares, a la traducción, lo que hace más manejable y útil el libro y acrecienta el interés filológico del trabajo, revisado por un gran especialista en la materia, el Doctor Rubén Florio. Para el texto latino los autores han optado por seguir —creemos que con buen criterio— la edición crítica de C. Schenkl (centón de Proba) y la de P. H. Green (centón de Ausonio), que, como es sabido, incluyen, a pie de página, las referencias a los versos virgilianos reutilizados por Proba y Ausonio en sus composiciones poéticas.

El libro se abre con un breve prefacio de R. Florio (pp. 5-6) y una “Introducción general” (pp. 7-15) en la que los dos autores, M<sup>a</sup>. Luisa La Fico Guzzo y Marcos Carmignani, se ocupan, de forma muy precisa, de la definición, historia, valoración y clasificación del “centón” y nos presentan las ediciones, traducciones y comentarios de los centones de Proba y Ausonio.

La primera parte del libro, a cargo de la investigadora M<sup>a</sup>. Luisa La Fico Guzzo, está dedicada al centón de Proba y consta de una introducción y de la traducción propiamente dicha. La introducción (pp. 19-42) constituye un buen estado de la cuestión. La autora allana los problemas que plantea el centón de Proba y hace más accesible la comprensión del texto, siguiendo, principalmente, los postulados de M. Bazil y E. Clark-D. Hatch. Se analiza con pormenor el contexto cultural de los centones cristianos en la Antigüedad tardía, la recepción de las obras de Virgilio y su consideración como poeta-profeta por parte de los autores cristianos. Buena parte de la introducción está dedicada al estudio de las principales características del *Cento Vergilianus* de Proba: finalidad del exordio y su relación con la épica, estilo, técnica compositiva y temática. Se echa en falta una mayor concreción en el análisis formal y en la estructura interna del texto.

La parte central del trabajo de La Fico Guzzo es, como ya se ha dicho, la traducción, bien anotada, del poema latino de Proba (pp. 43-131), un texto complejo que constituye un reto para cualquier latinista. La autora logra salir airoso de esta difícil

tarea y, además, nos ofrece la primera versión al español del *Cento Vergilianus* de Proba, lo que es un mérito añadido. Respecto a la traducción castellana, nos parece en general muy correcta y ajustada al original. Un reparo menor que podemos poner a la traducción es la ausencia de epígrafes o títulos en el texto traducido alusivos a los episodios bíblicos del Viejo y del Nuevo Testamento. Esto hubiera facilitado la lectura y, sobre todo, nos hubiera permitido visualizar mejor la estructura episódica del poema, dada su gran extensión (694 versos). Por otro lado, las notas, bien concebidas, redundan en algún caso en aspectos ya señalados en la Introducción. En dos ocasiones, en las notas 35 y 36 (pp. 67 y 69, respectivamente), se repite casi al pie de la letra lo dicho en la Introducción (p. 39).

La segunda parte del libro, dedicada al *Cento Nuptialis* de Ausonio, es obra del investigador Marcos Carmignani. Comprende una amplia introducción (pp. 135-169) y una traducción profusamente anotada (pp. 171-217). La introducción es un examen muy completo de la historia y características del texto de Ausonio, una composición de enorme complejidad y virtuosismo técnico. Se ofrece abundante información sobre el autor y su obra y, en especial, sobre el contexto y la producción centonaria latina, así como sobre la tradición epitalámica y textual del *Cento Nuptialis*. Especial interés merece el apartado dedicado a la ‘Carta a Paulo’ (significado, función, *ars poetica centonaria*) y el dedicado a explicar el “*stomachion*” y la reutilización y función de los versos virgilianos en el texto de Ausonio, tanto desde el punto de vista formal como temático, conforme con la denominada “nueva estética de la Antigüedad tardía” (p. 169).

En cuanto a la traducción del *Cento Nuptialis*, hay que resaltar que estamos ante una versión muy aceptable y legible del difícil texto de Ausonio, en la línea de sus predecesoras (A. Alvar Ezquerro, 1990, y E. Montero Cartelle, 1981). Las notas, muy abundantes y minuciosas, ayudan sobremanera al esclarecimiento y comentario de los pasajes más dificultosos del texto y nos aportan información precisa. Tales anotaciones siguen muy de cerca, como señala el propio responsable de la traducción, las de los comentarios de P. H. Green, J. N. Adams y N. Lemaire.

Cierra el volumen una bibliografía muy completa, estructurada en dos apartados: “Ediciones, traducciones y comentarios” y “Estudios críticos y manuales”.

Se echa en falta un índice onomástico, que hubiera enriquecido notablemente el libro y hubiera facilitado su consulta.



En suma, el libro atiende cumplidamente a su propósito: rescatar y dar a conocer, de forma rigurosa y actualizada, a los estudiosos y al público interesado dos obras muy poco divulgadas de la Antigüedad latina tardía. Por lo demás y como ya queda dicho, el hecho de que el texto latino pueda ser confrontado con la traducción prestará, en adelante, un gran servicio a cuantos deseen consultar dos obras de difícil acceso como son los centones de Proba y Ausonio, por lo que debemos felicitar a sus autores y celebrar el acierto de la presente publicación.

**Raúl Manchón Gómez**  
*Universidad de Jaén*  
[rmanchon@ujaen.es](mailto:rmanchon@ujaen.es)

Myers, K.S. (ed.), *Ovid Metamorphoses, Book XIV (Cambridge Greek and Latin Classics)*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009, IX + 237 pp. ISBN 978-0-521-00793-1

El comentario sobre el libro XIV de las *Metamorfosis* que ha publicado Sara Myers sigue la línea del que nueve años antes escribió, también para la serie Cambridge Greek and Latin Classics, Neil Hopkinson sobre el libro XIII. Se trata de trabajos que incorporan a la ilustración detallada de cada verso o pasaje del libro la útil referencia y discusión con la bibliografía de las últimas tres décadas sobre temas específicos del libro o de la obra, lo que, desde el punto de vista informativo, representa un aporte, especialmente si se considera que el comentario de Franz Bömer, de uso corriente entre los filólogos, data de 1982 y es notable la cantidad, calidad y variedad de bibliografía sobre la obra producida desde ese año. En el caso de Sara Myers, debe agregarse que sus trabajos, dedicados en su mayor parte a los últimos libros de la obra, se cuentan entre la bibliografía más importante sobre ésta. Pueden citarse *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, The University of Michigan P., 1994; "The Metamorphosis of a Poet. Recent Work on Ovid", *JRS* 89, 1999, 190-204; e "Italian Myth in *Metamorphoses* 14: Themes and Patterns", *Hermathena* 177/8, 2004-5, 91-112.

El libro XIV de las *Metamorfosis* continúa los temas troyanos cuyo tratamiento se inició en el libro XI (199 ss.) con la fundación de Troya y se desarrolló en los dos subsiguientes libros; asimismo, liga las historias de Troya con mitos itálicos y con el surgimiento de Roma. Ambas fases del mito se ven representadas en la secuencia de lo que la crítica ha dado en llamar "*Eneida* ovidiana" (que comienza en XIII, 623), en la que el poeta ha insertado historias de la *Odisea* - y derivaciones amoratorias- afines a los mitos de la primera parte, y que, en su final, con la apoteosis de Eneas (XIV, 581-608), da lugar al relato de Vertumno y Pomona (XIV, 622-771), a la historia intercalada de Ifis y Anaxárate (XIV, 698-761) y al desenlace de la guerra entre romanos y sabinos, para culminar en las apoteosis de Rómulo y Hersilia (XIV, 805 ss.). La importancia del libro radica no sólo en la reelaboración mitologizada de la *Eneida* de Virgilio y de la *Odisea* de Homero en clave amoratoria y metamórfica, sino en la consolidación del motivo de la apoteosis, vinculado con la creación del hombre y con la elevación final del poeta, así como en el cierre del motivo amoroso con una historia de amor correspondido. De igual modo, puede verse en el libro la representación, continuada en el libro XV, del pasaje de Grecia a Roma.

En la introducción de su comentario, Sara Myers examina de manera detallada los pormenores del libro, iluminando los pasajes mencionados: ofrece un completo análisis de todos los temas involucrados que han sido objeto de consideración crítica, como la cronología de la obra, la estructura narrativa, los mitos itálicos y romanos y la relación de la obra con los *Fastos*. La autora dedica especial importancia al análisis de la “*Eneida* ovidiana” y, asimismo, al motivo de la apoteosis, con conclusiones afines a lo que S. G. Nugent (“*Tristia* 2: Ovid and Augustus”, en: Raaflaub, K.-Toher, M. (eds.), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, University of California, P., 1990, 241), en relación con la posición que el autor toma con respecto al gobierno de Augusto, denomina, anacrónicamente, postura de izquierda, i.e., “the picture of Ovid as a liberal-to-radical dissenter from the potentially or actually totalitarian regime of the emperor”, frente a otras que caracteriza como de derecha y de centro. Quizás podría hablarse sencillamente de postura crítica, un lugar común de la interpretación ovidiana que contradicen libros centrales como el de Galinsky (1975), Schmidt (1991) y Wheeler (2000), en los que, más lúcidamente, no se enfatiza tanto lo político como lo estético. Cierran el prólogo unas útiles páginas sobre el estilo en Ovidio, que introducen un tema tratado con profusión de detalles en el comentario junto con la ilustración geográfica: el de la retórica.

El análisis de las diversas figuras retóricas en la obra es exhaustivo tanto en su introducción como en el comentario de cada verso, pero, como el resto de las observaciones, combina exhaustividad con concisión. Como señala Seán Easton en una reseña que se publicará en el *Classical Bulletin*, merece especial consideración el examen de la silepsis: “On the topic of syllepsis, for example, Myers offers a brief definition in the introduction, refers the reader to it at the first instance in the text (14.78), and to E. J. Kenney’s review of Bömer’s commentary for discussion of the distinctions between syllepsis and zeugma, and thence to other scholarship”. Easton también ha elogiado el pedagógico (y propedéutico) modo en que Myers, en la línea de Hopkinson, dividió el aparato crítico sobre la base de la edición de Tarrant (2004), distinguiendo entre lectura de toda la tradición manuscrita (M) y lectura de parte de la tradición manuscrita (m).

En cuanto a la interpretación de pasajes específicos, creemos que conviene mencionar dos aciertos críticos de las notas de Myers. En XIV, 823, ‘*non regia iura*’, Myers interpreta “giving judgments that were not despotal”, descartando o en todo caso

limitando, sin citarla, la interpretación en clave irónica de Salzman, que no parece decisiva (“Deification in the *Fasti* and the *Metamorphoses*”, en Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History IX*, Collection Latomus 244, Bruselas, 1988, p. 326): “No wonder that Ovid tries to remove any tyrannical associations from this Romulus, indicating that he was giving out *non regia iura* (823). Here Ovid may be ironically alluding to a version of Romulus’ death that Dionysius of Halicarnassus (*Rom. Ant.* 2, 56, 3) recounts in which Romulus’ arbitrary and tyrannical judgments so angered the people that they turned on him and killed him”. Asimismo, en XIV, 685 (*ambieratque Venus*), Myers ha notado un precedente que excede la interpretación política: “cf. also the physical blandishments Venus uses on Vulcan at *Aen.* 8, 387-8: *niueis hinc atque hinc diua lacertis/ cunctantem amplexu molli fouet*”. Antes de que fuera publicado este comentario, habíamos advertido el eco en nuestra tesis doctoral (Martínez Astorino, P., *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio: función estructural y valor semántico*, La Plata, 2009, p. 160): “Habría que agregar que detrás de la Venus política parece encontrarse la Venus familiar, capaz de conseguir lo que desea frente a los suyos, en este caso su padre Júpiter. Ovidio tiene en mente el pasaje del libro 8 de la *Eneida*, en que Venus pide las armas de Eneas precisamente a uno de los suyos, su esposo Vulcano (*Aen.*, 8, 387-93)”.

Nos hemos detenido sólo en estas dos observaciones porque no se requiere de observaciones adicionales para reflejar la utilidad y el rigor del comentario. Se trata, en suma, de un libro de lectura indispensable para el especialista en Ovidio y en Clásicas, del que indudablemente se pueden beneficiar también los estudiantes avanzados<sup>1</sup>.

**Pablo Martínez Astorino**

*Universidad Nacional de La Plata- Conicet*  
[pmastorino@gmail.com](mailto:pmastorino@gmail.com)

---

<sup>1</sup> Me es imposible no mencionar un hecho penoso, que postergó la reseña de este libro en *Auster 17* (2012). El 2 de abril de 2013 la ciudad de La Plata vivió la más triste jornada en sus ciento treinta y dos años de historia: una tormenta descomunal inundó gran parte de la ciudad, provocando decenas de muertos, miles de evacuados y el grave deterioro de su infraestructura. Tras el diluvio y el posterior caos dignos de las *Metamorfosis*, miles de platenses tuvieron que empezar de nuevo, casi sin ayuda gubernamental. El libro de Myers estaba en la biblioteca de lo que fue mi departamento, esperando ser reseñado. Afortunadamente, recibió la asistencia de amigos que se encargaron de la restauración de muchos de mis libros. Terminar esta reseña constituye para mí el cierre intelectual del momento más difícil de mi vida. Agradezco a Dios haberla conservado y que se hayan conservado también la de mi esposa e hija, que en esos días tenía cuatro meses.

## **CRÓNICAS**



---

**Cuartas Jornadas Nacionales y Terceras Jornadas Internacionales de Historia Antigua**  
**Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 21 a 24 de mayo de 2012**

---

Las Cuartas Jornadas Nacionales y Terceras Jornadas Internacionales de Historia Antigua se llevaron a cabo en la Universidad Nacional de Córdoba los días 21, 22, 23 y 24 de mayo de 2012. Fueron coordinadas por la Dra. Cecilia Ames (UNC-Conicet) y la comisión organizadora fue integrada por destacados profesores investigadores de distintas universidades nacionales, la Dra. Marta Sagristani (UNC), la Dra. Cristina Di Bennardis (UNR), el Dr. Marcelo Campagno (UBA-Conicet), El Dr. Julián Gallego (UBA-Conicet) y el Dr. Carlos García MacGaw (UNLP-UBA).

En el evento se pudo asistir a dos interesantes conferencias. La primera estuvo a cargo del Dr. Francisco Marco Simón (Universidad de Zaragoza), quien discursó sobre “La construcción del bárbaro occidental a través de la iconografía (ss. II a.C. – II d.C.)”. La segunda, que cerró las actividades de las jornadas, fue pronunciada por el Dr. Julián Gallego y trató sobre “Democracia plebiscitaria, democracia institucional: soberanía del pueblo, soberanía de la ley”.

Asimismo, durante las jornadas tuvieron lugar siete paneles coordinados por los miembros de la comisión organizadora que dieron lugar a fructíferos debates: dos sobre “Poder y estatalidad en el Cercano Oriente Antiguo”; dos sobre el mundo griego, “El mundo griego: gestualidad, discursos, identidades” y “La pólis y la democracia, entre política y género”; los restantes sobre el mundo romano, la antigüedad tardía y cuestiones historiográficas, “Gobierno y administración en la antigua Roma”, “Representaciones y debates historiográficos” y “Conflicto y compromiso religioso en la antigüedad tardía”.

Las veintitrés mesas temáticas que conformaron las distintas sesiones de ponencias trataron una pluralidad de aspectos sobre Egipto, Oriente, Grecia, Roma, antigüedad tardía y las proyecciones de estas en la modernidad y contemporaneidad, todo lo cual ya había caracterizado las ediciones anteriores de estas jornadas. En las últimas del 2012, se pudo participar de reflexiones sobre prácticas religiosas y rituales, relaciones de género, cuestiones políticas y jurídicas, aspectos filosóficos, representaciones, identidades, memoria, astronomía, etc.

En el evento también se llevó a cabo la presentación del libro *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua III*, compilado por Cecilia Ames y Marta Sagristani, que reúne las conferencias dictadas en la edición precedente de las jornadas, y la edición electrónica de las *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Historia Antigua*, donde fueron publicadas las restantes colaboraciones. Igualmente, comentado por Cecilia Ames, se presentó el libro de Jörg Rüpke “De Júpiter a Cristo” y Cristina Di Bennardis, María Rosa Oliver y Marcelo Campagno presentaron el número 83 de *Rivista degli Studi Orientali*.

Finalmente, también cabe destacar el homenaje realizado por Cecilia Ames en honor al prestigioso arqueólogo, epigrafista e historiador de la antigüedad romana Géza Alföldy, quien murió el 6 de Noviembre de 2011 y cuya influencia en los estudios de Historia de Roma en la Universidad de Córdoba pueden apreciarse en el *In Memoriam* que Ames publicó en el *Anuario de la Escuela de Historia (Virtual)* N° 2 de 2011.

A partir de lo que hemos resumido, podemos afirmar que las Jornadas Nacionales e Internacionales de Historia Antigua se han consolidado como un espacio de encuentro y discusión interdisciplinario de distintas problemáticas sobre diferentes períodos y espacios geográficos de la Antigüedad Clásica y del Oriente Próximo y de

sus proyecciones. Por todo ello, agradecemos tanto a los organizadores como a aquellos que han participado con sus trabajos y opiniones en los distintos espacios de debate. Esperamos que la próxima edición de estas jornadas, que tendrá lugar en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba entre los días 26 y 29 de mayo de 2015 reafirme el lugar que las mismas han conseguido en las anteriores oportunidades.

Agustín Moreno

---

**II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”  
Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 28, 29 y 30 de mayo de 2012**

---

Del lunes 28 al miércoles 30 de mayo de 2012 tuvieron lugar en la ciudad de Bahía Blanca las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”, organizadas por el Centro de Estudios de Filología Clásica, Antigua y Medieval (CEFCAM) y el Centro de Estudios e Investigaciones de las Culturas Antigua y Medieval (CEICAM), y auspiciadas por la Sociedad Argentina de Estudios Medievales, la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) y el Centro Michels de Estudios de la Tradición Clásica. Las Jornadas “Palimpsestos”, dedicadas a incentivar y divulgar lecturas intertextuales entre obras unidas por su espíritu clásico, abarcaron trabajos de Literatura, Filosofía, Historia, Artes, Religión, Derecho, Antropología y Tradición Clásica, amplio recorte temático orientado a fomentar la interdisciplinariedad.

Como en su primera edición, estas jornadas permanecieron fieles a su propósito de promover el comentario de los trabajos, en lugar de la lectura, motivo por el cual en la página web oficial del encuentro se pusieron a disposición de los interesados versiones digitales de abstracts y artículos. Esta estrategia generó un intercambio fluido entre los expositores y la audiencia durante las mesas, pero también previamente, ya que la plataforma virtual permitía realizar observaciones por escrito.

La segunda edición de “Palimpsestos” se inició con la conferencia inaugural de la Dra. Lía Galán (“Virgilio en la Edad Media: La *Eneida* en la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*”) y cerró con la videoconferencia del Dr. Emilio Crespo Güemes (“Adverbios y partículas en griego clásico: nueva aproximación a un viejo tema”). Entre ambas, se contaron dos disertaciones más, a cargo del Dr. Pablo Martínez Astorino (“Representaciones de una *mors immatura*. Marcelo en Virgilio y Propercio”) y el Dr. Emiliano Buis (“Las ‘guerras justas’ en el mundo griego clásico: de lo sagrado a lo profano, de la política al derecho”). Las cuatro exposiciones constituyeron, cada una en su campo específico de investigación, muestras cabales de riqueza, profundidad y rigor académicos y resultaron sumamente provechosas para la audiencia. También se realizaron dos cursos, dirigidos por la Dra. Cecilia Ames (“Religión y control social en el mundo antiguo”) y el Dr. José Marín Riveros (“Prologando prólogos. Una introducción a la historiografía tardoantigua y medieval”), que despertaron el interés de los participantes y gozaron de altos índices de asistencia. Asimismo, en el transcurso de las jornadas, se desarrollaron dieciocho mesas de ponencias, organizadas en torno a diversas problemáticas, a las que concurrieron expositores de todo el país, desde investigadores mundialmente consagrados hasta estudiantes de grado. Una selección de estos trabajos puede encontrarse en un libro digital, que compila treinta y siete artículos pertenecientes a las ediciones de 2010 y 2012.



Fuera del marco estrictamente académico, las dos primeras noches se ofrecieron actividades recreativas. En primer lugar, los alumnos de la cátedra de Literatura Latina de la Universidad Nacional del Sur realizaron una puesta en escena de la comedia *Pséudolo* de Plauto, adaptada para tal fin durante el cursado. En segundo lugar, tres alumnos de la institución tocaron dos composiciones musicales de Vivaldi y Paganini, en una íntima sesión de música de cámara.

A través de esta somera crónica, agradecemos a todos los participantes, que con su presencia contribuyeron a enriquecer la segunda edición de las Jornadas “Palimpsestos”.

Ana Clara Sisul

---

**Curso Internacional del Centro de Estudios Latinos “Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval: las fuentes latinas y su proyección en la literatura de la Edad Media española”**  
**La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 5 y 6 de junio de 2012**

---

Como todos los años, el Centro de Estudios Latinos organiza un curso internacional con el objetivo de acercar a nuestra institución los estudios y últimas tendencias de investigación de otros países, así como también de promover el diálogo entre distintas disciplinas.

Durante los días 5 y 6 de junio del 2012, tuvimos la oportunidad de recibir la grata visita del Dr. Aníbal Biglieri de la Universidad de Kentucky (USA), especialista en Literatura Española Medieval.

El Dr. Biglieri expuso el tema que trata en su último libro *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*, y que nos presentó por medio de este curso. En los dos encuentros en que se dividió la disertación, exhibió las concepciones geográficas que ha observado en numerosos textos medievales, muchas de ellas comprendidas en su época desde una perspectiva mitológica, relacionándolas con las imágenes del mundo presentes en la literatura latina.

El curso resultó de gran interés y esperamos seguir contando con su valiosa presencia en nuestra Facultad.

Julia Bisignano

---

**Sexto Coloquio Internacional de Estudios Clásicos “ΑΓΩΝ: Competencia y Cooperación. De la Antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a la Prof. Dra. Ana María González de Tobia”**  
**La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 16 al 19 de junio de 2012**

---

El sexto Coloquio Internacional de Estudios Clásicos organizado por el Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, IdIHCS, UNLP, se llevó a cabo durante los días 16 a 19 de junio en el Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata.

El día martes 19 de junio de 2012, en el marco del Acto Inaugural del Coloquio, el presidente de la Universidad Nacional de La Plata Dr. Arq. Fernando A. Tauber hizo entrega a la Dra. González de Tobia del Diploma de Profesora Extraordinaria con

carácter de Emérito de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

A continuación, la disertación inaugural estuvo a cargo de la Profesora Helene Foley (Columbia University), quien expuso un interesante trabajo sobre “Reconsidering ‘The Mimetic Action of the Chorus’”.

Durante los cuatro días, pudimos presenciar nueve sesiones de ponencias libres cuyos temas abarcaron diferentes áreas temáticas como épicas griega y latina, tragedia griega, tradición clásica, literatura latina, filosofía antigua, literatura e historiografía, entre otras. Por otro lado, tuvimos el agrado de asistir a diez sesiones plenarias expuestas por distinguidos representantes de las Lenguas Clásicas y de otros campos del saber, tales como, Alberto Bernabé Pajares, Lía Galán, Maria Das Graças De Moraes Augusto, Anastasia-Erasmia Peponi, María Isabel Santa Cruz, Richard Martin, José Luis De Diego, Héctor Vucetich, Claudia Fernández, Montserrat Jufresa, María de Fátima de Souza e Silva, Juan Tobías Nápoli, Graciela Zecchin, Francesca Mestre, Lourdes Rojas Álvarez. Asimismo se celebró una sesión plenaria especial en homenaje a Ana María González de Tobia.

Entre las actividades, se destacó especialmente el dictado de cinco cursos breves a cargo de especialistas de diferentes universidades: Charles Delattre, Pedro Luís Machado Sanches, José Lissandrello, Viviana Gastaldi y Liliana Pégolo.

La conferencia de clausura sobre el tema “Competition and Co-operation in Early Greek Philosophy” estuvo a cargo de Richard Seaford (*University of Exeter*).

Agradecemos a nuestros colegas del Centro de Estudios Helénicos por la organización del ya reconocido internacionalmente Coloquio de Estudios Clásicos, esperando su continuidad para poder seguir intercambiando visiones, estudios y puntos de vista con estudiosos de las diversas naciones de América y de Europa. Asimismo, nos unimos al agradecimiento y al homenaje a la Dra. Ana María González de Tobia, integrante de nuestra comunidad universitaria.

Guillermina Bogdan

---

**XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos**  
**San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 18 a 21 de**  
**septiembre de 2012**

---

Con el título “Significación y resignificación del Mundo Clásico Antiguo”, se desarrolló entre los días 18 y 21 de septiembre de 2012 la vigesimosegunda edición del Simposio Nacional de Estudios Clásicos. En esta oportunidad la sede del encuentro fue la ciudad de San Miguel de Tucumán y la organización estuvo a cargo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.

Las actividades comenzaron con el acto de apertura del día 18, en el marco del cual la Dra. María José Muñoz Jiménez de la Universidad Complutense de Madrid dictó la conferencia inaugural “Florilegios latinos”. Luego del habitual brindis de bienvenida, se dio inicio a las distintas comisiones de lectura, cursos, paneles y conferencias, que se prolongaron durante los cuatro días del simposio.

Los conferencistas invitados fueron los siguientes: el Dr. Francisco García Jurado, de la Universidad Complutense de Madrid (“Viajes y literatura alrededor del mundo: entre antiguos y modernos”), la Dra. Marcela Alejandra Ristorto, de la Universidad Nacional de Rosario (“*Performance* trágica: la interrelación de poesía y ritual”), la Dra. María Luisa La Fico Guzzo, de la Universidad Nacional del Sur (“La

*Pharsalia* de Lucano: deconstrucción de la épica romana”) y la Dra. Graciela Zecchin, de la Universidad Nacional de La Plata (“Ficciones de Homero: *Odisea* y sus problemas narrativos”).

Las comisiones de lectura de trabajo fueron distribuidas por tema: literatura griega, literatura latina, literatura comparada, filosofía griega, filosofía tardoantigua, sociedad y política, investigación y enseñanza, derecho griego y romano y mito, arte y religión. Asimismo, hubo comisiones especialmente asignadas a la lectura de trabajos de estudiantes de grado.

En el marco del encuentro fueron dictados tres cursos: “Cinco aproximaciones a aspectos particulares de la comedia latina”, a cargo de la Dra. Aurora López y del Dr. Andrés Pociña, de la Universidad de Granada; “Problemas y criterios de traducción en el latín filosófico”, a cargo del Dr. Antonio Tursi, de la Universidad de Buenos Aires; “Tucídides: retórica y política”, a cargo de la Dra. Esther Paglialunga de la Universidad de los Andes, Mérida.

Completaron el programa los paneles “Perspectivas de transmisión del mundo antiguo en el ámbito educativo” y “Posibilidades de la investigación en el área de las culturas antiguas”, la charla con la Dra. María Luisa Acuña de la Universidad Nacional del Litoral y el homenaje al Dr. Antonio Tovar con motivo del centenario de su nacimiento, a cargo de la Dra. Blanca Quiñónez.

Por otra parte, el día 18 por la noche se realizó en el Teatro “Orestes Caviglia” la representación teatral “Yocasta, una griega” a cargo del grupo *Nuova Scaena*, dirigido por el Prof. Dr. Rómulo Pianacci. El día 20 la propuesta de los organizadores consistió en la visita guiada a la Casa Histórica de Tucumán, coronada con un brindis.

Como en cada simposio, destacamos la activa participación de los asistentes y la calidez de los organizadores, que seguramente se reiterará en el encuentro de Salta programado para el año 2014.

María Emilia Cairo

---

#### **IV Jornadas de Graduados – Jóvenes Investigadores**

**La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 3 a 5 de octubre de 2012**

---

Entre los días 3 y 5 de octubre de 2012 se llevaron a cabo las “IV Jornadas de Graduados – Jóvenes Investigadores”, cuyo objetivo es dar a conocer los proyectos de los docentes e investigadores jóvenes de nuestra facultad. Como en sus anteriores ediciones, estas jornadas constituyen un rico espacio de encuentro, discusión y debate entre los graduados.

La dinámica de trabajo consistió en la lectura de los planes de trabajo (de los proyectos de tesis doctoral, de beca de posgrado, etc.) seguida de la discusión y preguntas referidas a las exposiciones. En esta oportunidad, se organizaron quince mesas de lectura en torno a distintos temas y problemáticas. Los títulos de las comisiones dan cuenta de la variedad de los temas tratados y de las diferentes disciplinas de los participantes: “recorridos, configuraciones y reescrituras: el archivo en movimiento”, “investigación y política educativa”, “radicalización, políticas culturales y Universidad”, “clase, género, etnia/nacionalidad y edad: intersecciones y localizaciones espaciotemporales de algunas claves de análisis socioculturales”, “memoria, prensa y política”, “fiscalidad, empresas y circulación comercial, siglos XVIII-XX”, “ideas con historias, historias con ideas”, “el trabajo y los trabajadores: sus

sentires y experiencias”, “literatura y procesos sociales: narrativas, representaciones y figuraciones identitarias”, “la religión entre el rito, el discurso y la reacción”, “Será Justicia. Aproximaciones socio-históricas al campo jurídico”, “recorriendo los caminos de la lingüística”, “la enseñanza como objeto. Análisis y (pre)ocupaciones del saber y la intervención educativa”, “conflictos políticos, relaciones internacionales y autonomías regionales en la Argentina” y “performance de género: construcciones, transmisiones y prácticas”.

Asimismo, el día 4 tuvo lugar el taller “La edición en la formación de graduados y jóvenes investigadores: Gestión y visibilidad de las revistas de la FaHCE” y el viernes 5 se realizó la mesa redonda “Educación y diversidad”.

Celebramos la realización de estas jornadas, que generan nuevas vías de comunicación con los colegas y corroboran la vasta tradición en investigación de los docentes y graduados de nuestra facultad.

María Emilia Cairo

---

### **III Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Estudios Clásicos *Ordia Prima* Córdoba, 18 a 20 de octubre de 2012**

---

Las III Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Estudios Clásicos ORDIA PRIMA fueron organizadas por los miembros de la prestigiosa revista homónima especializada en la materia, el Dr. Gustavo Veneciano, la Dra. Guadalupe Erro, el Dr. Guillermo De Santis, el Dr. Marcos Carmignani, el Dr. Fabián Mié y la Lic. Julia Burghini, junto a quienes participó también la Dra. Susana Romano Sued (Conicet-UNC). El evento se realizó en la ciudad de Córdoba entre los días 18 y 20 de octubre del 2012. El mismo tuvo como tema convocante: “La dimensión del espacio en la antigüedad grecolatina. Alcances y proyecciones”.

En el marco de las jornadas se destacó la conferencia de la Dra. Elsa Rodríguez Cidre (UBA - CONICET), quien reflexionó sobre “El imaginario del espacio en *Helena* de Eurípides (vv. 1-67)”. Asimismo, durante los tres días que duraron las jornadas se pudo asistir a dos interesantes cursos que analizaron aspectos específicos de la cuestión del espacio en la poesía épica latina de Lucano y en la comedia de Aristófanes: “Genericidad y poética del *epos* en el *Bellum Ciuile* de Lucano: el texto como espacio simbólico de disolución”, dictado por la Dra. Eleonora Tola (UBA – CONICET), y “Jurisdicciones teatrales, escenarios jurídicos: Los espacios del derecho en Aristófanes y la búsqueda de una ‘nomotopía’ cómica”, del que estuvo a cargo el Dr. Emiliano Buis (UBA - CONICET).

A lo largo de las jornadas se pudo asistir a 6 sesiones de ponencias con un total de quince mesas temáticas que abarcaron una amplia variedad de aspectos del tema convocante en la prosa y poesía latinas, derecho, religión, tragedia y filosofía griegas, así como proyecciones latinoamericanas, etc. De este modo, los trabajos expuestos permitieron cumplir los objetivos que se había propuesto la comisión organizadora promoviendo un rico debate teórico y crítico en un ámbito interdisciplinario sobre la cuestión del espacio en el mundo grecorromano y acerca del impacto de sus concepciones en la modernidad y contemporaneidad. Los fructíferos intercambios de ideas a los que dieron pie estas jornadas nos hacen felicitar a los organizadores y esperar con anhelo las próximas ediciones.

Agustín Moreno

## NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

**PRESENTACIÓN** • Las colaboraciones se presentarán en formato Word 2003, 2007, 2010, RTF o PDF. Se adjuntarán dos archivos, uno de ellos anónimo, y se enviarán a [auster@fahce.unlp.edu.ar](mailto:auster@fahce.unlp.edu.ar). En el primer archivo deberá constar, al final del artículo o reseña, alineados a la derecha, el nombre completo del autor, la institución en la cual se desempeña y su dirección electrónica (uno debajo del otro en ese orden).

**ABSTRACTS** • Los trabajos deberán incluir, al final del artículo, 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 castellano (con los títulos de “resumen” y “palabras clave”) y una en inglés (con los de “abstract” y “keywords”), 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, Graeca, Athenian o Attika; en todos los casos, el autor deberá suministrar la fuente utilizada. 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 (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo. 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 (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo; deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

**CITAS BIBLIOGRÁFICAS.** Se empleará una forma de referencia que excluye lista bibliográfica final. En todos los casos (sean citas de libros, capítulos de libro o publicaciones periódicas), se incluirán los números de página completos: ej. 132-145; no 132-45.

### Cita de libro:

Rosenmeyer, T. G., *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, California, University of California P., 1989.

Quando se trata de ediciones y traducciones, debe agregarse, entre paréntesis al lado del/de los autor/es, las siguientes abreviaturas: (ed.), (trad.), (eds.) o (trads.).

### **Cita de capítulo de libro:**

Bodrero, E., “Orazio e la filosofia”, en: Cagnetta, M., *L’ edera di Orazio: aspetti politici del bimillenario oraziano*, Venosa, Osanna, 1990, 117-134.

### **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.

### **Cita de enciclopedia:**

Berger, A., s.v. “Lex Caecilia”, en: RE XII/2 (1925), c. 2337.

Para las revistas, deben consignarse las abreviaturas de *L’Année Philologique*.

En caso de que la referencia se repita, deberá indicarse con sólo el apellido del autor y abreviando -de ser necesario por la longitud- el título del libro, capítulo o publicación periódica. Ej.:

Rosenmeyer, *Senecan Drama*, 98.

Brodero, “Orazio e la filosofia”, 118.

Timpanaro, “Un nuovo commento”, 114-118.

Los nombres de ciudades de publicación pueden indistintamente aparecer en su lengua original o en traducción castellana.

### **Citas de autores latinos y griegos:**

Para los autores y las obras se emplearán las abreviaturas del *Oxford Classical Dictionary*. Los libros deben ir en números romanos y los párrafos, oraciones y versos, en números arábigos del siguiente modo: Verg., *Aen.*, XII, 324; Cic., *Tusc.*, II, 12, 28. En caso de que se trate de obras no divididas en libros, se emplean números arábigos sólo en versos y oraciones, del siguiente modo: Catull., LXXVI, 11; Tac., *Germ.*, XII, 2.

### **Lista de abreviaturas frecuentes:**

<i>ad. loc.</i>	<i>ad locum</i>
cf.	confrontar
esp.	especialmente
fr., frs.	fragmento, fragmentos
n.	nota
nº	número
<i>vid.</i>	véase
ss.	siguientes
s.v.	<i>sub voce</i> (en bastardilla sin espacios)

# AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

## Canje

Solicitante:.....

Institución: .....

País:.....

Dirección: .....

Fax:..... Correo Electrónico: .....

Publicaciones de Canje: .....

.....

.....

## Suscripción

AUSTER 17 - 2012

AUSTER 16 - 2011

Solicitante:.....

Dirección: .....

Fax:..... Correo Electrónico: .....

Precio del ejemplar: \$ 50.- en R. Argentina ≈ U\$S 15.- en el exterior

*Envíos a: Pablo Martínez Astorino. Revista AUSTER (CEL-IdIHCS). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 51 e/ 124 y 125 (3° piso, oficina 306). 1925, Ensenada. R. Argentina. Dirección electrónica: [auster@fahce.unlp.edu.ar](mailto:auster@fahce.unlp.edu.ar)*





## **PUBLICACIONES RECIBIDAS**

*(en canje, por donación o compra por subsidio individual y  
por el subsidio PICT 2010-1712)*

- \* Dyck, A. R., *Cicero De Natura Deorum Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- \* Fox, M., *Roman Historical Myths: The Regal Period in Augustan Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- \* Gruen, E. S., *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- \* Hernando, A., *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal, 2002.
- \* Santangelo, F., *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.