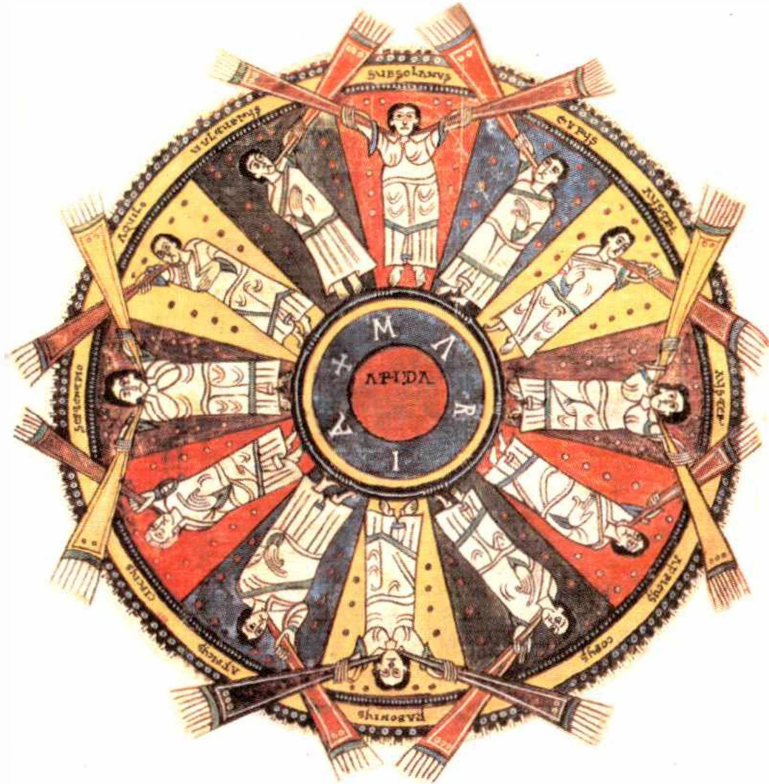


AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 6 / 7

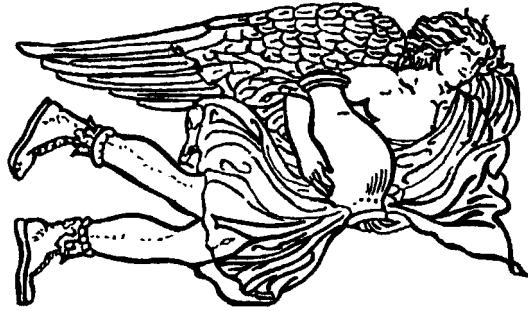


Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

La Plata
2002

ISSN 1514-0121

adspirans rursus vocat Auster in altum



AUSTER

N° 6 / 7

Revista del Centro de Estudios Latinos

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

La Plata
2002

"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, p. 11)

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

Impreso en la R. Argentina
La Plata - Año 2002

Registro de la propiedad intelectual en trámite

Dirección Postal

Canje y Suscripciones:
Centro de Estudios Latinos
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Calle 48, 6 y 7 - (1900) La Plata. R. Argentina
FAX: (54221) 4253790
cel@huma.fahce.unlp.edu.ar

Correspondencia:
Dirección Editorial
Calle 15 N° 334 - (1900) La Plata. R. Argentina
FAX: (54221) 4253790
E-mail: liagalan@netverk.com.ar / osequeros@netverk.com.ar

AUSTER
Revista del Centro de Estudios Latinos
Nº 6 / 7 - 2000 / 2001

Director

Lía M. Galán

Secretaria de Redacción

María Delia Buisel

Consultor Especial

Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin, USA)

Consejo Asesor

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

Ingeborg Braren (Universidad de San Pablo, Brasil)

Paolo Fedeli (Universidad de Bari, Italia)

Maria da Gloria Novak (Universidad de San Pablo, Brasil)

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

Alfredo Schroeder (UBA, UCA, R. Argentina)

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

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

- a. Recepción general por parte de las autoridades de la revista con control de pertinencia temática, extensión, calidad científica y soporte bibliográfico, aspectos formales de la presentación;
- b. Evaluación por parte del Consejo Asesor según el área temática pertinente;
- c. Evaluación final a cargo del consultor especial.

La revista no cuenta con un consejo honorario.

Todos los trabajos que se publican son originales; en caso de tratarse de traducciones de textos ya publicados en otro idioma, se indica en la primera página su proveniencia.



Universidad Nacional de La Plata

Presidente
Alberto Dibbern

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano
José Luis de Diego

Vicedecano
Ricardo Crisorio

Secretario de Asuntos Académicos
Aníbal Viguera

Secretario de Investigación y Posgrado
Gloria Chicote

Secretario de Extensión Universitaria
Carlos Carvallo

H. Consejo Académico
*Adriana Boffi, Ana Barletta, Susana Sautel, Luis Celiané, Carmen Talou, Juan Nápoli,
Hernán Sorgentini, Eugenia Villa,
Paula Celarella, Pablo Miguel, Fernando Barrera, Lorna Dobie*

ÍNDICE

PALABRAS LIMINARES

Pág. 9 a 10

LA IRA DE ENEAS / *Karl Galinsky*

Pág. 11 a 34

LA PLEGARIA DEL POETA / *María Delia Buisel*

Pág. 35 a 51

PROMETEO Y LAS VERSIONES ROMANAS DE LA CREACIÓN DEL HOMBRE / *Pablo Martínez Astorino*

Pág. 53 a 67

EL ESTOICISMO DE HIPÓLITO / *Lía Galán*

Pág. 69 a 84

RUINAS ROMANA Y POESÍA ESPAÑOLA / *Aníbal Biglieri*

Pág. 85 a 111

CRÓNICA

Pág. 113 a 125

PALABRAS LIMINARES

La aparición de estos postergados números de *Auster* significa, para los responsables del Centro de Estudios Latinos, la reposición de la esperanza. Los tiempos de indigencia no son completamente malos, ni siquiera medianamente malos, cuando no son tiempos de miseria. La reconversión cultural e ideológica de la noción de pobreza asombra por su carga negativa e incluso denigratoria. Pero hay, a nuestras espaldas, una larga serie de siglos que encontró en ella una utilidad o vía de crecimiento espiritual, moral y material, de modo tal que puede hallarse un tópico de la pobreza en la literatura antigua y medieval. Hasta mediados del pasado siglo XX, esta retórica de la pobreza acompañó a las naciones involucradas en las guerras, prolongando nociones de viejo cuño que se incorporaron a las nuevas perspectivas filosóficas e ideológicas. El auténtico amor, como reconocían los poetas helenísticos y los elegíacos romanos, desprecia las riquezas, y entonces Kim Novak huye con William Holden, el casi vagabundo de *Pic-nic*, y deja a su rico y próspero prometido pueblerino para buscar un futuro mejor en el paraíso de los sueños newyorkinos. También la indigencia puede resultar un poderoso motor de grandes empresas, un desafío y un estímulo para la voluntad de luchar sin desmayos. De muchos modos lo han dicho nuestros autores antiguos y algunos de ellos han elogiado sin reservas el privilegio de la pobreza; en el siglo pasado, la imagen de Scarlet O'Hara apretando un manojo de yuyos mientras juraba que nunca más volvería a pasar hambre sintetizó en una escena la percepción anímica de la entreguerra.

Sin embargo, con la pérdida progresiva de sus significados positivos, la pobreza se volvió un cáncer para la sociedad y una no menos pavorosa enfermedad para el individuo. Frente a esto, queremos recordar que los tiempos de indigencia no son, como decíamos, completamente malos, sea porque estos períodos de necesidad tienen las mejores posibilidades de estimular el ingenio - según afirma la Modernidad alimentada por Maquívelo -, sea porque cuando todo parece perdido, como en el cuento de Apuleyo, aparece el elemento mágico o providencial que da impulso para seguir perseverando en este *labor improbus*.

Estos años que corren han sido muy duros para el trabajo intelectual, en el contexto de la crisis argentina. Esto hizo que el número 6 (año 2000) de *Auster* no pudiera ser editado en su momento, ya que no se recibieron los subsidios indispensables, no podíamos recurrir al auxilio

del exánime presupuesto de nuestra universidad ni estábamos en condiciones materiales de afrontar el gasto de modo privado. La situación actualmente no se ha modificado pero, gracias a la generosidad y el apoyo de personas que valoran nuestros esfuerzos, se ha podido realizar esta edición del volumen doble correspondiente a los años 2000 y 2001, a fin de actualizar la secuencia de publicación anual prevista desde el comienzo.

Presentamos nuestro trabajo en tiempos de indigencia, un trabajo de aplicación y estudio (*studium*) que desafía con dignidad las restricciones que afronta la sociedad argentina.

Lía Galán
Directora

LA IRA DE ENEAS*

I

La ira de Eneas en la escena final de la *Eneida* se ha convertido en el punto central de mucha de la reciente crítica sobre la conducta del héroe. *Furiis accensus et ira / terribilis* (12. 946-47), Eneas rechaza el pedido de clemencia de Turno y lo envía a las sombras. En las pasadas dos décadas, este implacable final ha provocado rotunda condena o, en todo caso, una gran moralización “con categorías estoicas y aun modernas”¹. Poniendo énfasis en la presumida irracionalidad de la conducta de Eneas, estas interpretaciones de la escena final han proporcionado la base para algunas influyentes evaluaciones “pesimistas” de la *Eneida* en su totalidad.

Esta idea no ha sido distinguida por una cuidadosa atención a concepciones modernas o antiguas acerca de la ira. Aunque las últimas, por supuesto, nos ocuparán más, incluso una rápida mirada a las teorías modernas de la ira revela lo que se puede sospechar: la ira es un complejo y variado fenómeno susceptible de evaluaciones e interpretaciones que difieren. Al igual que Milton, que caracterizó la ira como una de las dos facultades más racionales del hombre², algunos psicólogos modernos la identifican con la madurez emocional —distinguida del odio y la hostilidad, que son considerados indicadores de inmadurez emocional— o, al menos, la ven como un fenómeno constructivo³. Como en la tradición antigua, se le otorga atención tanto a los atributos positivos de la ira como a sus aspectos negativos. En todas partes, existe el claro reconocimiento de que la ira no es en absoluto unidimensional: “El despertar de la ira tiene un rol multifacético en la conducta humana.”⁴ Aun cuando se aplican parámetros contemporáneos, las *interpretationes modernae* de la escena final de la *Eneida* padecen de excesivo reduccionismo.

* Ésta es una versión revisada y ligeramente ampliada de la *William Kelley Prentice Memorial Lecture en Princeton*, octubre de 1986. Se presentaron versiones previas en el *simposio sobre Virgilio de la Universidad de Colorado y de la Universidad de Pittsburg*.

*1 Este artículo fue publicado con el nombre de “The Anger of Aeneas” en el *American Journal of Philology* 109 (1988) 321-348 (Nota del T).

¹ G. W. Williams, *Technique and Ideas in Aeneid* (New Haven 1983) 222. Para recientes resúmenes de varias perspectivas, ver W Suerbaum, *AU* 24.5 (1981) 67ss. y P. Burrell, “The Death of Turnus and Roman Morality,” *G&R* 34 (1987) 186s.; también, la esencial reseña de A Wlosok, *Gymnasium* 80 (1973) 129-51.

² En el prefacio a *Animadversions upon the Remonstrant's Defence against Smectymnus* (1641).

³ La discusión más exhaustiva, que incluye una investigación histórica, es J. Averill, *Anger and Aggression* (New York/Berlin 1982); además, C. Tavris, *Anger. The Misunderstood Emotion* (New York 1982); R. Novaco, *Anger Control* (Lexington, Mass. 1975); F. R. Stearns, M.D., *Anger: Psychology, Physiology, Pathology* (Springfield, Ill. 1972); L. Madow, M.D., *Anger* (New York 1975).

⁴ Novaco, *op. cit.*, 3.

Somos concientes de que esta particular crítica a Eneas no es algo nuevo. Fue anticipada, aunque sus críticos modernos no parecen reconocerlo, por las censuras de escritores cristianos como San Agustín y, especialmente, Lactancio. En *Div. Inst.* 5. 10-11, Eneas es severamente acusado de no practicar la piedad. Lactancio define *pietas* como perteneciente a aquéllos *qui bella nesciunt, qui amici sunt inimicis, qui omnes homines pro fratribus diligunt, qui cohibere iram sciunt omnemque animi furorem tranquilla moderatione lenire*. Tales criterios, por supuesto, son ahistóricos y tienen poca relación con el concepto romano de *pietas*⁵. En términos de *Rezeptionsgeschichte*, el retorno a tales perspectivas no es sorprendente después del descubrimiento, en los pasados veinte años, de que interpretaciones prestigiadas por el tiempo que hacían de Eneas un mero estoico o protocristiano son seriamente inadecuadas. No podemos ignorar, sin embargo, la total ausencia de crítica sobre la acción de Eneas en la antigua y no cristiana *Aeneiskritik*, que fue más bien abundante.

Con esto se vincula otra consideración que nuevamente surge de los estudios sobre la ira a la par que del sentido común. La ira es un fenómeno de base cultural. Por consiguiente, su manifestación, especialmente en el contexto específico del final de la *Eneida*, debe ser considerada antes en los términos más abarcativos de la tradición grecorromana —precristiana— que dentro de un particular y aislado aspecto de aquella tradición, como es el estoicismo. Según veremos, las ideas antiguas acerca de la ira gozaron, ciertamente, de mayor diversidad. El uso parcializado de la doctrina estoica como único criterio⁶ resulta tan insatisfactorio como el polo opuesto del reciente debate erudito, i.e., el argumento a favor de la “ambigüedad moral”.

Éste se ha vuelto un recurso frecuente y cada vez más simplista para las interpretaciones no sólo de esta escena, sino de la *Eneida* en general⁷. La frase suena bien; reconoce la modernidad de Virgilio y apela a nuestra sensibilidad frente a muchos temas contemporáneos. Pero incluso así se la emplea mal (y eso vale también para muchos otros aspectos y escenas de la *Eneida*). La escena final es un microcosmos de la obra por su complejidad y sus múltiples dimensiones. Aunque varias respuestas son posibles —y éste es siempre el atractivo de un clásico—, no se nos desvía hacia el área gris de la irresolución moral. En el final, Eneas debe tomar una decisión y, libremente, se nos han dado signos de que su acción apasionada puede ser considerada moral sin equívoco alguno.

Hoy esto lleva a un especialista en Homero, antes que a uno en Virgilio, a rehusar la fácil escapatoria de argumentar a favor de la ambigüedad moral y a determinar rotundamente que Turno corta las cabezas de sus enemigos muertos y “las cuelga de su carro que chorrea sangre —una acción que recuerda la cos-

⁵ Detallada discusión y referencias en A. Wlosok, *WJA N.F.* 8 (1982) 16ss. y *ead.* en V. Pöschl, ed., *2000 Jahre Vergil (= Wolfenbütteler Forschungen 24)* (Wiesbaden 1983) 65-68.

⁶ Un ejemplo reciente es R.O.A.M. Lyne, “Vergil and the Politics of War”, *CQ* 33 (1983) 188-203.

⁷ Cf. Williams (n. 1) 215-31; J. Griffin, *Virgil* (Oxford 1986) 105.

tumbre de Caco, el monstruo del libro 8, que solía clavar las cabezas chorreantes en sus jambas. No entiendo cómo alguien puede sentir firme simpatía por la debilidad de Turno en el final del libro 12. Es un criminal⁸. Con una perspectiva romana afín, Cicerón, al discutir el tema de la *clementia* y el *parcere subiectis*, nos recuerda precisamente que aquéllos que son *crudeles in bello* e *immanes* no deberían salvarse y señala como ejemplo la *debellatio* de Numancia y Cartago, llevada a cabo por Escipión (*Off.* I. 35). Como admite Latino, él y sus hombres tomaron *arma impia* (12. 31); el crimen fue de Turno, que violó la paz (*polluta pace* 7. 647). Precisamente Virgilio asigna un lugar en el Tártaro a *quique arma secuti impia* (6. 612-13). Diferenciándose una vez más de Eneas, Turno induce a (y se alegra por) la ruptura del pacto sagrado, cuya ratificación y ritual Virgilio despliega con grandes y deliberados detalles en las secuencias iniciales del libro 12. Ésta es la segunda vez que Turno ha roto un acuerdo de paz; el lector de la escena final no necesita que se le recuerde este hecho. Como Servio reconoció (*ad Aen.* 12. 949), la muerte de Turno resulta de la *ultio foederis rupti*.

Desde el punto de vista de la costumbre, de la práctica y de las leyes romanas, la situación es totalmente inequívoca. Turno ha puesto en riesgo su vida no pocas veces. Lejos de ser un desafortunado Héctor, que reprocha a Paris romper el acuerdo con Menelao, es un violador de pactos y, por lo tanto, un criminal de guerra⁹. Sabemos de falta de *clementia* en casos como éste. El lector romano no habría lamentado su pena capital en la última escena de la obra. Lo que constituye una de las características distintivas aquí como en otras partes de la obra no es la ambigüedad moral, sino la humanización de esta escena ineludible¹⁰. Hay un exquisito balance entre la volición subjetiva de Eneas y la causalidad objetiva. Ninguno de estos elementos adquiere importancia a expensas del otro. Nuevamente, su fulcro es el tema de la ira. Antes de examinar sus variadas dimensiones, haremos algunos comentarios sobre el contexto histórico y humano de la escena final.

Otro aspecto importante que alude al carácter inevitable de la muerte de Turno ilustra la mezcla de causalidades. Es su acto de *devotio*¹¹. En la asamblea del libro 11, luego de las desgraciadas pérdidas de los latinos en el campo de batalla, jura sacrificar su propia vida para restaurar la *pax deorum* (11. 440-442):

vobis animam hanc soceroque Latino
Turnus ego, haud ulli veterum virtute secundus,
devovi.

⁸ M. M. Willcock, "Battle Scenes in the Aeneid," *PCPS* 209 N. S. 29 (1983) 94 en relación con *Aen.* 12. 511-512. Cf. W. V. Clausen, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry* (Berkeley 1987) 85-93, quien nota (p. 92) la ausencia de un paralelo homérico.

⁹ Término de Wlosok (n. 1) 149. Ver T. Mommsen, *Römisches Staatsrecht I* (repr. Graz 1952) 246-257.

¹⁰ Ver más abajo, pp. 27-28.

¹¹ Cf. A. Thornton, *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid* (Leiden 1976) 136-38, 144-48; A. Wlosok, *Gymnasium* 90 (1983) 201-202.

Formalmente, promete esto en caso de ser vencido —lo cual sería el indicio final de la *ira deorum* (11. 443)— para aplacar aquella *ira* con su muerte: *morte luat* (11. 444). Esta *devotio* es reiterada en el libro 12, en el que Turno decide reparar la violación del pacto: *me verius unum / pro votis foedus luere* (12. 694-695). Es una promesa formal, por lo cual, a diferencia de Héctor, no tiene derecho a pedir por su vida cuando es vencido por Eneas. Su vida pertenece a los dioses y, aun así, falta a su promesa.

De nuevo, aunque la perspectiva de la ley y la costumbre sagrada romanas sea inequívoca, Virgilio amplía el cuadro para incluir la dimensión humana. En el caso de Turno, lo que Virgilio retrata con gran consistencia es su repetida incapacidad para honrar sus propios ideales y promesas en críticas coyunturas. Un estudioso definió esto como la esencia de la tragedia de Turno¹². Aquí, su fracaso se ve reforzado por la excesiva alabanza de su súplica. Comienza con *equidem merui nec deprecor* (12. 931) —y lo que sigue es exactamente una *deprecatio*. Más allá de que la escena final sea reescrita en consonancia con las objeciones que hacen los intérpretes modernos y sus predecesores cristianos, la petición de Turno deja más interrogantes que certezas. En términos de Platón, las malas acciones de Turno son “difíciles de soportar y difíciles de corregir, o incluso incorregibles.”¹³

El postulado implícito de los críticos modernos, que supone a Eneas actuando sin emoción, plantea cuestiones similares. Sería harto difícil acomodarlo al incruento estereotipo estoico, cuya humanidad resultaría menos que convincente. En lugar de hacer esto, Virgilio pone el énfasis en la humanidad de su héroe. Esto se ve reforzado por el dilema en que Virgilio lo sumerge en el final de la *Eneida* y, a la inversa, sin la humanización de la escena no habría dilema. Aunque Turno no es digno de conmiseración, Eneas es sensible a la súplica de que tenga piedad por su padre Dauno y responde con una duda. El contraste con el absoluto rechazo por parte de Turno de la misma súplica de Latino al comienzo del libro 12 es intencional¹⁴. Cuando administra el castigo, Eneas no es un insensible *Amtsperson*¹⁵ que pone a Turno en su lugar citando la sección apropiada del *Rö-mische Staatsrecht*, sino que resuelve el dilema en el nivel humano, dando curso a la ira contra el brutal asesinato de Palante. Como ha escrito tan acertadamente Hans Peter Stahl, Eneas no es un héroe kantiano cuya moral se basa en un concepto del recto deber que excluye el consentimiento emocional, sino un “personaje de carne y hueso que puede experimentar el llamado inmediato de la justi-

¹² G. E. Duckworth, *Vergilius* 4 (1940) 5-17.

¹³ *Leyes* 731B; ver más abajo, pp. 17-18.

¹⁴ 12. 43-46; ver más abajo pp. 27-28. Clausen (n.8) anota el paralelo lucreciano (3. 521-522) en la terminología de enfermedad y curación (*flectitur . . . aegrescitque medendo*: 12. 46). También es relevante el uso por parte de Platón de aquellos términos en contextos de ira y violencia: ver el párrafo anterior con n.13.

¹⁵ Término de M. von Albrecht (*Gnomon* 38[1966] 568); cf. mis observaciones en ANRW II. 31. 2 (1981) 994.

II

La función de la ira de Eneas no es ambigua; puede explicarse con considerable precisión. Lejos de ser un fenómeno reincidente que lo pone en el mismo nivel que Juno o Turno¹⁷, la cólera de Eneas es un adecuado cierre que, como toda la obra, no es para nada unidimensional y posee varios registros de significación. Explicaré su *furor* y su *ira* en esta escena principalmente desde cuatro perspectivas: (1) el papel de la *ira* y la ὀργή en el contexto judicial de Grecia y Roma; (2) las diferentes posturas filosóficas acerca de la ira en la antigüedad; (3) la función de la ira en la *Ilíada*, refiriéndome especialmente a Aquiles; (4) el mismo aspecto referido a Odiseo y la *Odisea*. Lo que saldrá a la luz, según espero, es que lejos de ser una marca negativa de incertidumbre, este final es una conclusión muy significativa no sólo en relación con la *Eneida per se*, sino con la *Eneida* como una *Odisea* e *Ilíada* romana.

Un aspecto que nunca ha sido destacado al interpretarse esta escena es el papel de la ira en la administración de justicia de Grecia y Roma. Los testimonios son abundantes y explicitan claramente el tema¹⁸. En contraste con θυμός, Aristóteles (*Ret.* 1378a 31) define ὀργή como orientada específicamente a la venganza o el castigo¹⁹. La visión de Aristóteles refleja las realidades de vida. Los oradores áticos, especialmente Demóstenes y Lisias, dejan claro que la ira es un componente esencial cuando se determina la pena. Una distinción importante es que, mientras el juez funciona como árbitro, la ira o la cólera no son apropiadas, pero cuando está imponiendo el castigo, no lo debería hacer sin ὀργή. En uno de los pasajes fundamentales sobre el tema, Demóstenes (24. 118) afirma que las leyes conceden a los jueces, después de haber oído el caso, hacer uso de la ira y, con tal ánimo, imponer un castigo proporcional al crimen:

οἱ νόμοι...διδόασιν αὐτοῖς ἀκούσασιν, ὁποῖον ἄν τι νομίζωσιν το ἄδικημα, τοιαύτη περὶ τοῦ ἡδικηκότος χρῆσθαι τῇ ὀργῇ, μέγα μεγάλη, μικρὸν μικρῆ (cf. Lisias, *Contra Erat.* 2). El castigo será, como afirma a menudo Demóstenes, δεινὸν καὶ ὀργῆς ἄξιον.²⁰ Finalmente, ὀργή es utilizada como sinónimo de castigo;²¹ por eso, Licurgo habla de ἐσχάτη ὀργή (*Contra Leocr.* 138) y Esquines, de μέγεθος ὀργῆς (3. 197). Por oposición, la misericordia y la piedad de parte del

¹⁶ *Arethusa* 14 (1981) 171.

¹⁷ M. C. J. Putnam, *The Poetry of the Aeneid* (Cambridge, Mass. 1965) 201.

¹⁸ Para detalles básicos y documentación ver R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes* (Leipzig 1907) 416-418 y H. Kleinknecht, "Zorn in Klassischen Altertum," en G. Kittel y G. Friedrich, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* 5 (Stuttgart 1954) 383ss.

¹⁹ Detalles más abajo, pp. 20-21; cf. pseudo Platón, *Def.* 415E; Crisipo fr. III. 395 SVF; D. L. 7. 113; Filodemo, *De ira*, col. 41. 32-37, con los comentarios de C. Wilke sobre p. li; M. Pohlenz, *Hermes* 41 (1906) 352-55.

²⁰ 9.31.3, 19.7.3; cf. 21.34.3, 147.9, 175.4; 24.200.1, 25.94.4, 45.53.4, 54.42.5.

²¹ Demóst. 21.147.9, 34.19.4; cf. 23.168, 24.218.

juez que sanciona son denunciadas como contrarias a la ley, como se indica en un *psefisma* ático: μηδένα οἰκτιρίζεσθαι τῶν λεγόντων ὑπέρ τινος.²² El νομοθέται debería ser más bien ὀργίζεσθαι.²³

El concepto continúa en Roma. Según Cicerón y Tácito, el objetivo principal del orador en la corte es suscitar la ira del juez. Así, por ejemplo, Cicerón, *De Oratore* 1. 220: *orator magnus et gravis* (cf. el primer símil de la *Eneida*, 1. 151) *cum iratum adversario iudicem facere vellet* y *Orat.* 131: *est faciendum ut irascatur iudex*; de igual modo, Tácito, *Dial.* 31. Cicerón define *iracundia* como *cupiditas puniendi doloris* (*De Orat.* 1. 220; comparar la caracterización virgiliana del tahalí de Palante como *saevi monimenta doloris*). Por la asociación con el castigo, San Pablo caracteriza el juicio final como el día de la llegada de la ὀργή (1 *Thess.* 1. 10), el *dies irae*. Se encuentra vinculada con esto toda la tradición de δικαία ὀργή, una frase que es usada, entre otros, por Dión para caracterizar una de las reacciones de César frente a Pompeyo en el año 52 a. C (40. 51. 2). Finalmente, la legitimidad de la ira está codificada en el *Digesto*: *debet irasci*.²⁴

En consecuencia, a los romanos y griegos contemporáneos, la imagen de un Eneas vengador, que es movido a la ira e impone un castigo proporcional al crimen, no les habría parecido en absoluto extraña o fuera de lugar. No se le pide tomar determinación sobre si Turno ha cometido un crimen o no; este hecho es claro. La cuestión es cómo castigar. Cualquier auditorio antiguo, a excepción de los estoicos, habría rechazado ver a Eneas hacer esto sin la emoción de la ira. Al igual que la *Eneida*, la escena final no está arraigada en una ideología abstracta, sino en la vida real, en la práctica y las costumbres reales. Todos los aspectos esenciales mencionados en las fuentes pertinentes están aquí. El castigo debería ser estipulado sobre la base del crimen; pienso que estamos en suelo más seguro si interpretamos la frase *Pallas / te immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit* de este modo, antes que como el reflejo de un impulso erótico reprimido.²⁵ La pena capital debería ser la ἐσχάτη ὀργή. Esto es lo que encontramos aquí, además de un evocador de la *ira deorum* que Turno había prometido, tan piadosamente una vez, apaciguar con su muerte.²⁶

III

Cuando se cita filosofía moral sobre el *furor* de Eneas, la tendencia es centrarse exclusivamente en los estoicos. Sin embargo, en el contexto de la *Eneida*, eso sería harto esquemático; sólo el libro 6 debería enseñarnos algo acerca del

²² Hipérides fr. 209 (Baiter/Sauppe); cf. Licurgo, *Contra Leocr.* 150.

²³ Isócrates 20.3.

²⁴ 48.5.30 pr.; cf. 48.24.4: *debet enim prope uno ictu et uno impetu utrumque occidere, aequali ira adversus utrumque sumpta*.

²⁵ Así, por ejemplo, M. Putnam, *Vergilius* 31 (1985) 18.

²⁶ Ver más arriba, pp. 13-14, y para la relación de *devotio* con *ira deum*, Kleinknecht (n. 18) 390.

eclecticismo de Virgilio. Además, no deberíamos esperar en la *Eneida*, que despliega una multiplicidad de referencias, un tratamiento parcializado de una de las emociones humanas más complejas y centrales. Por esta misma razón, la ira fue un gran tema de discusión y controversia en las principales escuelas filosóficas. Cicerón se refiere a la fácil disponibilidad de los tratados sobre el tema en una carta a su hermano Quinto (*Ad. Q. fr.* 1. 1. 37); el número de éstos era considerable.²⁷ Una breve reseña de las principales visiones antiguas destacará su diversidad y su importancia para una comprensión apropiada de la escena final de la *Eneida*.

La diferenciación básica se encuentra ya en Platón. En su esquema, por supuesto, la ira está estrechamente vinculada con el *thymos*, y a menudo es sinónimo de éste (por ejemplo, *Leyes* 867D, 868A-C, 868E); por consiguiente, está separada de otros apetitos y emociones más bajos. Cuando la razón y el apetito están en conflicto, el *thymos* puede convertirse en aliado de la primera en contra del último. Citemos como ejemplo (*Rep.* 440D) el caso en que la ira se vuelve aliado del *logos* para proteger al individuo de las injusticias perpetradas por otros. Cuando un hombre cree ser víctima de la injusticia, Platón pregunta “en ese caso ¿no arde de furia su espíritu y se vuelve violento...? ¿No lucha por lo que cree justo? ¿No resiste hasta que se impone? Y, ciertamente, esa furia no cesará en las personas nobles hasta que logre su propósito o perezca o sea llamada y aquietada por la razón”. En resumen, “así como el estado necesita un segmento de su población para protegerse contra el ataque desde dentro, así también el individuo necesita un elemento apasionado (*thymos*) del alma que sea movido a la cólera cuando alguien lo provoca.”²⁸

En el *Timeo*, donde trata la distinción entre las partes inmortales (racionales) y mortales (irracionales) de la mente, Platón asigna al *thymos* y a la *ira* la parte superior en la ubicación fisiológica del alma mortal, i. e., arriba del diafragma, en el pecho. Estando cerca de la cabeza, entonces, puede ser obediente a la regla de la razón y puede “unirse a ésta para controlar y restringir los deseos cuando éstos no quieran voluntariamente obedecer la orden proveniente de la acrópolis” (*Timeo* 70A). A lo largo de este proceso, la ira se une al *logos*: Platón continúa diciendo que cuando el μένος θυμοῦ bulle, el *logos* hace correr en torno la voz de que ha tenido lugar una acción injusta que afecta, por ejemplo, a las extremidades (70B). Si bien la ira en sí misma no es una parte racional del alma, la parte inmortal o racional del alma produce la evaluación que es esencial para la emoción de la ira.²⁹

Por otro lado, Platón se da cuenta de que la ira puede desafiar a la razón y

²⁷ La mayoría de estos tratados están listados en la edición de Wilke (Teubner, 1914) del *De ira* de Filodemo, pp. xxvi-liv; W. Allers, *De L. A. Senecae librorum de ira fontibus* (Göttingen 1881); M. Pohlenz, *GGA* 178 (1916) 533-59; cf. W. W. Fortenbaugh, “Theophrastus on Emotion,” en *Theophrastus of Eresus* (New Brunswick/ Oxford 1985) 209-29.

²⁸ Averill (n. 3) 78.

²⁹ W. W. Fortenbaugh, *Arsitotle on Emotion* (London 1975) 42.

llevarla a obras imprudentes y crueles cuando está fuera de control. Por eso, en las *Leyes*, asigna una pena para crímenes cometidos con ira (por ejemplo, 861A, 868D, 878B), mientras que, siguiendo la distinción que anotamos antes, no pone en discusión la legítima ira de los *nomotheteis* (927D). Y, precisamente, particulariza los ejemplos que reclaman una respuesta apasionada y la ira de cualquier individuo. Estos ejemplos son aplicables, por cierto, a la discutida escena de la *Eneida*. “Todo hombre”, dice Platón, “debería ser al menos apasionado y moderado en el más alto nivel. Porque ... es imposible escapar de las fechorías de los otros hombres, cuando son crueles y difíciles de corregir, o aun por completo incorregibles, de otro modo que por la lucha victoriosa y la autodefensa, y castigando más rigurosamente; y así ningún alma puede triunfar sin el auxilio de la noble pasión” (*Leyes* 731B). El mal obrar, continúa Platón, viene principalmente de la ignorancia; por tanto, si el que obra mal puede ser curado, “se permite mostrar piedad hacia él ... y abatir la pasión de uno y tratarlo con gentileza, y no tenerle inquina como una esposa rencorosa; pero tratando con el hombre que es totalmente perverso y malvado y que no puede ser encauzado, uno debe dar libre curso a la cólera (τῷ δ' ἀκράτως καὶ ἀπαραιμυθῆτως πλεμμελεῖ καὶ κακῷ ἐφιέναι δεῖ τῆν ὀργήν). Por lo tanto, afirmamos que es adecuado que el hombre bueno deba ser a la vez apasionado (θυμοειδῆ) y moderado en cada ocasión” (731D).

Los criterios de Platón concuerdan con la actitud de Eneas. En el transcurso de la segunda mitad de la obra, Virgilio ha delineado cuidadosamente la esencia del carácter de Turno como χαλεπός, δυσίατος, o aun ἀνίατος;³⁰ ésta es la razón más profunda para su muerte. La muerte es el resultado de su mal obrar (ἀδικήματα), y a Eneas se le otorga el derecho de desahogar su ira (cf. con la frase de Platón el *irarum effundit omnes habenas* 12. 499). Evaluado por los criterios de uno de los más grandes filósofos antiguos, el comportamiento de Eneas es apropiado e irreprochable. Es a la vez apasionado y moderado; las muertes de Turno y Lauso son buenos ejemplos de ello. Surge claro que los puntos de vista de Platón han sobrevivido en Roma si consideramos *Academica* 2, 135 de Cicerón. Aquí, en un contexto antiestoico, Cicerón afirma que *illi* (i.e., la Vieja Academia) *quidem etiam utiliter a natura dicebant permotiones istas animis nostris datas ... ipsam iracundiam fortitudinis quasi cotem esse dicebant*.³¹

Las ideas de Aristóteles y de los peripatéticos son muy importantes para la *Eneida*. Aristóteles tuvo influencia muy directa en las ulteriores enseñanzas morales acerca de la ira. Influyó notoriamente en las teorías posteriores de la emoción, ya que formalizó la distinción entre acciones y pasiones como modos fun-

³⁰ Un ejemplo particularmente llamativo es 12. 45-46; *haudquaquam dictis violentia Turni flectitur; exsuperat magis aegrescitque medendo*. La reacción de Turno es puesta en contraste deliberado con la de Eneas en la escena final; ver abajo, pp. 27-28; confrontar arriba notas 13 y 14.

³¹ Para la pintura general, cf. P. Boyancé; “Le platonisme à Rome. Platon et Cicéron,” en *Etudes sur l'humanisme cicéronien* (Brussels 1970) 222-247.

damentales de conducta; de ahí que Cicerón, en las *Tusculanas* y en *De Officiis*, dedique mucho tiempo a la discusión sobre el punto de vista peripatético acerca de los afectos. La definición aristotélica de ira en *Ret.* 1378a30-32 fue asumida sólo con ligeras modificaciones por los estoicos y epicúreos.³² Además de discutir el tema de la ira en sus obras existentes, Aristóteles dedicó un tratado entero a aquella emoción.³³ Crisipo le respondió a Aristóteles con el tratado *περὶ παθῶν*, que a su vez se convirtió en un texto básico para otros que escribieron sobre el tema.³⁴ Es más: la ley romana posterior incorporó muchas de las ideas de Aristóteles sobre la responsabilidad por actos cometidos bajo emoción.³⁵ Y, por último, la concepción aristotélica de la tragedia puede ser concordantemente aplicada a Turno, como lo ha hecho von Albrecht. Es pertinente entonces resumir la concepción aristotélica acerca de la ira y su aplicación a la *Eneida*, dedicándole más espacio que a otros filósofos morales.

Haciéndose eco del *Timeo* de Platón, Aristóteles en *De Anima* 403a29-31 describe la ira como algo que afecta cuerpo y alma. Caracteriza la ira a la vez como una ebullición de sangre en el área del corazón y como un deseo dirigido a un fin: devolver dolor por dolor. Partiendo de aquí, Aristóteles delinea con importantes matices aspectos éticos y racionales (para no decir cognitivos) de la ira, especialmente en dos extensas discusiones de la *Ética nicomaquea* y de la *Retórica*.³⁷

En *EN* 1149a25 enfatiza que la ausencia de control en la ira es menos condenable que la ausencia de control en otras emociones y apetitos. Da cuatro razones para ello, todas las cuales pueden ser aplicadas a la escena final de la *Eneida*. En primer lugar, la ira se basa en un juicio (*λόγος*), y ser vencido por un juicio tal, aunque equivocadamente a veces, es menos condenable que ser vencido por un apetito (*ἐπιθυμία*). El ejemplo que Aristóteles cita es que hayamos sido insultados u ofendidos; la situación que enfrenta Eneas es mucho más compleja, pues implica, además de los aspectos que antes mencioné, el concepto romano de *fides* hacia Evandro y Palante, y la ofensa de Turno a los dioses al conservar el tahalí de Palante.³⁸ En segundo lugar, la ira es más "natural" que un deseo de placeres excesivos e innecesarios. Nadie sostendría que Eneas se presta a un acto placentero. En tercer lugar, la ira es una respuesta abierta, y no astuta y encubierta. Es bueno tener en mente esta idea cuando se lee a los críticos que insisten en que si Eneas necesita matar a Turno, al menos debería hacerlo con menos emoción. Y en cuarto lugar, la ira es acompañada de dolor (por ejemplo, debido

³² Ver n. 19.

³³ *περὶ παθῶν ἄρχῆς* (D. L. 5.23). Para explicaciones varias del título, ver Fortenbaugh (n. 27) 215.

³⁴ Ver, por ejemplo, M. Pohlenz, *Hermes* 41 (1906) 352-55. Él también advierte de la importancia del tratado de Crisipo *Θεραπευτικός*, que influyó en obras como el *De ira cohibenda* de Plutarco.

³⁵ Detalles en M. Shalgi, *Israel Law Review* 6. 1 (1971) 39-64.

³⁶ *Silvae. Festschrift für Ernst Zinn* (Tübingen 1970) 1-5.

³⁷ El tema es discutido desde varias perspectivas por P. Aubenque, *Rev. Philos.* 147 (1957) 300-317; Fortenbaugh, *op. cit.* (n. 29) y *Arethusa* 2 (1969) 163-85; Averill (n. 3) 79-82. Sobre el pasaje del *De Anima* ver también W. R. F. Hardie, *Aristotle's Ethical Theory* (Oxford 1968) 74-75.

³⁸ Sobre el nexo de *spolia opima*, *foedus* y *pietas* ver K. P. Nelson, *Vergilius* 29 (1983) 27-31.

a la provocación) y no es simplemente aceptada por el placer que reportaría. De ahí, por supuesto, el énfasis virgiliano en el *balteus* como *saevi monimenta doloris* y la falta de énfasis en el motivo personal: *Pallas te immolat*.

Reconociendo la importancia de las teorías de Aristóteles en Roma, Cicerón polemiza contra los peripatéticos en *De Officiis* (1. 89) y en *Tusc.* 4. 43-44. porque éstos alaban la ira y mantienen que, *ad summam utilitatem esse ... a natura datum*. Es probable que tuviera en mente el extenso pasaje de la *Retórica* de Aristóteles en el que éste describe las condiciones a partir de las cuales un orador puede provocar varias emociones en una audiencia. Ha sido bien reconocido que, lejos de encontrarse limitada al contexto inmediato de la práctica retórica, la discusión pretende ser más extensamente aplicable. Él define ὀργή “como un impulso, acompañado de dolor, hacia una aparente venganza por una aparente ofensa que fue dirigida, sin justificación, hacia lo que concierne a uno mismo o hacia lo que concierne a los amigos de uno” (1378a30). La definición, y los posteriores comentarios de Aristóteles (1378b-1380a), de nuevo pueden ser aplicados directamente a la ira de Eneas.

En primer lugar, en lo que respecta a la provocación, con ὀλιγωρία Aristóteles quiere significar cualquier clase de desdén (desechar algo como insignificante) o insolencia (hacer o decir cosas para provocar en el otro vergüenza o, simplemente, por el placer de hacerlo). Apliquemos esto al crimen de Palante: el tratamiento desdeñoso e inhumano del cadáver y el despojo, que se ven exacerbados por el regodeo de Turno y por el deseo expreso de que Evandro esté presente para contemplar el asesinato y el arrebato de la armadura (10. 490 ss). Mientras que Turno está justificado al matar a Palante en el campo de batalla — si bien *viribus imparibus*, como Virgilio editorializa (10. 459)—, no hay justificación para que trate con insolencia al enemigo caído. En términos de la filosofía moral de Aristóteles (1378b23-28), Turno comete *hybris* a causa del placer desordenado que le proporciona matar a Palante; el trato de Eneas con Lauso representa un deliberado contraste con esa actitud. Es también aplicable la condición de actuar en venganza por una ofensa infligida a los amigos de uno; los aspectos pertinentes de *pietas* y *fides*, especialmente frente a Evandro, han sido a menudo bastante destacados y aportan una dimensión romana más profunda.

En segundo lugar, Aristóteles dice que la venganza debe ser notoria, de modo tal que el ofensor pueda ver que está siendo castigado por su ofensa (1380b20). Ésta es una razón más a favor de que la ira vengadora de Eneas posea una naturaleza *abierta*. Resulta claro que tales ideas tuvieron una fuerte continuidad si tenemos en cuenta que Cicerón debate ampliamente sobre ellas. En este contexto (especialmente *Tusc.* 4. 43-44), él destaca su resumen de la visión peripatética al decir *virum denique videri negant qui irasci nesciet, eamque quam lenitatem nos dicimus, vitioso lentitudinis nomine appellant*. Cicerón se refiere aquí a *EN* 1108a10, un importante pasaje al que regresaremos enseguida. Se irrita con la noción peripatética de que la ira es la piedra de afilar de la valentía (*cotem for-*

itudinis) y de que tales *perturbationes* sean consideradas *non modo naturalis ... sed etiam utiliter a natura datas* (4. 43).

En tercer lugar, y a lo largo de estas líneas, Aristóteles considera que el carácter de la ira individual es muy importante, en el sentido de que la intensidad de su ira debería ser apropiada a la situación, la provocación y la persona contra quien la ira es dirigida. La ira y, por esta razón, otros sentimientos, dice en *EN* 1106b20-24, puede ser experimentada "o bien demasiado, o bien poco, y en ambos casos incorrectamente, mientras que sentir estas cosas en el tiempo correcto, en la correcta ocasión, frente a la gente correcta, para el propósito correcto y de la manera correcta, es sentir la mejor cantidad de éstas, que es la media —y la mejor cantidad es, por supuesto, la marca de la virtud". Regresa a la misma distinción (*EN* 1125b31-32) cuando discute específicamente la ira. En otras palabras, la respuesta puede variar, dependiendo, por ejemplo, de diferentes obligaciones. De nuevo, la relación de todo esto con la ira de Eneas es muy clara. Y como ha observado Agathe Thornton, la misma distinción —en última instancia aristotélica— subraya las variadas connotaciones de *ira* y *furor* en otros pasajes de la *Eneida*, incluyendo el *furor* en la batalla.³⁹

En la escena final, la conducta de Eneas es casi una ilustración de manual de la concepción aristotélica acerca de la ira. Aristóteles no dice en ningún lugar que es siempre incorrecto encolerizarse en extremo,⁴⁰ ni que la ira es el resultado de una fuerza totalmente irracional.⁴¹ Muy por el contrario, el hombre virtuoso y de temperamento bueno, aunque por lo general no inclinado a la ira, se vería arruinado si no se encolerizara y exigiera venganza en las circunstancias correctas, especialmente cuando se ha cometido una injusticia. En términos de Aristóteles, aquello indicaría falta de seguridad y disposición servil. (*EN* 1125b30-1126b10).⁴² En el otro ángulo del espectro, está la persona irascible. Aristóteles se dedica ampliamente a la conducta de personas que están inclinadas a excesos de ira. Concluye que el exceso es peor que la apatía porque ocurre con más frecuencia y porque es peor vivir con los de temperamento violento que con los excesivamente aplicables (1126a29-30).

En resumen, "con respecto a la ira, tenemos exceso, deficiencia y la observancia del punto medio" (*EN* 1108a4). Los tres personajes de la *Eneida* que están en total conformidad con estas categorías son, respectivamente, Turno, Latino y Eneas. El *furor* habitual y maniaco de Turno es de una especie totalmente diferente que la ira de Eneas, en tanto que la ἀσργησία de Latino (*EN* 1108a8-9) es ridícula (cf. *EN* 1126a5). Ambas llevan al dolor: una, por su acción, y la otra, por su inacción. Contrariamente, Eneas es el tipo de persona a quien ala-

³⁹ *Op. cit.* (n. 11) 159-63.

⁴⁰ S. R. L. Clark, *Aristotle's Man* (Oxford 1975) 84.

⁴¹ Cf. Fortenbaugh (n. 29) 17.

⁴² T. Engberg Pedersen, *Aristotle's Theory of Moral Insight* (Oxford 1983) 84-86 habla incisivamente sobre este pasaje.

bamos, dice Aristóteles, porque “siente ira en el ámbito correcto y contra la persona correcta, y también de modo correcto y en el momento correcto y por el período de tiempo correcto” (EN 1125b31-32). Su ira implica un fuerte elemento racional y “la comprensión y la evaluación de que algún ultraje injustificado ha ocurrido”.⁴³

Dos detalles más pueden bastar para ilustrar cómo la cuidadosa lectura virgiliana de Aristóteles se vincula con el tema de la ira. Los críticos modernos han ido muy lejos al exagerar el contraste entre la duda compasiva de Eneas y su ira. En Aristóteles, ira y compasión están vinculadas (*Ret.* 1382a14). Odio y compasión se excluyen mutuamente, pero compasión e ira no: “Alguien que se encoleriza podría sentir compasión en muchos casos, pero quien odia no”. Turno insinúa que Eneas está actuando sin *odiis* (12. 938). El poeta aclara que Eneas ha tenido que ser motivado por la ira. La distinción de Aristóteles es esencial porque toca el punto.⁴⁴ Virgilio también sigue el argumento precedente en el mismo pasaje conclusivo de la discusión aristotélica de la *Retórica* sobre la ira, poniendo el énfasis en la asociación de ira y dolor (1832a13); el odio, en contraposición, está libre de dolor (cf. *Política* 1312b32-34). Aristóteles ha comenzado esta discusión citando al Aquiles de Homero a propósito del placer de la ira orientada a la venganza (*Ilíada* 18. 109-110; *Ret.* 1378b6-7), pero pronto descartó el nexo entre ira y placer. La ausencia de la connotación de placer es, por supuesto, una de las diferencias entre la ira de Eneas y la ira de Aquiles y, por esta razón, de la de Turno. En sentido aristotélico, pues, Eneas es un ejemplo del hombre moralmente perfecto.

El análisis aristotélico de la ira devino la base del amplio debate posterior sobre el tema en las escuelas filosóficas más importantes. El principal texto epicúreo existente es el *De ira* de Filodemo, que resulta de adicional interés a causa de la vinculación de Virgilio con Filodemo en su juventud.

Como podría esperarse, Filodemo comienza denunciando la ira; después de todo, ésta es incompatible con el ideal epicúreo de *apathia*.⁴⁵ Reprueba largamente a los que acostumbran encolerizarse (ὀργίλοι 3. 23) o, para usar una distinción hecha por Cicerón (*Tusc.* 4. 12), a los que incurren en *iracundia* más que en *ira*. En este sentido, la ὀργή es el *summum malum* porque es central a todas las pasiones (cols. 14 y 15). Le siguen más detalles descriptivos. Sin embargo, en la última parte del tratado (cols. 31-50), Filodemo vuelve a la actitud apropiada que el hombre sabio debería tener. Reconoce que aun el *sophos* se encoleriza en ocasiones. Filodemo reduce las tres categorías de Aristóteles a dos: la ira “natural” (φυσική) y la ira “vana” (κενή). La *ira naturalis* no es un mal: ceder a ésta no es tampoco un mal, sino, en realidad, un bien (38. 12-13: οὐ κακὸν ἀλλὰ καὶ ἀγαθόν).

⁴³ Fortenbaugh, *Arethusa* 2 (1969) 168.

⁴⁴ La distinción de Cicerón (*Tusc.* 4. 21) entre *ira* y *odium* (*odium* es *ira inveterata*) también es pertinente aquí.

⁴⁵ Todas las citas pertenecen al texto de Wilke (n. 19).

El principal punto de discusión de Filodemo con los peripatéticos radica en que ellos definen más generosamente la *ira naturalis*. Otras reservas frente a la *ira naturalis* son que debería ser breve y mesurada (cols. 40-41, 43. 50- 45. 14, cf. μετρίως 1. 20). Al mismo tiempo, Filodemo reitera la distinción aristotélica entre ira y odio y la noción de que la ira, vinculada como está a la venganza, no debería ser placentera en este caso (41. 27- 42. 38). La razón subyacente es que para el verdadero epicúreo no hay materia suficiente para suscitar represalia con μεγάλαις ὀργαῖς (12. 23). La ira del *sapiens*, en consecuencia, no puede ser comparada con la de la mayor parte de la humanidad (42. 38- 45. 14).

Evidentemente, los opositores de Epicuro aprovecharon esa tendencia de Filodemo para tener así dos maneras de objetar sus ideas, culpándolo, desde la perspectiva de la crítica aristotélica contra la ἄσθενεία, de declarar a la ira como una debilidad (ἀσθενή 43. 17), por un lado, pero, por el otro, permitir al σοφός θυμωθῆσεσθαι (45. 3). Los términos del debate son reformulados en las *Tusculanas* de Cicerón, quien, una vez más, certificará la vivacidad de la discusión que se está llevando a cabo (4. 20 ss). Filodemo sigue rechazando ambas críticas a través de la referencia a los escritos de Epicuro.

Filodemo resume la esencia de su posición en tres *epilogismo*i que están sobre el final de su tratado. Dos de éstos son de directa vinculación con la *Eneida*. En primer lugar, es justo que el hombre sabio ceda a la ira cuando se le ha hecho un daño (46. 40- 47. 16). En segundo lugar, la medida hasta la cual es llevada la ira de alguien depende del conocimiento previo de un acontecimiento perjudicial (47. 16-39). Ésta es la particular versión epicúrea de la larga tradición —que observamos en los oradores griegos, en Platón y en Aristóteles— de que la ira incluye un componente cognitivo y evaluativo. La ira se ve moldeada por semejantes conocimientos y creencias. Filodemo dice que alguien que ha sido dañado por un rayo, por ejemplo, desahoga su ira contra el rayo, y que esta clase de ira no es estúpida. El hombre sabio, entonces, se encolerizará en la medida del perjuicio que, sabe, resulta de una cierta clase de daño.

La aplicabilidad de todo lo dicho a la escena final de la *Eneida* raramente necesite de un extenso comentario. En gran parte, la conducta de Eneas en aquella escena, y en las primeras del libro 12, puede acomodarse al concepto epicúreo de ira, y un epicúreo probablemente no la encontraría objetable. Pero el héroe no es, por supuesto, un epicúreo. En contraste con el ideal de ἀπάθεια de Venus en algún rincón lejano de Italia, según el modelo de Antenor, Júpiter determina para Eneas una existencia más exigente (1. 230 ss). En comparación con Aristóteles, Epicuro es menos preciso acerca de los parámetros exactos de τὸ μέτριον en la ira y, como hemos visto, las contradicciones resultantes invitaron a la crítica. Si bien los límites no fueron considerados con precisión, Virgilio se distancia de Filodemo por haber hecho que Eneas se encienda no sólo con ira, sino con *furiis*, algo que Filodemo considera inapropiado, especialmente cuando implica ven-

ganza por algún daño hecho sólo a un amigo (41- 14-24).⁴⁶ Vinculada a esta razón subyacente se encuentra la repetida afirmación de que nada en la vida implica consecuencias lo suficientemente grandes como para excitarse en demasía (por ejemplo, 48. 14-19). En este punto el *ethos* de la *Eneida* es obviamente diferente, y lleva, también, a una respuesta diferente de parte de Eneas. Por supuesto, uno podría sostener que precisamente porque las injusticias cometidas por Turno en verdad le importan mucho, Eneas debe trascender el mandamiento epicúreo actuando en contra de éste, para estar en exacta conformidad con el *epilogismos* que la respuesta debería proporcionar a nuestro conocimiento del daño previo proveniente de un mal obrar semejante. Como siempre, a Virgilio le gusta explorar tales límites.

Los estoicos no requieren una discusión minuciosa. Ellos, por supuesto, no dudaban en condenar la ira: *Stoici ... voluerunt eam* (i.e., *iram*) *penitus excedere* es una opinión que se atribuye ya a Crisipo.⁴⁷ El *De ira* de Séneca es una obstinada denuncia de las normas de la cólera generalmente aceptadas, y confirma así, de manera reiterada, aquella norma, por ejemplo en la fase de castigo de la administración de justicia (1. 15. 3, 16. 6, 19. 7. 8). En su argumentación corriente contra los peripatéticos, Séneca esgrime el criterio que Lactancio aplicó a la conducta de Eneas en la escena final: *irasci pro suis non est pii animi, sed infirmi* (12. 5), una polémica respuesta a la identificación aristotélica de ira justificada con τὸ ἀνδρῶδες. Sin embargo, no es para nada sólido postular que los principios estoicos fueran la norma imperante para la audiencia de Virgilio, para las propias actitudes de Virgilio y para el papel de Eneas.⁴⁸ La evidencia crítica contra tal suposición es considerable.

Tanto Cicerón, que es citado más a menudo indicando las opiniones romanas pertinentes, como Virgilio, son eclécticos. El primero adopta ocasionalmente las ideas estoicas, sobre todo en sus obras filosóficas. Pero cuando llega a la *veritas* de la *vita activa*, aplica diferentes criterios. La argumentación filosófica se vuelve irrelevante y la ortodoxia estoica se torna un asunto ridículo por su lejanía respecto de la vida. Veamos un ejemplo: en el pasaje de *De Oratore* (1. 220), que citamos antes respecto de la sanción ciceroniana a la excitación que produce la ira,⁴⁹ se refiere a las conflictivas definiciones filosóficas de ira como *fervor mentis* o *cupiditas puniendi doloris*. Sin embargo, el punto es que semejantes distinciones filosóficas no se admiten en el *orator magnus et gravis*. A esto sigue una referencia a la ortodoxia estoica acerca de los afectos (*motus*), presentada como

⁴⁶ μανικῶς οὐκ ἔν ἔλθοι πάλιν καθ' ἕνα γέ τινα δακῶν 41. 5-7; pero ver el descontento de Cicerón con la definición de *μανία* y su consiguiente distinción entre *insania* y *furor* (*Tusc.* 3. 11). *Insania* es *mentis aegrotatio et morbus* (3.8); cf. n. 30, arriba.

⁴⁷ SVF III. 444. Posidonio consideró a la ira una de los πάθη capitales; ver Cicerón, *De Off.* 1.69 y M. Pohlenz, *Antikes Führertum* (Leipzig y Berlin 1934) 45, n. 2 y 52.

⁴⁸ Una aserción típica y sin fundamentos es la de Lyne (n. 6) 191: "Su papel es estoico e imperial, estoicamente imperial."

⁴⁹ Ver arriba, p. 16.

en contraste con las opiniones de otros que *tolerabiliores volunt esse et ad veritatem vitae propius accedere*. Los libros y las definiciones (*descriptions*) de los filósofos son buenos para *Tusculani requiem atque otium* (224); no son necesarios al orador cuando trabaja con *animos hominum ... sensus mentesque* (222) y cuando está interesado en evaluar *quid sui cives ... cogitent, sentiant, opinentur, expectent*. El papel del poeta de la *Eneida* está mas cerca del papel del orador que del papel del filósofo.⁵⁰

En su práctica real, Cicerón encontró en el estoicismo irrealista de Catón un blanco efectivo para asegurar la absolucón de Murena, apelando a la admiración instintiva de los romanos por el hombre práctico de acción y a su disgusto con la ideología ortodoxa. Su bien conocida ridiculización de los principios estoicos en aquel discurso (60-66) incluye su condena de la ira (62). Por oposición, los maestros de Cicerón son *illi a Platone et Aristotele, moderati homines atque temperati* (63). Catón es un hombre bueno y en extremo talentoso —*homo ingeniosissimus* (62)— que tiene *honestas, gravitas, temperantia, magnitudo animi, iustitia* o, en resumen, *omnes virtutes*. Sin embargo, su defecto es seguir una *doctrina non moderata* que es difícil de soportar en la realidad, o para la naturaleza humana (*veritas aut natura*; 60). Una doctrina semejante es buena como *causa disputandi*, pero no *vivendi* (62).

Es completamente irracional suponer que los lectores romanos de Virgilio condenarían en Eneas el ejercicio de la ira, o que Virgilio deseaba que fuera juzgado por la estrecha ortodoxia estoica. Eneas tiene todas las cualidades de Catón, sin llegar al exceso de la *doctrina* estoica.⁵¹ Un ejemplo más pertinente puede bastar para ilustrar el hecho bien conocido de que Virgilio no se deja llevar simplemente por el manual estoico. En *Tusc.* 4. 50, Cicerón, esta vez del lado estoico, reprocha a los peripatéticos por preguntar: *quid? Herculem, quem in caelum ista ipsa, quem vos iracundiam esse vultis, sustulit fortitudo, iratumne censes conflixisse cum Erymanthio apro aut leone Nemaeo?* Virgilio responde puntualmente a Cicerón en *Eneida* 8. Cuando describe el combate de Hércules con Caco, la terminología está impregnada de frases que connotan ira: *furiis exarserat dolor* (8. 219-220), *furens animis* (8. 228), *fervidus ira* (8. 230), y todo con la aprobación del poeta, porque Hércules tiene a la justicia de su lado. Y, pues el episodio es un paradigma mitológico de la batalla de Eneas con Turno, en la escena final de la obra se emplean a propósito las mismas palabras: *furiis accensus et ira* (12. 946), *dolor* (12. 945), *fervidus* (12. 951). Al mismo tiempo, por razones que de inmediato serán aparentes, Virgilio llama puntualmente a Hércules *non rationis egentem* (8. 299).

Los intérpretes modernos que utilizan los criterios estoicos para culpar a

⁵⁰ Así lo indica, por ejemplo, el diálogo de Floro *Vergilius orator an poeta*: cf. G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid* (Princeton 1972) 3ss.; cf. los perspicaces comentarios de G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World* (Princeton 1972) 228-29 sobre la concepción ciceroniana de la filosofía.

⁵¹ El punto es válido pese a obvios elementos jocosos (cf. *Fin.* 4. 74) en la caracterización ciceroniana de Catón; ver Kennedy, *op. cit.*, 182-85; A. D. Leeman, *Entretiens Fond. Hardt* 28 (1982) 216-17, y C. Craig, *TAPA* 116 (1986) 229-39. Además están, por supuesto, las *Paradoxa Stoicorum* de Cicerón; cf. Horacio *Sat.* 1.3, 2.3.

Eneas por su ira y, al mismo tiempo, postular que debería perdonar a Turno, están implicados, de hecho, en una paradoja estoica. El estoicismo doctrinario estaba en contra del perdón, y el intento de Séneca de diferenciar *clementia* y misericordia es posvirgiliano (*De Clementia* 2. 6. 4 –7-5). En consecuencia, incluso para un estoico ortodoxo la escena final, i.e., la intransigencia de Eneas, era irreprochable. Eneas es criticado a causa de su ira no por el estoico Séneca, sino por el cristiano Lactancio, que tenía sus propias razones. Además, la ira de Eneas no es para nada irracional. Virgilio se ha estado preparando esmeradamente para su justificación a lo largo de la segunda mitad de la obra. En la doctrina estoica, el vínculo que observamos entre *logos* e ira alcanzaba su última fase de desarrollo. Los estoicos sostenían que todos los afectos, incluyendo la ira, estaban sujetos al control de la razón: *omnes perturbationes iudicio censent fieri et opinione* (Cic. *Tusc.* 4. 14). Por lo tanto, consentir en ellos era un acto voluntario de la razón. Los estoicos desaprobaban usar la razón de este modo, pero Virgilio no. Puntualmente, elige terminar la *Eneida* con una paradoja estoica.

En suma, lejos de rechazar la ira de Eneas, la mayor parte de la antigua tradición ética la encontraría totalmente apropiada e incluso elogiada. Luego de la violación del pacto, al comienzo del libro 12, Eneas está absolutamente en lo cierto al responder con ira. Aunque *pius* e *inermis* (12. 322), ordena a su tropa *o cohibete iras!* (314). El *logos*, no el *pathos*, guía el curso planeado de su acción (314-317):

Ictum iam foedus et omnes
compositae leges, mihi ius concurrere soli,
me sinite atque auferte metus; ego foedera faxo
firma manu. Turnum debent haec iam mihi sacra.

Sin embargo, Turno no coopera; en términos de Platón, es *δυσίκατος στ άνίκατος* (*Leyes* 731B). Irresponsablemente, rehúye a Eneas; Eneas hace todo lo posible por localizarlo y, mientras lo busca, es atacado traicioneramente por Mespapo: *insidiis subactus* (494). En este punto, la *ἀοργησία* sería un defecto; por eso, *adsurgunt irae*. A esto sigue una referencia más a la justificación de la ira —*laesi foederis* (496)— y luego, finalmente, *irarumque omnis effundit habenas* (499). La frase evoca el frecuente *ἀοργήν ἐφιέναι* de los filósofos. El punto culminante es su ira en la escena final, a la que nuevamente precede la reflexión.

En una situación como ésta, el hombre sabio, tal como lo definen los académicos, los peripatéticos e incluso los epicúreos, debe obrar como Eneas. Sólo la estrecha ortodoxia estoica lo habría dispensado totalmente de la ira, y tales posiciones extremas encontraron poca aceptación en la vida real de Roma.⁵² Es

⁵² El reciente artículo de P. Barrel (n. 1), pues deja tan obviamente a un lado mucha de la evidencia relevante, no busca en absoluto demostrar que “podría esperarse con leves reservas que el lector romano la condenara” (i.e., la acción de Eneas) (p. 198). Como dijimos antes, no encontramos rastro de condena alguna en nuestras fuentes.

esencial para nosotros leer la *Aeneis im Lichte ihrer Zeit*, para usar la frase de Norden, una noción que comparten, sorprendentemente, quienes aplican a la *Eneida* la teoría literaria más corriente.⁵³ La descuidada indiferencia a una metodología discernible en beneficio de respuestas individuales harto subjetivas, ha llevado a una perspectiva curiosamente distorsionada de la escena final de la *Eneida* —y, a partir de aquí, de la *Eneida* en su conjunto— que no guarda semejanzas con su disposición.

IV

Cerrando la *Ilíada-Odisea* romana, el final de la *Eneida* resuena con ecos de los temas más importantes de estas obras épicas homéricas. Como siempre, estos temas son reformulados por Virgilio de modo extraordinariamente significativo. La ira de Eneas no es una excepción.

Quiere rememorar la μήρις de Aquiles y sus ramificaciones. Lo hace para contrastarla deliberadamente con la furia que Aquiles despliega cuando mata a Héctor. La evocación del tema general de la ira de Aquiles es más pertinente que la furia particular de Aquiles en la escena nominalmente afín de la *Ilíada* (22. 330-360). Aquiles se burla de las súplicas del moribundo Héctor. Desea poder despedazar su carne, comerla cruda y arrojar el resto a los perros y buitres (22. 345-354). No tiene compasión, no duda; la única respuesta de Héctor es advertir a Aquiles de que él, Héctor, si es tratado así, se volverá θεῶν μήριμα (358), un motivo de cólera para los dioses, que castigarán a Aquiles en el tiempo oportuno.

Obviamente, la escena correspondiente de la *Eneida* es totalmente distinta. Eneas escucha la súplica de Turno, y ésta lo hace dudar.⁵⁴ La sensibilidad humana y la preocupación no son cuestiones efímeras en la *Eneida* —a diferencia del final de la *Ilíada*, por ejemplo—, sino, a la vez, características habituales de la obra y el héroe. La humanidad del héroe, sobre la cual hablamos antes, nos conduce a su dilema, y el dilema, a su vez, refuerza la humanidad del héroe. Turno ape-la a Eneas en términos puramente humanos —sus padres. Eneas es sensible a este tipo de apelación, como sabemos desde la descripción de la muerte de Lauso en el libro 10. Su respuesta es una duda humana, una duda que Virgilio contras-

⁵³ Ver G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini* (Turín 1984) 39, con referencia a la *Égloga* 10 (= edición inglesa de C. Segal (Ithaca y London) 1986) 127: "Si rehusamos separar el texto de sus intenciones (que no significa adivinar ingeniosamente las intenciones del autor, sino descubrir las relaciones vivientes que vincularon al texto con el mundo y con su público inmediato), la escritura de poesía podría ser vista como una práctica vital del lenguaje en una forma que se llena de sentido." En una nota aparejada (p. 39, n. 40), que desafortunadamente fue descartada en la edición inglesa, Conte se refiere particularmente a la importancia que adquiere la literatura filosófica respecto de la cultura augustea. Para énfasis sobre la perspectiva histórica en la hermenéutica literaria en general, cf. especialmente las contribuciones conjuntas de S. Knapp y W. B. Michaels en W. J. Mitchell, ed., *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago 1985).

⁵⁴ Cf. la observación de Clausen (n. 8) 99: "Un extraordinario momento de humanidad, porque el guerrero épico nunca duda".

ta intencionalmente con la reacción de Turno a una apelación similar al comienzo del libro 12. Allí el anciano rey Latino lleva a su punto culminante su súplica rogando a Turno que, por su viejo padre, ponga fin al crimen y a la carnicería: *miserere parentis longaeui* (43-44). La reacción de Turno es (45-46):

haudquaquam dictis violentia Turni
flectitur; exsuperat magis aegrescitque medendo.⁵⁵

En contraposición, cuando Turno implora a Eneas *Dauni miserere senectae* (934), el resultado es que *iam iamque magis cunctantem flectere sermo coeperat* (940-941). El contraste no podía ser más explícito y no puede ser ignorado, ni puede serlo el contraste con las referencias de Héctor y Aquiles a los padres de Aquiles (*Iliada* 22. 338-345). Para mayor contraste con Aquiles, el θυμός de Eneas no es σιδήρεος (22. 357), sino que, en la mejor tradición de Aristóteles y Platón, Eneas es a la vez compasivo (πρῶτος) y apasionado (θυμοειδής).

La principal razón que Virgilio elige para formular un recordatorio de la cólera de Aquiles en la estructura temática de la escena final de su obra es precisamente que la μῆνις de Aquiles y sus ramificaciones son ricas en complejidad.⁵⁶ La cólera de Aquiles se centra en el conflicto entre integridad personal y obligación social. El héroe depende para su aprobación de la sociedad de pares, e incluso ésta es la sociedad de la que Aquiles necesita excluirse para mantener su honor personal. Su ira lo lleva a una separación de la sociedad y produce un dilema en el que Aquiles, por su acción, permite el cambio por un mayor honor. La matanza de Héctor resuelve un aspecto de este dilema producido por la μῆνις original. Al menos en apariencia, Aquiles regresa a la sociedad de pares de la que depende por un reconocimiento externo de su honor. Pero hay más razones que supuestas apariencias. Un indicio es que, al principio, Aquiles rechaza las ofertas conciliatorias de Agamenón y Odiseo porque no había cambio de intención de parte de ellos (*Iliada*. 9. 375 ss). James Redfield ha definido una perspectiva que se relaciona con esto. Este autor observa astutamente que la ira de Aquiles excluye a éste de la estructura cultural y continúa diciendo que “en la historia de Aquiles, el poeta dramatiza una contradicción fundamental: las comunidades, en interés por sus propias necesidades, producen figuras que son inasimilables, hombres con los que no pueden vivir y que no pueden vivir con éstas”. Por consiguiente, el lugar del héroe, continúa Redfield, está en los márgenes de la sociedad.⁵⁷

⁵⁵ Ver las notas 14, 30 y 46 para la tipificadora *aegritudo* de Turno en el pasaje y la incapacidad para ser curado. La rememoración de este defecto en la escena final, con sus asociaciones platónicas, es más deliberada.

⁵⁶ Ver especialmente J. Arieti, “Achilles’ Guilt,” *CJ* 80 (1985) 193-203; J. Griffin, *Homer on Life and Death* (Oxford 1980), esp. 73-76; J. R. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad* (Chicago 1975); C. Withman, *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge, Mass. 1958) 181-200.

⁵⁷ *Op. cit.*, 104-105.

¿Cómo se reformula todo esto en la *Eneida*? El *tertium comparationis* hacia el cual Virgilio sin duda fue atraído es el aspecto del dilema y la complejidad de la conducta heroica. La nueva evaluación que hace Virgilio lo lleva a una concomitante inversión del tema de la ira. Lejos de estar en la periferia de la sociedad, Eneas está en su verdadero centro.⁵⁸ Cuando mata a Turno, actúa en nombre de una sociedad civilizada para la cual la ἐσχάτη ὄργη, en estas circunstancias, como dijimos antes, es una virtud y no un regreso al primitivismo. Es una sociedad avanzada en la que Turno no puede ser integrado. La razón de que Turno se excluya de aquella sociedad no es siquiera remotamente la misma que la de Aquiles. A diferencia de Aquiles, Turno es inasimilable a su sociedad, no por su búsqueda de integridad personal, dignidad o significado de sí mismo, no porque quiera y acepte su propia muerte —pues claramente no lo hace—, sino porque su *furor*, en lugar de ser el problemático medio para un fin, se ha vuelto autónomo y unidimensional. Su *furor* es maníaco; le falta la combinación de venganza apasionada e introspección que es tan característica de Aquiles, especialmente en las escenas de súplica.⁵⁹ Ésta es una de las razones para que la *Eneida* termine con una escena de súplica.

Diferenciándose aún más de la *Ilíada*, la ira de Eneas, lejos de producir un dilema, resuelve uno y otorga credibilidad emocional a la drástica evidencia, decretada antes por Virgilio, de que Turno no puede ser perdonado. La validez de la acción de Eneas se ve reforzada porque Virgilio evoca la razón del rechazo de Aquiles a una reconciliación que, sabe, sería superficial. Hacia el fin de la obra, el lector de la *Eneida* sabe que no habrá cambio de actitud en Turno. Lejos de resolver algo, perdonarlo sería otro indulto temporario de los que ya ha recibido más que suficiente.

La frecuente comparación entre el final de la *Ilíada* y el final de la *Eneida* requiere estar informada de una perspectiva similar. Superficialmente, el final de la *Ilíada* parece mucho más humano y conciliatorio. Pero “nada ha cambiado. Príamo es todavía el enemigo de Aquiles, y la reconciliación entre ellos es el frágil producto de un contexto ceremonial fabricado.”⁶⁰ Aunque en apariencia ha regresado a la sociedad de pares de la que depende para su honor externo, Aquiles no está reconciliado con su comunidad. Persisten su ira y su aislamiento. Los libros finales de la *Ilíada* no aseguran una verdadera resolución del dilema del heroísmo de Aquiles, sino una mera terminación estética y formal.

Dos perspectivas y contrastes mayores con el final de la *Eneida* se abren a partir de aquí. Una, drástica por cierto, es que el final de la *Eneida* deliberadamente no permite semejante imparcialidad. No es una resolución estética, sino

⁵⁸ Ni es un “héroe del siglo XII”, como dice a menudo Williams (n. 1) 223 para explicar “la ambigüedad moral”.

⁵⁹ Griffin (n. 56) 55.

⁶⁰ Redfield (n. 56) 218; de modo similar, R. Jenkyns, *JRS* 75 (1985) 73-74. Cuando Virgilio reescribe el final de la *Ilíada* (A. 1.485-87), éste se vuelve “una escena brutal, deliberadamente antihomérica” (Clausen [n. 8] 17-18).

genuina. Por eso incorpora deliberadamente los temas de la cólera y el dilema, dominantes en la *Iliada*, y les confiere nueva significación. En segundo lugar, como han sostenido varios intérpretes recientes de la *Iliada*, Aquiles pasa de la ética de la aprobación por un par a la de la conciencia individual y la responsabilidad. Esta ética individual se ve trascendida una vez más en la *Eneida* por la de la responsabilidad social. Así es como el héroe romano Eneas —y no el siglo XII— actúa bastante a menudo: *Italiam non sponte sequor* (4. 361). Pero el final de la *Eneida* muestra que su impulso personal y el propósito más alto pueden finalmente unirse. Mientras, por ejemplo, su *furor* en el libro 2 —que Putnam⁶¹ y otros creen se recuerda en el final de la obra— era insensato, su *furor* en el final de la obra no lo es: tanto la voluntad divina, así indicada por la *dea dira*,⁶² como la propia inclinación de Eneas están de acuerdo. Los ecos del libro 2, como sucede a menudo con los ecos reales o percibidos en la *Eneida*, están aquí a propósito del contraste y la compleción, más que de la identidad.

Otras varias reminiscencias temáticas, especialmente de la *Iliada*, importan en este contexto. Una es la función del nombre mismo de Aquiles. *Akhi-laos* es quien siente dolor (*achos*) por el pueblo (*laos*) y el que se lo inflige. Como ha demostrado Gregory Nagy, esta dualidad temática resume mucho de la *Iliada*.⁶³ Y así sucede con Eneas en la escena final de la *Eneida*. Siente *dolor* por Palante, uno de su pueblo, e inflige sufrimiento en otros. La descripción de su ira es nuevamente capital en este respecto: *furiis accensus et ira*, como han advertido varios comentaristas, recuerda la frase usada por la Dido moribunda: *subito accensa furore* (4. 697). Antes de la muerte de Turno, se nos recuerda el dolor a que ella llegó a causa de Eneas —*alius Achilles*.

La vinculación final de Eneas con la ira tiene aún otras dimensiones iliádicas significativas. No hay ira de parte de ningún otro héroe que Aquiles alguna vez califique como μήνις en la obra entera —con una excepción. En 13. 459-461, μήνις se aplica a Eneas. En un microcosmos, el mismo nexo de μήνις, nobleza (ἔσθλός) y τιμή, que es típico de Aquiles en el macrocosmos de la *Iliada*, se asocia aquí con Eneas:

βῆναι ἐπ' Αἰνεΐαν, τὸν δ' ὕστατον εὔρεν ὀμίλου
 ἔσταότ'. αἰεὶ γὰρ Πριάμῳ ἐπεμήνιε δίῳ
 οὔνεκ' ἄρ' ἔσθλων ἔδοντα μετ' ἀνδράσιν οὔ τι τίσεσκεν.

Comentando estas líneas, Nagy sugiere plausiblemente que “la naturaleza de los temas atribuidos a Eneas en este pasaje sugiere que son centrales para otra tradición épica —ésta muestra a Eneas más que a Aquiles como su principal hé-

⁶¹ Putnam (n. 17) 151ss.

⁶² Se sostuvo que *dira* derivaba de *deum ira*; ver n. 65. La *ira* divina y la *ira* humana actúan al unísono.

⁶³ *The Best of the Achaeans* (Baltimore 1979) 69-83.

roe".⁶⁴ ¿No sería totalmente apropiada para el final de la *Eneida* una reminiscencia de una tradición semejante? Esto demuestra que las raíces del retrato de Eneas como un héroe irascible pueden ser más profundas de lo que generalmente se acepta.

Es poéticamente muy apropiado, pues, que el final de la *Eneida* deba recapitular el tema central con el que la *Iliada* comienza y que impregna la obra, el de la μήνις. Hay una línea inquebrantable entre el primer libro de la *Iliada* y el último de la *Eneida*. Inversiones adicionales realzan este concepto. En lugar de Aquiles, Turno se vuelve θεῶν μῆνιμα. Teniendo conocimiento de esto, prometió aplacar la *ira deum* a través de su muerte. Se nos recuerda esta *deum ira* por medio de la aparición de la Dira cerca del fin del libro 12; una antigua etimología de Dira era *deum ira*.⁶⁵ A diferencia de Aquiles, Eneas es el instrumento, y no el objeto, de *deum ira*. La dimensión interna de esta ira, la manía demoníaca y antiaristotélica de Turno, resume su carácter y su fracaso en las líneas que recuerdan el episodio de Alecto (913-914):

sic Turno, quacumque viam virtute petivit
successum dea dira negat.

Finalmente, la escena precedente de Turno arrojando la roca es otra variante del tema del *alius Achilles*. En la *Iliada*, es Eneas quien trata de golpear a Aquiles de este modo (20. 285-287). Es una inversión de una situación épica típica: usualmente, el héroe victorioso es el que arroja una piedra; un buen ejemplo de ello es Diomedes en su lucha con Eneas (*Il.* 5. 302-310). En la *Eneida*, el tema se ve invertido una vez más cuando Turno usa el arma del Eneas de la *Iliada* y falla, dando lugar así a su muerte en manos de Eneas/Aquiles.

¿Podemos encontrar un caso similar para la importancia del tema de la ira en la *Odisea*? Jenny Strauss ha intentado hacerlo recientemente.⁶⁶ Aunque no estoy totalmente convencido de sus argumentos, hay algunas ideas válidas y merecen ser examinadas sucintamente.

Hay una clara reminiscencia de la *Odisea* en la penúltima línea de la *Eneida*, cuando *illi solvuntur frigore membra*. Tal como ocurre a menudo en Virgilio, es una evocación múltiple, que implica *Eneida* 1. 92 (la primera aparición de Eneas en la obra), *Iliada* 22. 335 (ὅς τοι γούνατ' ἔλυσα — palabras de Aquiles a Héctor) y la frase Ὀδυσσεύος λύτο γούνατα en *Odisea* 5. 297, que, por supuesto, subyace a A 1. 92. Así, estamos inclinados a pensar una vez más también en Odiseo. Y esto resulta muy significativo.

Casi por definición, Odiseo es el hombre dado a la ira e incurrir en ella. Éste

⁶⁴ *Op. cit.*, 226.

⁶⁵ Para referencias, ver *TLL*, s. v. *Dirus* 1268, 36-40; cf. W. Hübner, *Dirae im römischen Epos* (Hildesheim 1970) 9, 12-42.

⁶⁶ *The Wrath of Athena* (Princeton 1983).

es el significado de ὀδυσσάμενος en *Od.* 19. 407, cuando Autólico le da su nombre.⁶⁷ Ὀδυσσάμενος está en voz media; participa a la vez del modo activo y el pasivo. Μισσηθεὶς ὀργῆν ἀγαγών, explica uno de los antiguos escolios.⁶⁸ La ambivalencia es la misma que en el nombre de Aquiles. Cuando Odiseo se da un nombre ficticio, elige uno que está etimológicamente vinculado a *ira* (sánscr. *Irasya*), i.e., Epérito.⁶⁹ Significativamente, esto ocurre al final de la *Odisea* (24. 305-306).

Con bastante propiedad, el uso de ὀδυσσάσθαι en la *Odisea* es limitado — con la excepción del pasaje de Autólico— para denotar enemistad divina y, más precisamente, la ira de los dioses contra Odiseo⁷⁰. La resistencia pasiva a esta *ira* es, por supuesto, el distintivo de Odiseo. No está preocupado (17. 446 ss) por la mortalidad, como Aquiles, sino por la terrible inestabilidad de la fortuna que la ira de los dioses depara. La ira de Poseidón, que hace naufragar a Odiseo hasta que λῦτο γούνατα, no es un ejemplo de justicia divina. El capricho divino, como señala Clay, “puede llevar a la resistencia a la miseria y al sufrimiento; sin embargo, no puede estimular la justicia y la piedad.”⁷¹

La modificación de todo esto en la *Eneida* es casi un lugar común. La ira de Poseidón se convierte en la ira de Juno. Pero hay una Providencia; la justicia y la piedad existen y son nobles fines. La reminiscencia odiseica, filtrada como está a través de *Eneida* 1. 92, apunta a la vez a la resistencia humana a una insensata *deum ira*, tal como sugiere Homero, y al orden estable que vence aquella *ira*: mientras Eneas se habría ahogado sin merecerlo, Turno muere justamente. Muere como resultado de la ira, una ira llena de reminiscencias transmutadas a Aquiles y a Odiseo, pero la ira de Eneas es un mundo aparte de la de Juno.

Finalmente, así como había un contraste entre el final de la *Ilíada* y el final de la *Eneida*, hay también un deliberado contraste entre el final de la *Eneida* y el final de la *Odisea*. De nuevo, la ira desempeña un papel importante. En el final mismo de la *Odisea*, Odiseo y sus hombres atacan a los familiares de los pretendientes con marcial ferocidad. Atenea da a Odiseo μένος (520). (De modo similar, la ira es un fenómeno necesariamente concomitante de la batalla en la *Eneida*).⁷² Entonces, Atenea ordena a todos detenerse, pero Odiseo se obstina y está listo para abalanzarse sobre el enemigo que escapa. Sólo un rayo de Zeus —que es una manera de poner fin a una obra épica— lo hace detenerse. Atenea le ordena con παῦε ... νεῖκος ... πολέμοιο (543), de modo que Zeus no se encolerizará con él (κεχολώσεται 544). Y, continúa diciendo el poeta, Atenea lo convenció —se nos recuerda a Atenea persuadiendo a Aquiles en *Ilíada* 1; las últimas líneas de la *Odisea* evocan, correspondientemente, el primer libro de la *Ilíada*. Más aún,

⁶⁷ Una detallada discusión y bibliografía en Clay, *op. cit.*, 59-68.

⁶⁸ Scholia V a 19. 407. Cf. W. B. Stanford, *CP* 47 (1952) 209-213.

⁶⁹ H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch* (Heidelberg 1960) 1. 135, 535.

⁷⁰ Clay (n. 66) 63.

⁷¹ *Op. cit.*, 229. Para una descripción más larga, ver ahora Jenkyns (n. 60) 63-66.

⁷² Thornton (n. 11) 160.

Odiseo se alegra de esto —χαίρει δέ θυμῷ (545). La *Eneida*, por oposición, no tiene un final feliz. Lejos de prohibirla, Júpiter sanciona la ira, como corresponde a la ética del mundo de la *Eneida*, que se centra en la justicia divina y no meramente en la supervivencia por la astucia humana.

V

Las dos perspectivas más importantes con las que he analizado el final de la *Eneida* son centrales para la obra en su totalidad. Siendo “esencialmente una indagación de los variantes y a veces contrastantes aspectos de la experiencia humana”, como anotó R. D. Williams,⁷³ la *Eneida* trata con los valores y la moral. De ahí que la tradición grecorromana de la filosofía moral y la ética sea indispensable para un correcto examen de una emoción cardinal como la ira. Además —tenemos aquella afirmación de Donato sobre la conclusión de la *Eneida*—, Virgilio iba a dedicarse el resto de su vida a la filosofía (*Vita Vergili* 126). En segundo lugar, está la “diseñada intertextualidad”⁷⁴ de la *Eneida* y las obras homéricas que, rigurosamente, informa sobre la utilización y la transformación de los temas homéricos básicos, y la ira es un ejemplo estelar.

La escena final es también otra demostración de que la *Eneida* no presenta ideales abstractos, sino que quería ser verdadera para la vida romana. Esta veracidad o realismo romano se ve ennoblecido precisamente por la riqueza poética de las alusiones a Virgilio, a la tradición filosófica y a la homérica. Podemos ver todas estas características en acción en el final de la obra, que, de este modo, se vuelve extraordinariamente significativo; más significativo, por cierto, de lo que la mayoría de los intérpretes contemporáneos serían capaces de permitir.

Karl Galinsky

Universidad de Austin /Texas, USA

Dirección electrónica: galinsky@mail.utexas.edu

Traducción: Pablo Martínez Astorino

Universidad Nacional de La Plata

Dirección electrónica: pablolandromartinez@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo, se estudia el tema de la ira de Eneas a partir de cuatro perspectivas: 1) el papel de la *ira* y la *orge* en el contexto judicial grecorromano; 2) las distintas posturas filosófi-

⁷³ *Antichthon* I (1967) 40.

⁷⁴ Para opiniones precisas sobre este término, ver la edición inglesa de Conte (n. 53) 29, n. 11. Comparar las estimulantes opiniones de Michael Putnam sobre *arma virumque* y el papel de μήνις en su reseña de Conte aparecida en esa revista (108 [1987] 789-90). La *Eneida* comienza y termina con alusiones temáticas a la *Iliada* y a la *Odisea*.

cas sobre la ira en la antigüedad además de las ideas estoicas, que han sido un patrón frecuente de análisis; 3) la función de la ira en la *Iliada*, especialmente en referencia a Aquiles; 4) lo mismo en referencia a Odiseo y la *Odisea*. Según los parámetros platónicos y aristotélicos, y, en general, según otras concepciones que no sean la estoica, la actitud de Eneas en la escena final es, sin lugar a dudas, apropiada y correcta. Esta circunstancia contradice las ideas postuladas por el común de la crítica, que, por lo general basada en ideas estoicas o en prejuicios modernos, condena la acción de Eneas. Más aún, la acción de Eneas en el final de la obra, además de ser apropiada, caracteriza a la *Eneida* como una *Odisea-Iliada* romana.

Palabras clave: ira – Eneas – Aquiles – Odiseo

Abstract

In this article, the subject of Aeneas' anger, a matter of a large discussion, is well illuminated by means of four perspectives: 1) the role of *ira* and *orge* in the judicial context in Greece and Rome; 2) the different philosophical attitudes to anger in antiquity, as well as Stoic views, that have been a common standard of analysis; 3) the function of anger in the *Iliad*, especially with reference to Achilles; 4) the same with reference to Odysseus and the *Odyssey*. According to Plato and Aristotle's parameters, and, generally, according to other than Stoic's views, Aeneas' attitude in the final scene is, undoubtedly, a proper one. This fact contradicts views postulated by common criticism, which, generally based on Stoic ideas or on modern prejudices that condemn Aeneas' action. Moreover, Aeneas' action in the ending of the epic, apart from being proper, characterizes the *Aeneid* as a Roman *Odyssey-Iliad*.

Keywords: anger – Aeneas – Achilles – Odysseus

LA PLEGARIA DEL POETA (HORACIO: ODA I, 31)

Introducción

De las múltiples advocaciones con que Apolo es honrado¹ en el mundo greco-latino en general y por Horacio en particular, a lo largo de su itinerario lírico, esta oda es la única que lo evoca como dios médico² a la vez que protector de los poetas.

La ocasión que la motivó se relaciona, en principio, con el triunfo decisivo de Octavio en Actium el 2-9-31 a. C. sobre Marco Antonio y Cleopatra. El dios tenía ya un recinto sacro en el promontorio homónimo del sur de Italia que contempló la batalla, pero Augusto, que lo consideraba su particular patrono, le edificó en acción de gracias un templo en el Palatino inaugurado el 9-10-28 a. C. con fiestas que duraron varios días; la solemnidad se reflejó también en dos elegías de Propertio: II, 31, donde se describe la magnificencia que lo adornó, y IV, 6, posterior al acontecimiento inaugural, tal vez compuesto para los *Ludi Quinquenales* del año 16 con los que se conmemoraba el triunfo naval; allí Propertio como sacro oficiante ofrece en libación no el vino consabido, sino su propio poema³. También Virgilio lo reflejó en la imagen de Apolo encumbrado en el promontorio de Actium poniendo en fuga a las fuerzas del oriente, enemigo de la civilización, en la descripción del escudo de Eneas en el canto VIII, 704-6 y continuando con otros motivos conexos.

Esta oda no ha merecido ni la dedicación ni la exégesis entusiasta de la pléyade de filólogos horacianos⁴ que si bien no han llegado a menospreciarla abier-

¹ Cf. artículo **Apolo** y demás advocaciones en:

Daremberg, Ch.- Saglio, E. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s.d., t. I, partie 1. p.310-21.

Forcellini, Ae. *Lexicon totius Latinitatis*, Patavi, Typis Seminarii, 1940, t. V *Onomastikon*, p. 142-44.

Roscher, W.H. *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Hildesheim, G. Olms, reimp. 1965, Band I, col. 422-68.

En cuanto a Horacio, pero sin ninguna especificación como ocurre en otros casos cf.

Bo, D. *Lexicon Horatianum*, Hildesheim, G. Olms, 1966, t. I, p. 32-3.

² También en el *Carmen saeculare*, v. 62-4 aparecerán unificadas en una estrofa estas dos atribuciones en medio de un despliegue mayor de advocaciones.

³ Otras fuentes actíacas más tardías se recogen en Plinio, *Historia naturalis* 36, 25, 24 y Dion Casio LIII, 1.

⁴ El relevamiento sobre los comentarios individuales de esta oda no resulta apabullante, ej.

Carlsson, G. *L' Ode I, 31 d'Horace*, *Philologus* 90, 1935, p. 392-402.

Rechnitz, W. *Horace's prayer to Apollo Palatinus*, *Occident and Orient, Gaster anniversary vol.*, London 1936, p. 488-91.

Kurfess, A. *Zu Horaz C. I, 31, 17-20*, *Philologus* 92, 1937, p. 386.

Smutny, R. S. *Horace Carm. I, 31, 17-20*, *Mnemosyne* 16, 1963, p. 157-161.

Veyne, P. *Quid dedicatum poscit Apollinem?*, *Latomus* 24, 1965, p. 932-950.

Pöschl, V. *Das Gebet des Horaz an den palatinischen Apoll* (c.I, 31), *Grazer Beiträge* 4, 1975, p. 207-17.

tamente⁵, la han considerado un receptáculo de lugares comunes⁶ o la han cubierto con un manto de silencio⁷.

Veremos si realmente le corresponde esa omisión exegética o los reproches de esquematicidad.

Por empezar, dentro del *corpus* lírico horaciano, tan rico y polifacético en lo que a este dios se refiere⁸, esta composición no está motivada por la ceremonia que fue el objetivo central de Octavio como se refleja en las elegías propercianas o en Virgilio, es decir, al Apolo propiciador de Actium, sino por el festival de las *Meditrinalia*, ocasión para impetrar buena salud, con dos días de celebración a *posteriori* del acto inaugural; esto importa porque cambia el tono de la oda y la especie lírica correspondiente, la cual pasa de la βασιλικὰ μέλη a la λυρικὰ μέλη, es decir, de la oda civil de proyección comunitaria, como puede ser un himno público, a la expresión lírica de la interioridad del poeta con una súplica privada, aunque para Syndikus⁹ y West¹⁰, y para nosotros con ellos, la plegaria estrictamente se da en la estrofa final y con razón, como veremos.

Se trata de una impetración personal reclamando de Apolo salud física e intelectual para lo que le resta de vida y, en particular, la continuidad de su estro poético en la vejez.

Un pedido tal no puede causarnos extrañeza, porque es connatural al hombre semejante deseo, pero puesto que la religiosidad de Horacio, dados sus confesos antecedentes epicúreos¹¹, ha sido muy cuestionada y todavía resulta una ve-

⁵ Cf. Nisbet, R.G.H. and Hubbard, M. *A Commentary on Horace Odes*, Oxford Clarendon Press, Book I, 1970, p. 347-59.

"The ode might easily underrated. In spite of the disconcertingly pompous opening, it is very different from artificial laureate work. The topic about rejected prayers is developed with varied pictures of Italian life. The final stanza, though very compressed, has dignity and truth" (p. 348).

⁶ Porque sigue aproximadamente el esquema de una plegaria de pedido con ciertos lugares comunes; esto es cierto, pero con restricciones; examinando las voces del discurso y otras sutilísimas *variations* que el poeta incorpora, vemos cómo Horacio modifica deliberadamente y enriquece dicho esquema.

⁷ Cf. Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1966. Llama la atención que este libro magistral, casi tan minucioso al considerar poema por poema, omíta el análisis de I, 31 sin ni siquiera una mención secundaria. Otro tanto ocurre con el estudio tan abarcativo de S. Commager *The Odes of Horace*, New Haven, Yale Univ. Press, 1962; las referencias de este autor (p. 297, 326 y 343) son aisladas y forman parte de enumeraciones generalizadas sin ninguna pormenorización. Idem con el capítulo *Horatius. Horatianismus del Apollo* de K. Kerényi, Düsseldorf, Diederichs, 1953, p. 210-31, donde sólo se explyaba sobre las poesías cívicas centradas en Augusto.

⁸ Apolo es celebrado por el venusino bajo múltiples advocaciones como protector de Augusto y de los romanos, *vindex* del dardo certero, augur y profeta, deponiendo su carcaj con rasgos benévolos o sonrientes, músico y guía del coro de las Musas, inspirador de los poetas, etc. Cf. Bo, D. *Lexicon Horatianum* (Apolo y voces sinónimas).

⁹ Cf. Syndikus, H. P. *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, Band I, p. 279-286.

¹⁰ West, D. *Horace Odes I. Carpe diem*, Oxford Clarendon Press, 1995; cf. oda I, 31, p. 146-151.

¹¹ Cf. *Satira* I, 5, 101-103

*Credat Iudaeus Apella,
non ego: namque deos didici securum agere aevum
nec, siquid miri faciat natura, deos id
tristis ex alto caeli demittere tecto.*

*xata quaestio*¹², podría tratarse de un ejercicio retórico apoyado en el esquema de un tipo de súplica impetratoria frecuente en la religión y en la literatura latina.

Examinando cómo el poeta construye su plegaria o lo que de plegaria hay en el texto, vemos una composición muy elaborada basada en un *priamel*¹³; recurso complejo que el venusino emplea más de una vez y con el que abre, en mostración de singular maestría su primera colección de *Carmina*. La oda I,1 ha sido estudiada en una infinidad de comentarios¹⁴ y no se ha pasado por alto el elaborado *priamel* que la arquitectura deparándonos por contraste con las demás vocaciones humanas, la del poeta; el final culmina con un *climax* pleno de exaltación su entrega a la poesía y su anhelo de ser admitido por Mecenas en el *canon* de los poetas líricos.

La elección de esta compleja estructura propone siempre un final casi sorprendente, que tensa el espíritu del lector o del oyente con intensidad creciente y que no es propia de una súplica común.

La acuidad de Horacio se refleja en la delicadeza con que ensambla su prezo en un esquema literario muy refinado y de empleos no siempre precisamente filosóficos, morales o religiosos; así resulta en parte, una plegaria altamente personal y, a la vez, una poesía única sin las convenciones previsibles, tanto de un ritual común, como de un poema lírico o un himno a una divinidad.

HORACIO: CARMEN I, 31

*Quid dedicatum poscit Apollinem
vates? Quid orat, de patera novum
fundens liquorem? Non opimae
Sardiniae segetes feraces,*

¹² Cf. Oppermann, H. *Das Göttliche im Spiegel der Dichtung des Horaz en Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 167-182; también Büchner, K. *Horace et Épicure en Actes du VIII^e Congrès*, Association G. Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 457-69.

Grimal, P. *Recherche sur l'épicurisme d'Horace*, R.É.L. 71, 1993, p. 154-160.

¹³ **Priamel**: enumeración en gradación climática o ascendente de hechos más o menos semejantes enunciados en parataxis hasta llegar a un punto culminante, terminando con una proposición general de carácter sobresaliente o enfático que opera por comparación y contraste con los términos anteriores finalmente rechazados.

El rechazo de los términos enumerados convierte al κλίμαξ en una *praeteritio*, sin perjuicio de su integración en la totalidad del *priamel* como se ve en I, 1; I, 31; IV, 3, etc.

Cf. Race, W. *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982, Mnemosyne, Supplementum 74.

¹⁴ Para mencionar algunos cf.

Norberg, D. *L' Olimpionique, le poète et leur renom éternel*, Uppsala, Arsskr. 6, 1945.

Carlsson, G. *L' Ode I, 1 d' Horace. Ses idées et sa composition*, Eranos 44, 1946, p. 404-420.

Magariños, A. *Notas horacianas*, Emerita 17, 1949, p. 179-184.

La Penna, A. *Τὶς ἄριστος βίος; en Orazio e la ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 203-224.

Blanquez, G. *La composition mésodique et la 1^{re} ode d'Horace*, R. É. L. 42, 1964, p. 262-272.

Fraenkel, E. Op. cit. p. 230. También los ya citados comentarios de Nisbet- Hubbard, p. 1-16; Syndikus, p. 23-37; West, p. 2-7.

*non aestuosae grata Calabriae
armenta, non aurum aut ebur Indicum,
non rura, quae Liris quieta
mordet aqua taciturnus amnis.*

*Premant Calena falce quibus dedit
Fortuna vitem, dives ut aureis
mercator exsiccet culillis
vina Syra reparata merce,*

*dis carus ipsis, quippe ter et quater
anno revisens aequor Atlanticum
impune: me pascunt olivae,
me cichorea levesque malvae.*

*Frui paratis et valido mihi,
Latoe, dones, at, precor, integra
cum mente, nec turpem senectam
degere nec cithara carentem.*

*¿Qué le reclama a Apolo en su dedicación
el poeta inspirado? ¿Qué pide al derramar vino nuevo
de la pátera? No las mieses feraces
de la opulenta Cerdeña,*

*no los gratos rebaños de la ardiente
Calabria, ni el oro o el marfil de la India,
ni las campiñas que el Liris, silenciosa
corriente, muerde con su agua serena.*

*Poden con la hoz de Cales su vid, a quienes
la Fortuna se la concedió, para que el rico
mercader apure en vasos de oro
sus vinos trocados por mercadería siria,*

*hombre querido de los dioses mismos, ya que
tres y cuatro veces por año contempla impune
el Atlántico: a mí me sacian
aceitunas, achicorias y malvas ligeras.*

Gozar sano de lo que dispongo,
¡oh hijo de Leto!, concédeme, pero, te ruego,
con mente lúcida, y pasar una vejez
ni torpe ni carente de cítara.

ANÁLISIS

1. Obertura (v. 1-3)

Parte de dos interrogaciones que darán paso al *priamel*. En la primera, Horacio se presenta a sí mismo como *vates*¹⁵, haciendo hincapié en la condición de **inspirado** por las Musas¹⁶, más que en la τέχνη propia del ποιητής, hacedor y diestro en el manejo de las palabras.

Aunque Horacio emplea ambos vocablos ha privilegiado *vates* que posee en el imaginario latino una resonancia más solemne e impregnada de sacralidad que *poeta*.

Esa condición de cercanía con la divinidad, infrecuente en los hombres del común, crea en el *vates* una casi familiaridad o mayor proximidad con el *deus*, en este caso Apolo, que habilita el uso de *poscit*, verbo de pedir, con antiguo empleo religioso y de igual raíz que *prex*; no se trata sólo de la solicitud por parte del que lo hace, sino que implica una cierta obligatoriedad en la respuesta¹⁷, tanto si el o los dioses reclaman algo de un héroe o de los hombres, o viceversa, como en este caso, donde el dios no puede negarse al orante.

Kiessling¹⁸ trae a colación una nota de Servio a *Aeneida* IX, 192, donde dicho verbo significa solicitar algo *pro merito nostro*, pero Ernout¹⁹ no acepta esta explicación.

Es de notar que la oda siguiente I, 32 con la que I, 31 forma un par temático comienza con la expresión *poscimur*²⁰, por la cual la voz discursiva indica que no puede rehusar una invitación o reclamo a poetizar, quizás en una determinada

¹⁵ Si bien el venusino adopta más de una **persona** en su lírica, aquí en I, 31 puede discernirse, como lo señalan varios comentaristas, al poeta Horacio sin ninguna máscara.

¹⁶ Paso previo a *Odas* III, 1, 3, donde el *vates* se ha transfigurado en *Musarum sacerdos*.

¹⁷ Cf. *posco* y derivados en

Ernout, A. et Meillet, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 525.

¹⁸ Kiessling, A.- Heinze, R. - Burck, E. Q. *Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, p. 131-35.

¹⁹ Cf. nota 17.

²⁰ La variante *poscimur* es adoptada por varios editores ej. Kiessling, Turolla (Torino, Loescher, 1963), Syndikus, pero *poscimur*, por la que me inclino, bien atestiguada en los manuscritos, ha sido preferida por antiguos comentaristas y algunos editores actuales, ej. Lejay (Paris, Hachette, 1961), Villeneuve (Paris, Les Belles Lettres, 1964); en este caso supone puntuación fuerte y un comienzo impactante. Si bien el complemento agente no está explícito, se vislumbra que Horacio responde a una demanda amical para que eleve el tono de su lírica tal vez con mayor presencia de temas romanos.

Horacio contesta indirectamente aludiendo a Alceo, cuyo espectro poético iba de lo civil a lo individual, y como si en 32 respondiera a una supuesta objeción individualista presente en 31, que no es un himno a Augusto como lo serán otras odas o la *Actiaca* de Propertio en IV, 6.

especie lírica (aceptando esta variante).

Por otra parte, conviene observar el empleo de la 3ª persona marcando una distancia respetuosa para equilibrar la contundencia del reclamo y que nos da una guía para verificar un rasgo puramente literario; en efecto, ¿cuál es el destinatario de las preguntas? Evidentemente no es el dios, ya que la relación directa que implica la súplica, se ve en la estrofa final con Apolo como destinatario explícito.

El uso de la 3ª persona, no sólo crea distancia, sino supone un alocutario o destinatario aquí implícito, posiblemente el lector o el oyente.

El contenido es religioso, pero no la formulación dirigida a generar expectativa en el lector y a mantener el suspenso hasta el final.

Nadie empieza una oración preguntando al público o haciéndole adivinar una respuesta; sólo comprenderemos la oda si comenzamos ubicando las voces del discurso lírico y su alcance.

El otro problema se presenta con el *dedicatum* (dedicado, consagrado), atributo de *Apollinem* en un sintagma muy concentrado y económico, generalmente interpretado en referencia a la dedicación del templo de Apolo Palatino erigido por Augusto; así la mayoría de los editores y comentaristas antiguos y modernos, ej. Kiessling, Nisbet, Syndikus, West.

Kiessling subraya el valor temporal-causal del participio indicando circunstancia y motivación, lo que en líneas generales también entienden Nisbet y Hubbard dando por entendido que el consagrado es el dios, o sea, la estatua del dios en el templo²¹.

Veyne²² afirma que en la oda no se habla específicamente de ningún templo ni del Palatino, por lo tanto la expresión tan sintética más que significar “*pedir algo a Apolo en el día o en la fiesta de la dedicación de su templo*”, indica un requerimiento a una estatua de Apolo, que un vates, con verosimilitud Horacio, ha consagrado al dios en un culto doméstico, en un altar de su propia casa²³; tampoco hay una referencia a Augusto, lo que para Veyne sería una omisión imperdonable.

En contra de Veyne, podemos argüir en la buena compañía de Nisbet o Syndikus²⁴ o West, que Veyne se ha olvidado totalmente de las *Meditrinalia*, presentes ya en la motivación de Kiessling, que por sí mismas dan sentido a la súplica horaciana y coherencia a la estructura poética, cualquiera sea la forma lírica elegida; además la ocasión exterior sirve decisivamente para contraponer la humildad del propio pedido frente a deseos ajenos de riqueza material por muy legítimos que sean.

Tiene razón Veyne en que el templo no se nombra, pese a las referencias análogas ya mencionadas de Virgilio, Propercio, Plinio y Dion Casio, pero con-

²¹ Cf. Kiessling, A. *Op. cit.* p. 132 y Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 349.

²² Cf. Veyne, P. *Op. cit.* en nota 4.

²³ Cf. Veyne, P. *Op. cit.*, p. 933 ss.

²⁴ Cf. Nisbet, R....*Op. cit.*, p. 349 y Syndikus, H. P. *Op. cit.*, p. 279.

textualmente descuida el desarrollo de las *Meditrinalia*, cuya celebración requiere una ceremonia cultural en un recinto sacro confirmada con la libación.

La segunda pregunta completa con el verbo *orare* el marco del pedido, realizado dentro de un ámbito cultural con una libación de vino nuevo para garantizar el cumplimiento del deseo. *Orare* posee también de valor religioso y jurídico, más precisamente con el sentido de proferir un alegato o una plegaria o una fórmula ritual²⁵.

Generalmente estos rituales se acompañan de fórmulas ya codificadas; gracias a Varrón (*De lingua latina* 6, 21) no sólo sabemos que el nombre de la diosa *Meditrina* proviene de *Meditrinalia* y de allí el que las celebraciones se considerasen *sacra*, sino también que la libación litúrgica se hacía con dos vinos: viejo y nuevo los cuales se *degustari medicamenti causa* acompañados de la siguiente fórmula²⁶:

*Novum vetus vinum bibo
veteri novo morbo medeor.*

Horacio sólo menciona el vino nuevo como *liquorem* (nombre solemne para el vino) omitiendo el viejo en una referencia más concisa. ¿Por qué? No debe tratarse sólo de economía estilística, sino tal vez de un deliberado propósito semántico que apunta quizás a la sola proyección futura de una rogativa desinteresada de un presente no problemático y de un pasado cuyo dramatismo se ha superado; esto evidencia un designio poético nítido y vigoroso.

Ambos interrogantes predisponen con su solemnidad casi himnica, pero la obertura no es tan desconcertante²⁷, cuando se piensa que las oraciones ceremoniales impetratorias guardan en silencio el deseo o el bien requerido, así Tibulo II, 2 imagina cuál es el pedido de Cornuto a su propio *Genius* en el día de su cumpleaños, porque el mismo carece de expresión vocal, sin embargo para West²⁸ *our expectations are deceived*, dado que el lector esperaría la proferición de un acto de piedad augustea, digno del dios.

Por otra parte, hecho también destacado por Kiessling y Syndicus²⁹, las dos oraciones interrogativas son dubitaciones retóricas en modo indicativo, mostrando una autoafirmación del poeta quien tiene claro su objetivo de entrada, tanto sobre sus deseos como sobre los del resto. Esto implica además, la certeza de la respuesta contenida en su requerimiento³⁰, aunque el lector no se entere

²⁵ Cf. Ernout, A. et Meillet, A. *Op. cit.* en nota 17, p. 469.

²⁶ También alegada por West, *Op. cit.*, p. 148.

²⁷ Cf. Nisbet, R...*Op. cit.*, p. 348: *disconcertingly pompous opening*.

²⁸ *Op. cit.*, p. 148.

²⁹ Cf. Kiessling, A. *Op. cit.*, p. 132 y Syndicus, H.P. *Op. cit.*, p. 279.

³⁰ Cf. el comienzo del *carmen* 1 de Catulo cuando se pregunta

Cui dono lepidum novum libellum?

el Indicativo presume no una duda, sino un destinatario bien conocido del veronés, Cornelio Nepote, que aparece a continuación.

hasta el final, consiguiendo un efecto sorpresivo con el recurso retardatario del *priamel*.

La libación realizada en una *patra*, vaso de usos sacros, subraya el carácter religioso del ceremonial, pues las *Meditrinalia* coincidían con la fiesta de la vendimia, cumpliéndose rituales con vino nuevo y añejo para librarse de enfermedades viejas y futuras, con lo que podemos vislumbrar para donde podía apuntar la súplica por la buena salud de la última estrofa.

2. Desarrollo del *priamel*

a) Pasando de la esfera cívica a la privada, la respuesta de lo que el poeta pide comienza con la enumeración de lo que no pide, lo cual no es lo común³¹ en una oración impetratoria, demostrando de entrada criterios éticos adscriptos tanto al epicureísmo como a otras escuelas filosóficas³².

Sin embargo el desdén por las riquezas materiales es un *τύπος* de la antigua lírica presente en Arquíloco o en Píndaro o en Anacreonte; Horacio incluye en su desprendimiento, bienes que podrían considerarse legítimos y que elegi-

³¹ No es común, pero tampoco excepcional. Cf. Tibulo II, 2, 11-17 donde una primera persona asistente al cumpleaños de Cornuto imagina en el ritual celebratorio del natalicio los secretos pedidos al *Genius* realizados por el propio festejado invirtiendo el orden horaciano como si fuese una respuesta con variaciones a I, 31 al indicar antes lo que supuestamente pediría y luego lo que rehusaría

*Auguror, uxoris fidos optabis amores
-iam reor hoc ipsos edidicisse deos-
nec tibi malueris, totum quaecumque per orbem
fortis arat valido rusticus arva bove,
nec tibi, gemmarum quidquid felicibus Indis
nascitur, Eoi qua maris unda rubet..
Vota cadunt ...*

El yo testigo tiene la certeza que el amigo joven y casado requerirá el amor fiel de su esposa antes que nada, desdeñando luego en una hipérbole doble, con reiterada anáfora (*nec tibi ... nec tibi*, v. 13-15, en modo potencial y no real como en el venusino) todas las tierras cultivables del mundo y todas las gemas del oriente, variantes sintéticas de los cuatro pedidos iniciales de Horacio, como si éste le hubiera provisto el modelo a variar y a oponer (con cuádruple anáfora del *non*).

La inversión de Tibulo es coherente con la circunstancia: elogio de una situación matrimonial enmarcada dentro de la ley (la mujer es *uxor* o esposa legal), situación atípica en la elegía erótica latina para el yo poético, cuyos amores son clandestinos o no encuadrables en el marco de un matrimonio legal, que aquí se omiten porque no se comparan dos situaciones personales. Es de observar el carácter cuasi sacerdotal de la primera persona: *auguror, vota cadunt* y otras expresiones semejantes en el resto de la elegía.

³² Según Syndikus el trasfondo filosófico es la valoración de la ética de Demócrito y Epicuro sobre la vida simple (*op. cit.*, p. 280); Nisbet (*op. cit.*, p. 348) también acerca fuentes platónicas. Cf. también Bodrero, E. *Orazio e la filosofia* en Cagnetta, Mariella. *L' edera d' Orazio*, Venosa, Osanna, 1990, p. 117-34.

Según el autor Horacio conocía bien las filosofías existentes, pero no profesaba ninguna, tal vez por la falencia de las teorías para solucionar los problemas prácticos de la vida; no le interesa la especulación metafísica, sino la moral y de allí el escaqueo limitado con cada escuela y el intento de conferir un contenido práctico a las doctrinas conocidas, despojándolas de intelectualismos y someténdolas a las exigencias de la poesía y de la vida.

ría cualquier hombre común empezando por las

opimae / Sardiniae segetes feraces

Cerdeña gozaba de una fertilidad sin discusión por haber sido colonizada, según el mito, por el pastor Aristeo, hijo de una ninfa; la historia corroboraría esa feracidad porque la isla, junto con Sicilia y el norte de África eran los tres *frumentaria subsidia* que con sus abundantes cosechas de trigo constituían el granero de la república sosteniendo la *annona*³³, casi hasta el final del imperio. En contraposición tampoco codicia los

aestuosae grata Calabriae / armenta

o sea, los rebaños de ganado mayor de una tierra más árida, *αυδρότερα* (Estrabón 6, 3, 5) o *pauper aquae* (Oda III, 30, 11) como la vecina Apulia donde los soles vuelven **ardiente** la tierra. En suma, Horacio no desea la posesión de la tierra, anhelo íntimo y natural de todo romano, siempre portador en sus entrañas de un pequeño o gran propietario rural, pero tampoco ambiciona, sino los rechaza, los refinamientos de las grandes mansiones urbanas representados en más de una oda (ej. II, 18, 1) por el oro o el marfil³⁴ foráneos vilipendiados por los moralistas, a los que se suma nuestro poeta preconizando los encantos y bondades de una vida simple y frugal.

El quinto término *rura* se enriquece con una proposición de relativo que enaltece los campos bañados por el Liris, hoy Garigliano, divisor del Lacio y la Campania, revestido ya de prestigio literario por Cicerón en el comienzo del *De legibus* I, 14 y II, 6, evocador del encanto de un paisaje a la medida de lo humano. Tal vez haya una comparación implícita con las excelencias de su amada finca sabina.

Observando la adjetivación de los cinco sustantivos caracterizadores de bienes rechazados, vemos que no hay devaluación de los deseos ajenos, particularmente de los que indican posesión de la tierra, aunque Horacio no se sienta necesitado de su propiedad, con lo que se acrece la distancia y la tensión hasta el final cuando, en contraposición, se vea qué es lo que realmente anhela el poeta, inclusive el empleo de la 3ª persona intensifica la distancia entre el *yo* y los bienes preciados.

Hasta aquí el *priamel* observa una cierta regularidad con mínimas variaciones ya que son τόποι de riquezas ubicables geográficamente en yuxtaposición paralelística introducidas por un *non* anafórico.

b) La estrofa 3ª se abre con una nueva *variatio* caracterizada por el empleo del Subjuntivo **permisivo** (*premant*; la mayoría de los editores incluye también a

³³ *Annona*: producción y aprovisionamiento de trigo y derivados.

³⁴ Idem tema en Propertio III, 2, 12 y Petronio, *Satyricon*, 135, 8.

exsiccat), indicador no sólo de un rechazo, sino también de una desvalorización o juicio crítico sobre el mercader, ausente en la serie anafórica anterior. El poeta no adhiere no sólo a lugares y bienes apetecibles, sino a ocupaciones representativas del *negotium*, como el comerciante, ya en su mira crítica desde la oda proemial (I, 1, 18).

Horacio desarrolla con humor e ironía el tema del mercader, que bebe en vasos de oro³⁵, φιλοχρημάτων ο φιλοκήρδος, amante de las ganancias y del dispendio ostentoso, paradójicamente θεοφιλής, porque sin daño contempla tres o cuatro veces por año el Atlántico, cuya travesía comportaba una transgresión moral, según la mítica inscripción de Hércules en las columnas de Gibraltar.

Esta estrofa propone una *crux* filológica en el verso 10 con un *et* o un *ut*. Ambas lecciones están autorizadas por los manuscritos³⁶.

Los que eligen *et* (Kießling, Villeneuve, Turolla, Nisbet, Syndikus, West, etc.) se inclinan por motivos formales para no romper la estructura paralelística o para no desterrar al comerciante que corre riesgos reales por lujos onerosos, a una cláusula subordinada y que hace buen contraste con Horacio, quien se arregla con lo que tiene a mano.

Los que prefieren *ut* (Bentley, Plessis, Klingner, etc.) aducen que el viñador es excluido por Horacio en razón de que provee o engrosa los dispendios del mercader, quien apura los vinos pagados con mercadería foránea.

Aunque la construcción final rompa el paralelismo de este sector del *priamel*, el uso del *ut* me parece no sólo más irónico, sino más significativo y daría la clave para la tajante exclusión horaciana del viñador, tipo humano querible y prestigioso en otras odas (cf. I, 18).

c) El *me*, como en Odas I, 1, 29 indica un cambio en el discurso dominado por un ego encubierto en una 3ª persona más atenuada, que a partir de aquí (v.15) se personaliza³⁷ e introduce el comienzo del anticlímax o descenso, apuntando a la elección del poeta con una valoración superior; sin embargo todavía no llega el aguardado pedido, sino una especie de *impasse* o *detente*, como en sordina, manifiesta en la proposición vegetariana que nada tiene de pedido

³⁵ En realidad, los *culilli* originales eran vasos rituales de arcilla, usados por las Vestales, pero los nuevos ricos, como los mercaderes ordenaban fundirlos en oro.

³⁶ Por *et* se inclinan M (Montepessulanus), A (Parisinus 7900 o Puteanus), E (Emmerammensis), I (Leidensis latinus) y p (Parisinus 10310). Por *ut* el B (Bernensis), R (Vaticanus Reginae), F (Parisinus), L (Leidensis), d (Harleianus), u (Parisinus 7973).

³⁷ A la *New Criticism* se le debe la recuperación del análisis de las voces, es decir de los pronombres, que la crítica romántica o post-romántica había descuidado, sin prestar mucha atención a la dimensión retórica de las odas y a las diversas estrategias del *yo* y el *tu*.

Cf. Dunn, F. *Rhetorical approaches to Horace's Odes in Arethusa* 28, 2-3, 1995, p. 165-176.

"Lyric poetry is essentially rhetorical. In most of his modern forms, lyric is characterized by the presence of a speaking voice, the "lyric I"; and in its ancient forms, lyric is more specifically a directed voice with which the speaker addresses a god, a patron, or a lover".

.....me pascunt olivae,
me cichorea levesque malvae. (v. 15-6)

No se trata de una solicitud al dios, ya que de esos tres alimentos el poeta dispone sin preocupaciones y constituyen su sustento elemental³⁸, otras veces agregará un trozo de cerdo y tampoco se vetará una porción de asado ritual; provisión vegetal que lo sacia³⁹ y le resulta altamente saludable por su digeribilidad⁴⁰.

El valor superior de la nutrición a base de vegetales podía ser una preferencia personal del poeta, pero también es un τόπος literario prestigioso en la lírica temprana, en Eurípides, los helenísticos, y ya en la literatura latina en Lucilio y los restantes augusteos; hay coincidencia en alabar una vida basada en una alimentación natural, sobria y parca, al igual que los filósofos; basta recordar las prescripciones vegetarianas de origen religioso vetando la carne, propias de los pitagóricos o las dietas de los epicúreos.

Horacio no era tan rígido, aunque en este texto lo parezca, pero aquí subyace la intención de contraponerse claramente al mercader para quien los alimentos y bebidas son un fin y no un medio de existencia; para el poeta conforman un rasgo de su *aurea mediocritas*.

La pobreza personal es un valor espiritual exaltado a partir de la enseñanza de la filosofía helenística, *paupertas* que nunca es miseria, sino ausencia de lujo desmedido y despilfarro; Horacio se gloria por practicarla como se ve también en más de una oda, recuérdese la reiteración del motivo en II, 16, 13 (*vivitur parvo bene*), III, 1, 47-8 (*Cur valle permutem Sabina / divitias operosiores?*), III, 2, 1 que se abre con la indicación de que el joven aprenda *Angustam amice pauperiem pati* o III, 29, 41-64 que lo desarrolla con deliberada elaboración, particularmente frente a las incertidumbres de la Fortuna que no parecen afectar al autor, ya que es capaz de resignar lo que en otro momento le dio (v. 54-6):

.....et mea
virtute me involvo probamque
pauperiem sine dote quaero.

³⁸ Cf. también *Epodo* II, 54; *Sat.* I, 6, 114 y II, 6, 63 o *Epist.* I, 5, 12.

³⁹ El verbo *pascunt* indica un matiz de hartazgo.

⁴⁰ El atributo *leves* referido a *malvae* señala fácil digestión. Las malvas junto con el asfódelo eran ya parte del menú recomendado por Hesíodo (cf. ...Ἔργα καὶ Ἡμέραι, v. 41) y también, según los escoliastas, por Epiménides.

Cicerón, en cambio, en la *Epistula* VII, 26, 2, se queja de los menús vegetarianos por la propensión diarreica de los mismos y manifiesta su decepción.

La frugalidad se vincula con la hospitalidad; basta recordar la que la *Hécate* de Calímaco brinda a Teseo o la que Filemón y Baucis, en medio de su pobreza, conceden a Júpiter y Mercurio, ignotos dioses para ellos.

La conformidad con los bienes de una existencia frugal expresada sólo en estos dos versos, opera como una bisagra para llegar a la culminación, previsible si nos ubicamos en un contexto histórico, social y religioso como el señalado, dada por la rogativa de buena salud, pero profundamente original en su *variatio*, pues este tipo de plegaria impetratoria⁴¹ es natural y presenta múltiples antecedentes griegos y latinos⁴².

D. West apunta todavía más lejos, al sugerir que la simplicidad de la dieta es una velada alusión a una preferencia estilística como podría darse en el *simplici myrto* de la oda I, 38, 5⁴³, posible representante del *genus tenue*⁴⁴ enfrentado a las *nexae phylira coronae* y a la *rosa ...sera*, y más aún tal vez, según mi parecer, a su propia lírica amorosa contrapuesta a la modalidad de los elegíacos (aludida en la *rosa*⁴⁵, también de valencia erótica); en *Sat.* II, 6, 14-5, le pide a Apolo *pingues* bienes (*pecus ... et caetera*), *praeter ingenium*, requerimiento éste, concorde con el final de esta oda.

En efecto, ya sabemos que Horacio emplea la estrategia de la *excusatio* para vetarse el género épico (I, 6 o IV, 15) o el panegírico altisonante o de la *recusatio* frente a la elegía erótica al modo tibuliano o properciano (I, 32), mostrando dilección por el estilo *humilis* al modo calimaqueo, ya que no en vano será increpado por Apolo para replegar el velamen épico (IV, 15) en alusión a Ἄγτια I, 21-24.

La referencia a más de una advocación apolínea muestra además un levísimo desplazamiento de especies líricas, dentro del *genus tenue* de la βασιλική a la λυρική⁴⁶, del Apolo *vindex* nacional, augusteo y actíaco al Apolo médico de las Meditrinalia, protector de su propia salud. Sin embargo, como bien señala West

⁴¹ Cf. Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 141-74. Este autor que estructura su obra distinguiendo fuentes griegas y elementos romanos en la poesía horaciana, discierne en las primeras la deuda con Alceo y la lírica arcaica y luego las fuentes helenísticas de sus motivos poéticos dividiéndolos en modelos religiosos y civiles.

Los religiosos provendrán de epigramas del tipo presente en la *Antología Palatina* o de himnos culturales; son estas las fuentes más modificadas, variadas y desviadas a un tratamiento personal; aquí se ubica, según Pasquali, I, 31 junto a 30 y 32, tan contrastantes entre sí. Tanto Horacio como Propertio IV, 6 no serían tributarios de un epigrama desplegado, sino de un himno, del que no se ha conservado ninguno en la poesía helenística, pero si la idea de que el poeta se aparta de la multitud para implorar no por su pueblo, sino por sí, en cuanto poeta (p. 147).

En coincidencia, Collinge, N. *The structure of Horace's Odes*, Oxford University Press, 1962, p. 126, destaca que el tratamiento de la forma hímica es altamente original, así I, 31 añade una plegaria, que brota naturalmente, a un pasaje introspectivo.

⁴² Cf. Calímaco, *Hécale*, frag. 346 o Tibulo I, 1, 5, etc.

⁴³ Buisel, M. D. *Horacio y la coronación del poeta en Auster* n° 2, La Plata, UNLP, CEL, 1997, p. 80-2; sin embargo West no mantiene ni continúa la aplicación literaria de I, 31 a I, 38.

⁴⁴ Davis, G. *Polyhymnia*, California University Press, 1991, p. 118-126.

⁴⁵ Cf. Propertio III, 3, 35-6, donde una de las Musas que lo consagran como elegíaco amoroso le concede la corona de rosas

... at illa manu texit utraque rosam.

⁴⁶ Por eso Galinsky habla de lírica de interrelación e integración, cf. su *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996, p. 253-261; en la misma línea V. Cremona, *La poesia civile di Orazio*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, cap. 15 y M. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.

it would be easy, but wrong, to find tension here between the poet's true wishes and his duties as client and to read into the Odes overtones of opposition to the regime⁴⁷; a lo que es preciso añadir el valor educativo de la conformidad del poeta con lo simple y lo necesario, plausible de ser propuesto como ejemplo a la comunidad, con lo que los matices entre lo comunitario y lo individual se vuelven difíciles de discernir separadamente; por otra parte, el hijo de Leto es fuente y garante tanto del poder político del *Princeps* como del estro poético de Horacio⁴⁸.

3. La plegaria (v. 17-20)

Lo usual del suplicante es pedir para sí, en este caso, salud mental y física⁴⁹: *bonam mentem bonamque valetudinem sibi* (Petronio, 61, 1 y 88, 8); Séneca divide en tres la rogativa: *rogam bonam mentem, bonam valetudinem animi, deinde tunc corporis* (*Epist.* 10, 4) hasta llegar al clásico de Juvenal X, 356:

orandum est ut sit mens sana in corpore sano

Debe observarse el cambio de tono ya que las riquezas rechazadas comportan retóricamente un ascenso en tono menor, al que se sigue un pasaje estático anticlimático, que prepara el agudo contraste con la elevación y sublimidad de la última estrofa en concordancia con la primera; una cierta resonancia pindárica⁵⁰ campea en la ἐπίκλησις o súplica celebratoria a Apolo, invocado como hijo de Leto, pero con la forma dórica Λάτοη que le añade un matiz particularmente lírico y arcaizante.

La composición de la estrofa para articular las partes de su rogativa es de una arquitectura sabia y equilibrada, digamos *apolínea*.

La invocación *Latoe* abre el segundo grupo con el verbo *dones*, desiderativo, en inmediata cercanía; éste queda como eje de los dos infinitivos que de él dependen, encabezando el 1º y el 4º verso y partiendo en dos el pedido.

Fruí: con carácter enfático puntualiza más que el buen uso de los bienes, propiedad del poeta, el usufructo pleno de los *paratis*, lo que está a su alcance inmediato, τὰ εὐπόριστα⁵¹, *in promptu*, a mano, a disposición, como los alimentos

⁴⁷ West, D. *Op. cit.*, p. 151. El autor recuerda el ofrecimiento de Augusto a Horacio para ser su secretario privado, declinado por el poeta, hecho que muchos comentaristas olvidan u omiten cuando leen un enmascarado discurso de oposición a la política augustea.

⁴⁸ Brisson, J. P. *Horace: Pouvoir poétique et pouvoir politique en Présence d'Horace*, Tours, Caesarodunum XXIII bis, 1988, p. 51-64.

⁴⁹ En estas rogativas formularias es observable que se pide antes la lucidez mental que la salud física.

⁵⁰ Cf. Waszinck, J. H. *Horaz und Pindar en Antike und Abendland*, Band XII, Heft 2, 1966, p. 111-124. El autor estructura su artículo sobre los conceptos de *imitatio* y *aemulatio*.

⁵¹ Τὰ εὐπόριστα οὐ τὰ ἡτοίμασμένα de Epicuro son la traducción de *paratis* según Veyne, *op. cit.*, p. 948. Carlsson (*op. cit.*, p. 392) restringe el contenido de *paratis* sólo a las aceitunas, achicorias y malvas, excluyendo la idea de *parta*, es decir, la de bienes adquiridos. Creemos que lo que está a disposición del poeta, al alcance de su mano, es todo lo que mencionamos, incluso lo adquirido por regalo, por compensación o por compra, además de los alimentos naturales.

mencionados, sus libros, su casa de Tibur, el tiempo disponible para el *otium*, los amigos, todo lo que constituía las propiedades mensurables e inmensurables de las que él podía gloriarse; todo eso tiene un valor si el hombre goza de buena salud física y puede valerse por sí mismo (*valido mihi*).

Degere: el segundo infinitivo reforzado por la incidental *precor*⁵² despliega mayor complejidad de sintagmas, ya que en estos versos reside el *quid* de la súplica horaciana resultando más importante, como solicitud al dios, que la buena salud física y la lucidez racional.

Horacio pide con humildad (con un *dones* desiderativo y un *precor* reforzativo) y ya no con el verbo *poscit* que lo sustrae del contexto humano general haciéndolo único interlocutor válido de Apolo, sino con una proximidad más íntima, evidente en el *tu*; reza como un hombre común al impetrar lucidez mental (*integra cum mente*) y una vejez sin torpeza, pero su último deseo es totalmente personal, vigoroso y pleno de originalidad; sólo un *vates*, puede invocar a Apolo, dios médico, pero también protector de los poetas, al citareda, requiriéndole una vejez *nec cithara carentem*, no carente de música.

Este sintagma final es un hallazgo feliz y de una extremada autenticidad; según Nisbet *has dignity and truth*⁵³.

Por otra parte la expresión es una *variatio* de las formas griegas con prefijo privativo α, del tipo ἀκίθαρις aplicado por Esquilo a la guerra (*Supplicantes*, 681), ἀφόρμικτος (*Eumenides*, 332) a la canción de las Erinnias o por Sófocles a la μοῖρα ἀνυμέναιος, ἄλυρος, ἄχορος, (sin himeneo, sin lira, sin danza) y más rica y plástica como imagen que los adjetivos mencionados, tan económica o más como *dedicatum Apollinem*, tan armoniosa y equilibrada que sintetiza *the intellectual and poetic substance of the ode*⁵⁴ permitiendo una acrecida valoración de los símbolos e imágenes elegidos.

Según Veyne⁵⁵, nada es más horaciano que el uso poético del lugar común, y la reunión de este lugar común con la nota más individual provoca un destello luminoso no acallado que enciende el alma y la inteligencia conmovidas por esta sed de poesía hasta el fin.

El *dones* tiene valor desiderativo potencial, de modo que el poeta aguarda la

⁵² La mayoría de los códices traen *at*; muy pocos *ac*; *et* adoptada por gran parte de los editores modernos, es restitución del humanista renacentista Lambinus. Kiessling que también se decide por *et*, argumenta que la correlación funciona con *et.....et* y no con *et.....ac*.

⁵³ Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 348.

⁵⁴ Cf. Babcock, Ch. *Critical approaches to the Odes of Horace* en A. N. R.W. I, Band 31, Teilband 3 (Horaz), Berlin, W. de Gruyter, 1981, p. 1560-1611.

⁵⁵ Cf. Veyne, P. *Op. cit.*, p. 946.

confirmación de su pedido⁵⁶; de hecho Apolo lo escuchó, porque según cuenta Suetonio (*Vita Horatii*, 16), el poeta se indispuso con urgencia y falleció rápidamente sin alcanzar a firmar su testamento y nombrando oralmente a Augusto como heredero, llegando con extrema lucidez hasta los umbrales de la muerte.

Esta oda nos plantea el problema de la religiosidad de Horacio, *quaestio disputata* sumamente ardua, ya que en sus inicios el venusino juraba por el credo epicúreo negando toda intervención de la divinidad en el mundo, pero las odas muestran un cambio y una disposición espiritual abierta a la irrupción de lo divino⁵⁷, claro que con muchos matices a lo largo de casi más de veinte años. I, 31 confirmaría esta segunda teoría; el poeta esperó confiado el cumplimiento de su ruego en el orden individual y ya no modificó esta convicción, sino que la acrecentó⁵⁸.

Por el contrario, Veyne duda de que Horacio creyese verdaderamente en la existencia de Apolo y se pregunta además, si existió realmente la consagración de una estatua, como él mismo arguyó, o si en realidad la poesía no es una plegaria sino una ficción de plegaria o sólo un ejercicio retórico. De lo único que está seguro es de que la religión de Horacio es la poesía⁵⁹. Para Galinsky I, 31 *expresses Horace's poetic, rather than religious belief*⁶⁰.

Veyne aplica a Horacio el criterio estético de el arte por el arte, que no es el apropiado para un poeta que tiene un compromiso con la comunidad y con el imaginario de esa comunidad, del cual él también participa y donde su entrega a la poesía está sostenida, por lo menos, en un concepto sacro de la inspiración. Su pertenencia a las musas no es retórica (cf. Odas III, 4, 21). Horacio guarda la convicción calimaquea de que al que las Musas miraron complacientes al nacer (cf. IV, 3, 1-2), a ése no lo desamparan jamás, lo siguen aún con los cabellos ca-

⁵⁶ Se trata de un pedido único y de absoluta limpidez; como él mismo lo dirá en III, 29, 57-61 no reza para poseer bienes materiales ni para salvarlos de un naufragio

*non est deum, si mugiat Africis
malus procellis, ad miseris preces
decurrere et votis pacisci
ne Cypriae Tyriaeque merces*

addant avaro divitias mari;

⁵⁷ Cf. Büchner, K. *Horace et Épicure*, *Op. cit.* en nota 12.

K. Galinsky nos observa personalmente que *Horace's religiosity has many nuances no just los dos términos que señalamos*, lo que por supuesto compartimos, pero ubicándolos entre ambas posturas.

⁵⁸ Cf. Oppermann, H. *Op. cit.* en nota 12. Esta comentarista considera que la fuente de la experiencia religiosa horaciana debe atribuirse a tres situaciones límites en las que estuvo casi al borde de la muerte como se ve en III, 4, 26-28 por la huida del ejército en Philippos, la caída del árbol de su quinta y un ignoto naufragio en Sicilia.

Büchner, citado en nota 12, añade el ahondamiento del proceso poético que lo eleva a una religación con el mundo superior y nosotros podríamos agregar su experiencia política vivida paulatinamente como una reconciliación con gobernantes y gobernados abierta, por ende, a una armonía con el mundo divino.

⁵⁹ Cf. Veyne, P. *Op. cit.*, p. 946-7.

⁶⁰ Cf. nota 57.

nos y no podrá ser nada sino poeta.

La plegaria, según mi parecer, expresa una convicción auténtica profundizada hasta el fin, revelada en más de una poesía, como se ve en la estrofa final del *Carmen Saeculare* del año 17 a. C., donde su creencia, en concordancia con I, 31, se proyecta al pueblo romano cuyo portavoz es el poeta.

El coro, que ha entonado el himno de acción de gracias a Apolo y Diana, protectores de Augusto y de toda la estirpe latina, puede retornar tranquilo y seguro al hogar porque tiene la certeza de haber sido escuchado

*Haec Jovem sentire deosque cunctos
spem bonam certamque domum reporto. (v. 73-4)*

certeza que no entra en los esquemas de la plegaria impetratoria, cuánto menos en un ejercicio de retórica y por qué no citar el final tan sereno y conciliante de la *Epistula I*, 18

*Sed satis est orare Jovem quae ponit et aufert,
det vitam, det opes; aequum mi animum ipse parabo. (v. 111-2)*

¿Quién dudaría después de esto que *vitam et opes* son música y cítara? Lo esencial lo pone Júpiter⁶¹, el ánimo sereno para el goce acrisolado se lo procura el poeta.

María Delia Buisel
Universidad Nacional de La Plata
osequeiros@netverk.com.ar

Resumen

La *Oda I*, 31 de Horacio contiene una oración a Apolo como dios de la medicina motivada por la fiesta de las *Meditrinalia*.

La crítica filológica la ha considerado algo esquemática y con poca originalidad respecto de otras del poemario; en general no ha merecido muchos comentarios exegéticos.

Intentamos señalar sus valores y rescatar la simplicidad de su belleza y el vigor de su autenticidad deslindando los elementos culturales de los poéticos.

Palabras clave: plegaria – *priamel* - *impetración*

Abstract

The Horace's *Ode I*, 31 contains a prayer to Apolo as God of the medicine caused by the festivity of the *Meditrinalia*.

⁶¹ Cf. Turolla, E. Q. *Orazio Flacco. Le opere*, Torino, Loescher, 1963, p. 1034. Llama la atención la distorsión del significado de este final que hace un comentarista tan fino como Turolla, quien aquí parece leer con anteojeras.

The philological criticism considered this ode somewhat schematical and with scarce originality when the scholars compare it with the the rest of the odes.

We try to point out its worths and to make up for the simplicity of its beauty and the strength of its authenticity delimitating the cultural elements of the poetics.

Keywords: prayer - *priamel* – Meditrinalia

PROMETEO Y LAS VERSIONES ROMANAS DE LA CREACION DEL HOMBRE (*)

El mito de Prometeo ha tenido un desarrollo bastante prolífico en la literatura y la filosofía griegas. Autores como Hesíodo, Esquilo y Platón —sin olvidar a Esopo, Higino y Apolodoro— han tratado aspectos de su historia mítica. Las imágenes más destacadas del mito han sido el robo del fuego, la instauración del sacrificio y el suplicio. Podrían ser conocidas de modo más completo si se conservaran dos obras de la trilogía de Esquilo, cuya ausencia ha sesgado en la historia la imagen de Prometeo: el *Prometheus Iyomenos* y el *Prometheus Pyrrhoros*¹. Según Séchan, que condensa postulados de obras previas, esta última tragedia representaría la instalación del culto de Prometeo en Atenas como dios de la artesanía, tal como *Euménides* significa la inserción del culto ateniense a las erinias². Naturalmente, los trabajos acerca de Prometeo en Hesíodo y Esquilo son incontables; a éstos se les suma otro tipo de trabajos: estudios aparecidos en las últimas décadas, principalmente de Jacqueline Duchemin³, que se han centrado en la influencia oriental del mito⁴. Esta autora ha sugerido las semejanzas que establecen los textos hesiódicos y ovidianos con obras sumerio-babilónicas muy antiguas como el *Enuma Elish* y el *Poema de Atrahasis*.

En Roma, el mito aparece de modo muy fragmentario. No hay noticia de ninguna obra que presente como eje la temática prometeica, si bien muchos textos aluden directa o indirectamente a partes de su historia mítica. Así, son importantes las menciones de Catulo (*Carmen* 64) y Virgilio (*En.* 1, 741), las de Pro-

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Simpósio Nacional de Estudos Clássicos – XI Reunião da SBEC (Araraquara, octubre de 1999).

¹ Severyns —“Prométhée, héros du conte populaire”, *Le nouvelle Clío* 5 (1953) 153— ve este problema en la imagen esquileana de Prometeo: “*Les Prométhées modernes sont tous possibles à partir de celui d’Eschyle; mais le Prométhée d’Eschyle lui-même n’était qu’un des Prométhées possibles à partir d’un modèle plus ancien qu’il importerait de découvrir et de préciser. Malgré ses difficultés et ses incertitudes, une telle recherche doit être tentée parce qu’elle institue un débat d’une ampleur immense, celui de savoir quelle serait aujourd’hui la figure de Prométhée si Eschyle n’en avait fixé les traits pour toujours*”.

² Séchan, Louis, *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, 1962, 41: “Así como la trilogía de que formaban parte las *Suplicantes* terminaba quizá con la inauguración de las Tesmoforias, y así como la *Orestíada* termina con la instalación de las Euménides en su santuario del Areópago, es en extremo probable que la institución del culto ático de Prometeo constituyera el tema de la última pieza de la trilogía a él consagrada”. Ver notas 56 y 57 del capítulo 5.

³ Duchemin, Jacqueline, “La création de l’homme chez Ovide: sources grecques et orientales du mythe” (1978), *Mythes grecques et sources orientales*, Paris, 1995, 151-171.

⁴ Aunque ya antes se habían sospechado algunas semejanzas, que Séchan y otros desestiman (Séchan, *op. cit.*, 11): “El nombre de Πραμανθής no se vincula para nada, en efecto, con *pramantha* (como querían Curtius y Kuhn, entre otros), sino que deriva de la raíz europea *man* (...), que responde a las ideas de ‘pensamiento’, ‘reflexión’ o ‘sabiduría’”. *Pramantha* (que posee la raíz *manth* —“rpto”) era, para esos estudiosos, el bastón giratorio con el cual se obtenía fuego mediante el acto de frotar; *Pramathius*, la personificación misma del bastón giratorio.

percio en varias de sus elegías, y la de Cicerón, quien en las *Disputas tusculanas* traduce un fragmento del *Prometeo liberado* de Esquilo⁵. Salvo la larga traducción de Cicerón, que merece un capítulo aparte, todas estas alusiones se insertan como marco mítico de la historia representada, diversa en cada caso ya que se trata de un *epyllion* —el de Catulo—, de un poema épico como la *Eneida*, o de escritos elegíacos. Además de estas referencias episódicas, hay un *corpus* que parece central a la hora de hablar de los aportes del mito a la cultura romana: nos referimos al vinculado con el ámbito de la creación prometeica del hombre. Este *corpus* tiene como texto capital un pasaje del Libro 1 de las *Metamorfosis*, que dialoga con otros textos como la elegía 3, 5 de Propercio y la oda 1, 16 de Horacio. En las líneas siguientes, consideraremos estos textos.

La elegía 3, 5 de Propercio.

Hans-Peter Stahl ha formulado una estructura de esta elegía⁶. Según él, una primera parte del poema (desde el v. 1 al 6) declara la paz del amor como libre de todas las motivaciones que son causa de guerras; una segunda parte (7-12) culpa a la creación prometeica de los males del hombre: la sed de riquezas y de guerra; la tercera parte (13-18) explica la *stultitia* que supone la persecución de riquezas y la victoria militar (para el autor aquí se esconde una referencia a Augusto). La postulación de esta estructura goza de cierta verosimilitud formal: cada parte contiene tres dísticos. A partir de aquí, comienza una sección que concierne al poeta y que se extiende hasta el verso 46; en ella el poeta habla de su juventud, de su presente y de su vida futura. Los dos últimos versos del poema comprometen una polémica conclusión que analizaremos. Desbrocemos ahora esta estructura.

El primer dístico de la elegía (*Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes / sat mihi cum domina proelia dura mea*⁷) nos presenta al poeta, un *amans*, y nos recuerda, como se ha señalado en algunas oportunidades, el comienzo de la elegía anterior: *Arma deus Caesar* (3, 4, 1). El contraste parece deliberado: mientras en la elegía 5 se destaca *pax*, nítidamente focalizada, en la 4 aparece *arma* en primer lugar. Dos dioses, bien diferentes según Propercio, mantienen ambas ideas: *deus Amor*, la paz; *deus Caesar*, las armas. Los *dura proelia* del lecho son presentados como preferibles a aquellos *proelia* que obedecen a fines lucrativos (*nec miser aera paro clade, Corinthae, tua* –v. 5); de igual modo, se insiste en otra ventaja: es preferible no ser un hombre de acción, y ser un *amans*, a ser un avaro⁸.

El comienzo de la elegía no excluye, como vemos, el contenido político. El

⁵ Cicerón, *Tusculanae Disputationes*. 2, 10, 23-25.

⁶ Stahl, Hans-Peter, "A farewell to promethean man", *Propertius: "love" and "war"*. Individual and state under Augustus, California, 1985, 201 ss.

⁷ Para un examen de este verso, que ofrece variantes, véase E. Ingvarsson, "Zu Properz III, 5, 2." *Eranos* 53 (1955) 165-171.

⁸ Véase Stahl, *op. cit.*, 195-200.

amante de Propercio y la *pax propertiana*⁹ no conciben con las ideas augusteas, a las que Propercio alude tangencialmente aquí y de modo expreso en la elegía anterior. Sin embargo, en la segunda parte, el autor excede este marco particular y nos ofrece una versión negativa de la creación. Ella parece ser la causa de una ética desacertada en el hombre, creado por Prometeo:

O prima infelix fingenti terra Prometheo!
Ille parum caute pectoris egit opus.
Corpora disponens mentem non vidit in arte:
Recta animi primum debuit esse via.¹⁰ (3, 5, 7-10)

(“¡Oh primera tierra, infausta a Prometeo que te creó! Aquél hizo la obra del corazón poco cautamente. Al disponer los cuerpos, no previó la mente en su arte. Lo primero debió ser el recto camino del espíritu”)

Prometeo en calidad de creador de los hombres no aparece hasta el siglo IV a C y es citado a partir de ese momento por Filemón, Menandro y Calímaco, entre otros. Casi todos estos autores destacan sólo los materiales de la creación; Propercio va más allá: añade las falencias de esa creación. Prometeo moldea (*fingenti* -7) una *terra infelix*. La palabra *infelix* ha sido interpretada muchas veces como “infértil”¹¹, vinculada como está a *terra*; otros le han conferido el valor de “infausta” o “infeliz”¹²; en una nota, Camps afirma que, pese a estar vinculada gramaticalmente sólo a *terra*, su valor se expande a la totalidad del verso¹³. Para nosotros, el sentido de *infelix* es tanto el de “infértil” como el de “desfavorable” o “infeliz”. El primer sentido —metafórico— no es en absoluto desdeñable si consideramos los versos que siguen: no hay fertilidad posible en una tierra sin *mens*.

¿Cuál es el error de Prometeo? Haber gestado poco cautamente (*parum caute*) la obra del *pectus*, sede de la inteligencia; o, conforme a otras lecturas, “haber llevado a cabo la obra de un corazón poco cauto”¹⁴. En los versos 9 y 10 aparecen dos palabras (*mens* y *animus*) que se hallan en el mismo campo semántico que *pectus*, y un juego etimológico en el que Prometeo (de *pro* - *methéis*, “el que sabe antes”, “el que prevé”) no es capaz de prever (éste es aquí el sentido de *vidit*) la adjucción de la mente cuando le da forma al cuerpo¹⁵. Es el cuerpo —y no

⁹ Término de Stahl.

¹⁰ Seguimos la edición de Camps, W. A (*Propertius Elegies, Book III*, Cambridge, 1969).

¹¹ Richardson, L, *Propertius Elegies I-IV*, Norman, 1976, 334.

¹² Fedeli, Paolo, *Propertio. Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari, 1985, 180.

¹³ Camps, *op. cit.*, 73. Para esta interpretación, véase Nethercut, “*Ille parum cauti pectoris egit opus.*” *TAPhA* 92 (1961) 389-407.

¹⁴ Según la versión que ofrece Camps en su nota al verso 8: “*parum cauti pectoris egit opus*” (subrayados nuestros).

¹⁵ *Vid.* Fedeli, *op. cit.*, 181.

la *mens* o el *animus*— lo privilegiado en la creación¹⁶; no hay “recto camino” posible, en consecuencia, desde el punto de vista moral.

Según la estructura de Stahl, dos versos terminan esta sección: *nunc maris in tantum vento iactamur, et hostem / quaerimus, atque armis nectimus arma nova* (11-12). El hombre es arrojado a la vasta extensión del mar ventoso, y busca al enemigo sumando nuevas armas a las ya conocidas. Los versos 13-18 son para Stahl la demostración lógica de por qué la conducta descrita en los versos 11 y 12 parece moralmente incorrecta. El verso 13 constituye la primera parte de la demostración, la que alude a las riquezas: *haud ullas portabis opes Acherontis ad undas*. En el verso 15, se encuentra la segunda parte: *victor cum victis pariter miscebitur umbris*. En suma, ni las riquezas ni las hazañas militares cuentan en el Hades, que iguala a todos. El hombre, que ignora estas certezas, es calificado como *stulte* en el verso 14¹⁷.

En este punto, Stahl afirma que los versos 13-18 tienen la apariencia de una *diatriba moral*, y que los siguientes presentan al poeta mismo como la contraparte del hombre prometeico descarriado, propenso a la guerra y a la avaricia. Pues sus batallas están exentas del crimen de la guerra, el *amans* sería el hombre prudente, el *telos* desde el punto de vista filosófico, y la actitud de Propercio, declaradamente filosófica¹⁸.

Revisemos ahora los postulados de Stahl. Los percances de la creación implican a todos los hombres (Propercio escribe *atque armis nectimus arma nova* -12-)¹⁹. El poeta elige evadirse de las circunstancias desgraciadas que impone esa defectuosa creación (la guerra, la avaricia), y eleva su condición de *amans* a un plano general: *pacem veneramur amantes* (1). Pero lo que más llama la atención en esta imagen de poeta-amante es su caracterización opositiva o negativa respecto de la guerra o la avaricia:

Nec tamen in viso pectus mihi carpitur auro,
Nec bibit e gemma divite nostra sitis,
Nec mihi mille iugis Campania pinguis aratur,
Nec miser aera paro clade, Corinthe, tua. (3-7)

Se nombra aquí lo que *no hace* el poeta; el énfasis recae en el elemento negado y no en la afirmación de lo que caracteriza a *amantes*. Cuando esto ocurra –en los versos 20-24–, comprobaremos que la actitud sigue siendo la distancia, la separación. No hay un encomio filosófico del amante, como sugiere Stahl. El poeta sólo quiere divorciarse de una actitud en la que, como hombre, podría incurrir (ha escrito *nectimus* refiriéndose generalmente a todos los hombres). Dicho

¹⁶ Stahl, *op. cit.*, 198 s.

¹⁷ Stahl, *op. cit.*, 199-201.

¹⁸ Stahl, *op. cit.*, 198 s.

¹⁹ El subrayado es nuestro.

en otros términos: el amante no alcanza a ser representado como *prudente* (es excesivo este mote); se representa, en cambio, su diferencia y su desdén respecto del hombre prometeico.

Esa impronta del tema de la guerra se extiende hasta el verso 18. Allí aparecen cuatro versos (15-18) que sugieren el carácter igualador del Hades:

Victor cum victis pariter miscebitur umbris:
 Consule cum Mario, capte Iugurtha, sedes.
Lydus Dulichio non distat Croesus ab Iro:
 Optima mors Parcae quae venit acta die.

El contenido de estos versos finales parece ser éste: “no sólo no llevaréis vuestras riquezas al más allá, sino que ni siquiera hay allí reconocimiento de la gloria militar”. No es casual que, luego de estos versos, se inserten aquéllos que contienen la vindicación del amor y de la poesía. El vencedor y el vencido, el justo y el injusto, el pobre y el rico, se mezclan en el Hades. Como negación de la materia guerrera, el poeta vincula a los anteriores los versos 19-25:

Me iuvat in prima coluisse Heliconia iuventa
 Musarumque choris implicuisse manus;
Me iuvat et multo mentem vincire Lyaeo,
 Et caput in verna semper habere rosa.
Atque ubi iam Venerem gravis interceperit aetas,
 Sparsarit et nigras alba senecta comas,
Tum mihi naturae libeat perdiscere mores

Nuevo divorcio. No hay un conector adversativo, pero el sentido del primer *me iuvat* podría ser: “me agrada a mí que he rechazado esta forma de vida...”. En la forma de vida que ha elegido aparecen la poesía, el ocio y el amor. Tal poesía, que es la de Propertio, no representa las hazañas guerreras, estructuralmente opuestas como hemos visto; el objeto de esa poesía será *Venerem* (23). Esto se complementa con el distanciamiento y el rechazo de la épica, que se observa en la primera elegía del libro 3, y en la última del libro 2²⁰. Aunque veladamente, hay aquí también una intención literaria, entendida en términos de divorcio, de separación²¹.

²⁰ “Non datur ad Musas currere lata via” (3, 1, 14); “Me iuvet hesternis positum languere corollis/ quem tetigit iactu certus ad ossa Deus: Actia Vergilium custodis litora Phoebi,/ Caesaris et fortes dicere posse rates/ qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma, iactaque Lavinis moenia litoribus” (2, 34, 60-64). Nótese que *iuvet* se sobreentiende después de los dos puntos, concertado con *Vergilium*. Para marcar también en la elegía 3, 5 el distanciamiento de Virgilio, Stahl ha visto en la repetición del *iuvet* un nexo con el doble *me iuvat* de esta elegía (Stahl, *op. cit.*, 199).

²¹ La elegía 3, 3 es una representación en términos de consagración poética. Allí aparecen Apolo y Calíope, quienes instan a Propertio a la elegía.

Los versos que siguen son un despliegue del verso 25: "*Tum mihi naturae libeat perdiscere mores*". Muchos han visto en ellos el anuncio de un nuevo itinerario poético. Stahl recuerda que Propertio no dice *scribere* sino *perdiscere*, y sugiere que el sentido de estos versos es el siguiente: "*For the rest of my life, (if I shall live longer than I love), I am already booked up completely for philosophical studies (que requieren incluso más de una vida): may no one try to bother me with the occupations of Promethean man*"²². Esta afirmación del divorcio se completa en el final:

Exitus hic vitae superest mihi: vos, quibus arma
Grata magis, Crassa signa referte domum. (47-48)

Tal diferenciación, que señala incluso una de las consecuencias históricas del hombre prometeico (la muerte de los dos Crasos en el desastre de Carras —53 a.c), nos trae a la memoria el final de la elegía anterior, donde, al igual que aquí un rechazo, hay sutil indiferencia:

Praeda sit haec illis, quorum meruere labores:
Me sat erit Sacra plaudere posse Via. (3, 4, 21-22)

Volvamos ahora al mito de Prometeo. No es extraña a la literatura la caracterización negativa de la creación prometeica (cierta fábula de Esopo, sobre la que volveremos, nos dirá algo al respecto). Pero en la cita de Propertio —no en la de Horacio— parece haber ciertos rasgos de invención, sobre la base de versiones griegas: las muy sucintas de Apolodoro²³, Menandro, Filemón y Calímaco, que no declaran matices negativos, y la de Esopo. ¿Cuál es el valor de la referencia? En primer lugar, el de sustrato mítico explicativo: gracias a su mención, comprendemos la causa de los males a que tiende la humanidad. Sin embargo, la mención implica aspectos más profundos: Prometeo es el origen de la guerra, cuyo antónimo es el *amans*, y cuya forma de representación literaria es la épica, de la que Propertio se distancia en varias oportunidades. Prometeo contribuye entonces a la confirmación de un doble distanciamiento en Propertio: un distanciamiento fáctico y un distanciamiento literario. Al terminar de leer esta elegía, el lector se siente invitado a releer o a recordar aquellos versos de la elegía que inaugura este libro²⁴:

²² Stahl, *op. cit.*, 202-3.

²³ Apolodoro (*Biblioteca*, 1, 7, 1) refiere la creación de Prometeo a partir del agua y la tierra, el robo del fuego, el castigo y la liberación por Hércules. Calímaco (fragm. 87 y 133) alude al barro o la arcilla prometeica. Según Filemón (*Fragmenta comicorum graecorum*, 4, 32 —ed. Meineke), Prometeo habría moldeado a hombres y animales con tierra. Menandro (*Frag. Com. Graec.*, 4, 231 —ed. Meineke) le reconoce la creación de la mujer y, dada tal creación, justifica su castigo. Véase también el relato de Pausanias 10, 4, 4, quien anota el hecho de que cerca de Panopeo, en Fócida, se encontraban cabañas de barro donde Prometeo, era fama, había creado al hombre.

²⁴ De igual modo, a leer la elegía 3, 3.

Multi, Roma, tuas laudes annalibus addent,
Qui finem imperii Bactra futura canent.
Sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
Detulit intacta pagina nostra via. (3, 1, 15-18)

La oda 1, 16 de Horacio.

En la Oda 1, 16 Horacio ensaya el arrepentimiento de unos yambos injuriosos que compuso contra una joven, movido por la ira. Esta ira, que es fuente de grandes males, como la tragedia de Tiestes y Atreo, tiene origen también en la creación prometeica:

Fertur Prometheus addere principi
Limo coactus particulam undique
Desectam et insani leonis
Vim stomacho apposuisse nostro²⁵. (13-16)

(“Se dice que Prometeo, obligado a añadir al barro primero una partícula extraída de todos los seres, puso en nuestro corazón la violencia del furioso león”)

Entre los versos de Horacio y los de Propertio es posible encontrar semejanzas referenciales y compositivas. Así, el *prima terra* de Propertio se corresponde con el *principi limo* de Horacio; del mismo modo, el *disponens* del primero, con el más incriminatorio *apposuisse* del segundo²⁶. Paralelamente, si en el primero el órgano privilegiado era el *pectus* o la *mens*, en éste será el *stomachus*, sede de la ira en este poema y representación de la ira misma en otras odas (1, 6, 6). También evoca el poema dos referencias que resumiremos: en primer lugar, al *Protágoras* de Platón; en segundo, a una fábula de Esopo.

El *Protágoras*²⁷ refiere —en un contexto sofístico vindicador de la democracia ateniense— la historia de la distribución de cualidades entre los seres, llevada a cabo por Epimeteo e inspeccionada por su hermano Prometeo, quien, habiendo contemplado el indigente estado del hombre como consecuencia del reparto, le otorga los dones del fuego y la sabiduría, después de robárselos a Hefesto y a Atenea. El segundo texto, un relato de las *Fábulas* de Esopo, parece aclarar más la referencia horaciana. En este relato es Prometeo el creador del hombre y la misma causa de su deformación moral, pues, encargado de modelar todos los seres, no deja suficiente sustancia para el hom-

²⁵ Todas las citas pertenecen a la edición de Nisbet, R. G. M. *A commentary on Horace: odes. Book 1*, Oxford, 1970.

²⁶ Fedeli, *op. cit.*, 180.

²⁷ Platón, *Protágoras*. 320C – 322D.

bre y, en consecuencia, debe transformar algunas bestias en seres humanos. Las criaturas moldeadas tienen entonces formas humanas pero almas bestiales²⁸.

Estas tradiciones se funden en la referencia prometeica de Horacio. Su episodio amoroso signado por la ira motiva comparaciones mítico-religiosas²⁹: nadie (ni Liber, ni Cibeles, ni Apolo) *quatit / mentem* (5-6), como las *tristes ... irae* (9), que superan la agitación de cualquier trance religioso. Luego, aparece el mito de Prometeo para indicar la etiología de esta pasión. Por último, se refieren las consecuencias míticas e históricas ejemplares que produce: la tragedia de Tiestes o la ruina de las ciudades (en la que suponemos presentes a Troya y a Cartago).

El cruce de relatos no oculta rasgos de invención³⁰, pese a que el verbo *fertur* pertenece al ámbito del mito. La intención final de la secuencia es mitigar esa ira largamente expuesta y retomar el afecto:

ego mitibus
Mutare quaero nunc tristia, dum mihi
Fias recantatis amica
Opprobriis animumque reddas. (25-28)

("Ahora yo busco cambiar lo triste en agradable, con tal que, retratadas las injurias, vuelvas a ser mi amiga y me devuelvas tu alma")

Todo lo dicho acerca de la ira obedece a la persuasión.

Aunque conforme a perspectivas diferentes, en los dos poemas la referencia prometeica está al servicio del campo amoroso. En este poema, opuestamente al anterior, el amor del poeta no queda excluido del error primero de Prometeo y está sujeto a la ira. El *amans*, que en Propertio buscaba separarse de los hombres, es aquí uno más. Sin embargo, un elemento los une: la visión negativa de Prometeo, que contrasta notoriamente con la versión esquileana, en la que se lo representa como un benefactor de la humanidad.

La versión de Ovidio (*Metamorfosis* 1, 76-88)

Ovidio inició su *Metamorfosis* con una cosmogonía. Se ha señalado la filia-

²⁸ Esopo, *Fábulas*, 228 Hausrath = 383 Halm. Nisbet (*op. cit.*, 210) marca una diferencia entre la versión esopea y la de Horacio; ésta radica en el sentido de la obligación: para Esopo, Prometeo actúa bajo divina instrucción (κατὰ πρόσταξιν Διός); para Horacio, constreñido por las limitadas posibilidades de la situación.

²⁹ En una de ellas aparece una consideración acerca de la ira humana: *Tristes ut irae, quas neque Noricus/ deterret ensis nec mare naufragum/ nec saevus ignis nec tremendo/ Iuppiter ipse ruens tumultu* (1, 16, 9-12) ("Como las tristes iras, a las que ni la espada nórica aterra ni el mar de los naufragos, ni el cruel fuego, ni el mismo Júpiter que se abalanza con resonante estruendo")

³⁰ Aunque podría haber versiones que no nos han llegado.

ción de este pasaje con el canto de Sileno (que aparece en la égloga 6 de Virgilio)³¹ y con el *De rerum natura* de Lucrecio. Ésta es terminológica, compositiva y, en última instancia, filosófica (Lucrecio aparece a veces como una fuente próxima de concentraciones filosóficas dispares)³². Pero desde un estricto punto de vista filosófico, la cosmogonía pareciera ser ecléctica³³, aunque para algunos esté informada de un general estoicismo³⁴. Otros han ido más lejos: sugieren que su modelo literario es el escudo homérico de Hefesto (*Ilíada*, 18, 483 ss), y que tiene la estructura de un écfrasis, como algunos otros de *Metamorfosis*³⁵. Fuera de toda disparidad, sobre el fin de la cosmogonía encontramos estos versos:

Sanctius his animal mentisque capacius altae
 Deerat adhuc et quod dominari in cetera posset.
 Natus homo est; sive hunc divino semine fecit
 Ille opifex rerum, mundi melioris origo,
 Sive recens tellus seductaque nuper ab alto
 Aethere cognati retinebat semina caeli;
 Quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis
 Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.
 Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
 Os homini sublime dedit caelumque videre
 Iussit et erectos ad sidera tollere vultus.
 Sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus
 Induit ignotas hominum conversa figuras³⁶.

(Ov. *Met.* 1, 76-88)

³¹ Para la relación y las diferencias entre la cosmogonía ovidiana y el canto de Sileno, cf. D. C. Feeney (*The gods in epic. Poets and critics of the classical tradition*, Oxford, 1991, 189 ss), quien contrasta la concepción ovidiana de un universo ordenado por un artífice con la evolución universal a través de causas puramente físicas que se observa en Virgilio.

³² Según M. Helzle —“Ovid’s cosmogony: *Metamorphoses* 1, 5-88 and the traditions of ancient poetry” *PLLS* (1993) 129—, la impronta lucreciana del pasaje obedece al fin de otorgar a éste un vago tono de pericia.

³³ Ciertas menciones pueden ser juiciosamente atribuidas: la de los cuatro elementos, a Empédocles; la de la razón que crea al mundo imponiendo orden al Caos, a Anaxágoras; la visión de las estrellas como seres divinos, a Platón; la postura erecta de los hombres, a Sócrates; la doctrina de las cinco zonas, a los pitagóricos. Los estoicos realizan una síntesis, a la que agregan la identificación de Dios con Naturaleza. Vid. F. Della Corte, *Le “Metamorfosi” di Ovidio (libri I-V)*, Genova, 1970; A. G. Lee, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon (liber I)*, Cambridge, 1962. Para la polémica sobre *deus et melior natura*, ver M. D. Buisel de Sequeiros, “*Deus et melior natura*. Ovidio: *Metamorphosis* I, 21”, *Actas de las 8° Jornadas de Estudios Clásicos*, Buenos Aires (1996) 51-70.

³⁴ Véase F. E. Robbins, “The creation story in *Met.* I”, *CP* 8 (1913) 414.

³⁵ Esta es la idea de S. Wheeler, “*Imago mundi*: another view of the creation in Ovid’s *Metamorphoses*”, *AJP* 116 (1995) 95-121. Para un minucioso estudio de fuentes, G. Maurach, “Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung”, *Gymnasium* 86 (1979) 131-148.

³⁶ Seguimos la edición de G. P. Goold, *Metamorphoses*, London, 1977.

("Faltaba aún un ser vivo más noble y más capaz de alta inteligencia, y que pudiera dominar al resto: nació el hombre, sea que el creador de las cosas lo hizo con divino germen, origen de un mundo mejor, sea que la reciente tierra, separada hacía un momento del alto éter, retenía los gérmenes de su pariente el cielo; a ésta el hijo de Jápeto, mezclándola con pluviales aguas, la moldeó a imagen de los dioses que gobiernan la totalidad; y, mientras los restantes seres vivos miran la tierra inclinados, dio al hombre un rostro elevado, y le ordenó mirar al cielo y alzar su rostro erguido hacia los astros. Así, la tierra, que poco antes había sido ruda e informe, convertida vistió desconocidas formas de hombres")

Antes de estos versos, se refiere el tópico de que cada elemento tiene su propio habitante (*neu regio foret ulla suis animalibus orba* -72), que Ovidio habría tomado del más próximo Cicerón, aunque ya aparecía en Platón, en Aristóteles y en los estoicos³⁷. Falta entonces un *sanctius animal* (76) capaz de señorear sobre los otros *animalia* de la creación; nace el hombre. Hasta aquí el tono es filosófico. Mantendremos como cierto lo que McKim pone en duda a causa de la depravación moral del hombre representado en la obra: que *natus homo est* (78) es el *sanctius animal* del verso 76³⁸. Pero antes examinaremos la creación.

Se ha hablado mucho de este pasaje. Reseñaremos las opiniones más adecuadas a nuestra exposición, que parecen ser las de Robbins y McKim³⁹. Ambos autores refieren la evidencia de que hay aquí dos creadores: 1) *ille opifex rerum* (79), el indefinido dios del v. 32, que crea al hombre a partir de un *divino semine* (78); 2) *satus Iapeto* (82), es decir, Prometeo, quien crea al hombre mezclando *recens tellus* (80) con *pluvialibus undis* (82). Los autores no difieren en la caracterización del primer acto creador: el *divino semine* alude a la doctrina estoica del *σπερματικὸς λόγος*, que puede estudiarse en Diógenes Laercio⁴⁰. Difieren, sin embargo, en la segunda versión. Para McKim, Prometeo crea al hombre a partir de la mezcla de los cuatro elementos⁴¹; McKim juzga esta creación un pasaje decisivo al mito en la obra. Robbins le sospecha cierto estoicismo, y ve en ella una mera concesión al mito; se basa en el hecho de que, según los estoicos, la mente del hombre es del mismo puro fuego que el cielo, identificado aquí con *semina caeli* (81). Por último, Robbins y McKim coinciden en atribuir la semejanza de

³⁷ Robbins, *op. cit.*, 412. Cicerón alude a este tópico en *De natura deorum*, 2, 42, y se lo atribuye a Aristóteles (según Robbins, tal vez se refiera a *De philosophia*, una obra perdida del autor). La referencia platónica corresponde al *Timeo*, 39E.

³⁸ R. McKim, "Myth against philosophy in Ovid's account of creation", *CQ* 80 (1985) 101 s. McKim insta a no ver un *Génesis* en esta creación. Según él, el comienzo del verso 78 podría no ser una respuesta al verso 76, sino el germen de una pregunta.

³⁹ Robbins, *op. cit.*, 413 s; McKim, *op. cit.*, 101 ss.

⁴⁰ Diógenes Laercio, 7, 136-7. Véase, además, Whibley, L (ed), *A companion to Greek studies*, Cambridge, 1906, 191-6.

⁴¹ Esta idea se halla en Platón, *Timeo*, 42E.

dioses y hombres al antropomorfismo del mito.

Las dos versiones tienen matices filosóficos, pero no hay que descuidar tres aspectos: 1) que, a juzgar por el sincretismo de la cosmogonía y las intenciones del proemio, Ovidio no pretende ser un filósofo; 2) que a la segunda versión del acto creativo no sólo se le asigna contenido filosófico, sino también la conocida referencia literaria de la mezcla de tierra y agua, representada por los alejandrinos e, incluso, en la creación hesiódica de Pandora⁴²; 3) que por primera vez aparece una divinidad mítica en el poema: Prometeo. La creación del hombre es un momento de transición entre mito y filosofía en la obra, pero de una transición gradual que se resolverá: a partir de aquí, la obra se atiene al mito.

Esa transición comienza en Prometeo. De ahí que algunas de sus caracterizaciones se vinculen con el mito y otras con la filosofía. Los materiales de la creación (*tellus* -80-; *pluvialibus undis* -82-) refieren indudablemente al mito. También, como veremos, el "*finxit in effigiem moderantum cuncta deorum*", de errante atribución en la crítica y los comentarios: Lee, en su nota, lo vincula con *Génesis*, 1, 27, y señala el deliberado juego de palabras entre *finxit* y *effigiem*⁴³; otros identifican la idea con el antropomorfismo, pero no sugieren una fuente, sin embargo de que hayan advertido muchas a lo largo de la cosmogonía⁴⁴. El tópico de la semejanza con los dioses no aparece en los alejandrinos; tampoco en Platón (*Timeo*, 41A-45B), quien refiere una creación del hombre en la que los dioses creadores son los hesiódicos⁴⁵. Si indagamos la historia literaria, comprobaremos que la única mención del tópico se encuentra en la creación de Pandora, transmitida por Hesíodo. *In effigiem moderantum cuncta deorum* (83) parece evocar el ἄθανάτης δε θεῆς εἰς ᾧ πα ἕσκειν (62) de *Trabajos y días*. No hay aquí una exacta relación de términos: ὄψ significa "rostro" y se vincula con el verbo griego ὀράω, y *effigies* da la idea de otorgar una forma a algo para que se convierta en una imagen, una representación; *in effigiem*, más claramente, está en relación con εἰς ᾧ πα ἕσκειν, ya que ἕσκειν quiere decir "imitar", "hacer algo igual a otra cosa". Más allá de los vocablos, persiste una idea: la semejanza. Los dioses pueden ser indeterminados, pero también pueden ser los hesiódicos y, más precisamente, los olímpicos, que aparecen en la obra. Por otro lado, más prudente que

⁴² *Teogonía*, 570-2; *Trabajos y días*, 70-1, 60-2. Esta relación podría aplicarse a las demás versiones romanas; más adelante descubriremos qué la vuelve más pertinente con Ovidio.

⁴³ A. G. Lee, *op. cit.*, 80.

⁴⁴ Robbins (*op. cit.*, 413) ensaya explicaciones, pero no cita una fuente: "the statement in 83, that men was made in the image of the gods is hardly Stoic in origin; at least, we cannot parallel it from the Stoic sources in our present state of knowledge. But it occurs in a mythological context and really belongs with the stories of the same character later on in the book, where the gods do have human shapes." Cita como ejemplo un verso de la historia de Licaón: "et deus humana lustru sub imagine terras" (1, 213).

⁴⁵ Platón (*Timeo*, 40 D-E) razona que sería arduo conocer el origen de las otras divinidades que secundan al demiurgo. Por eso propone creer el relato de los antepasados (éstos, como descendientes de dioses, los conocían bien). Al instante, relata, *grosso modo*, la teogonía hesiódica.

⁴⁶ Cuyas afinidades con *Metamorfosis*, sin embargo, no dudamos. Véase, para indagar la tradición de la afinidad entre el pasaje ovidiano y el cristianismo, I. Eichenseer, "De Ovidio inter duos mundos versato, Romanitatem et Christianitatem", *Acta Conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis*, 1976, 272.

sospechar en Ovidio un conocimiento de los textos bíblicos⁴⁶, es pensar que continuaba un motivo hesiódico. Tenía incluso razones literarias para hacerlo⁴⁷.

¿Qué favorece la vinculación con Hesíodo? En primer lugar, que en este autor aparezca un relato de creación. Pero, además, que el tema de Prometeo como creador pudiese figurar ya en algún texto suyo perdido⁴⁸. También favorece esta afinidad una representación de Pandora, quien, según inciertos testimonios, habría sido modelada por Prometeo. Esta conjetura se funda en un fragmento de Esquilo⁴⁹. Si tales hipótesis fueran ciertas, acaso la filiación hesiódica del verso sería indiscutible.

Un último aspecto asocia el texto de la *Metamorfosis* con Hesíodo: a diferencia de otras versiones, Prometeo es definido aquí como *satus Iapeto* (82). Esta definición viene a recordarnos de paso su condición titánica⁵⁰ y recupera el tono de la *Teogonía*, donde Prometeo burla a Zeus para beneficiar a los hombres, pero es la causa de su desgracia⁵¹. Aplicada a la creación de *Metamorfosis*, la condición titánica de Prometeo gravitará en las deficiencias morales del hombre representado en la obra. Imágenes de esa deficiencia moral son el mito de las edades (1, 89-150), el episodio de Licaón (1, 163-252) y el Diluvio (1, 253-312).

Veamos ahora qué aspectos atribuidos a Prometeo se vinculan con la filosofía. En los versos 84-86, Prometeo es el sujeto de este predicado:

Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit caelumque uidere
Iussit et erectos ad sidera tollere uultus.

Fácilmente, vemos en estas líneas un eco de Cicerón, quien asigna a *natura* el haber levantado a los hombres del suelo para que pudieran contemplar el firmamento y alcanzar así el conocimiento de los dioses⁵². Similares ideas se observan en otros textos del autor⁵³. Ovidio hace de *satus Iapeto*, con sus connotaciones implicadas, el artífice de tales acciones.

⁴⁷ No olvidemos que Ovidio estaba enfrentando, *proprio modo*, un tema hesiódico.

⁴⁸ Séchan, *op. cit.*, 55 (nota 78). Este autor señala como evidencia el fragm. 268 (Rzach).

⁴⁹ Fragm. 369 (Nauck). La idea es de U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos interpretationen*, Berlin, 1914, 145 (citado en Séchan, *op. cit.*, 55 –nota 78).

⁵⁰ En *Teogonía* (507-569), toda la descendencia de Jápeto aparece condenada como paradigma de conducta titánica. Ver K. Kerényi, *Prometheus: archetypal image of human existence*, Princeton (1963), 1997, 37 s; y F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, New York, 1949, 50 s.

⁵¹ Kerényi, *op. cit.*, 46 ss. Según la opinión de este autor (46), "the wily Prometheus, whose nature and existential weakness it is to 'think deviously', gives the contest its direction, even if he does not provoke it (...). In the original deception of Prometheus, a basic flaw in the character of Prometheus is the source of grave shortcomings in man".

⁵² Cicerón, *De natura deorum*, 2, 56, 140.

⁵³ *De legibus*, 1, 9, 26-27: "nam cum ceteros animantis abiecisset ad pastum, solum hominem erexit et ad caeli quasi cognationis domiciliique pristini excitavit, tum speciem ita formavit oris ut in ea penitus reconditos mores effingeret". *Tusculanae Disputationes*, 1, 69: "...hominemque ipsum quasi contemplatorem caeli ac deorum cultorem...".

Esta creación pareciera representar dos ideas contradictorias: por un lado, el *sanctius animal* de la filosofía; por el otro, el hombre prometeico, mítico, decadente en el relato de las edades. Sin embargo, Prometeo reúne en sí las dos supuestas contradicciones. La solución puede hallarse en el mismo procedimiento literario que Ovidio ha utilizado, la fusión, y en la continuidad de la obra. Es cierto que en el resto de la obra el hombre representado pertenece al mito; es cierto que en la creación lo filosófico se conjuga con lo mítico, y que, sin embargo, es Prometeo, un dios mítico, el que lleva a cabo tal creación; podríamos pensar entonces que lo filosófico adquiere un matiz diferente, no estricto, en ella. Hay un *sanctius animal* en *Metamorfosis*, a pesar de McKim⁵⁴, pero se realiza en el mito⁵⁵. Pese a la depravación moral de que es objeto, el hombre mítico halla una elevación: la apoteosis. En la obra se representan varias: la de Hércules (9, 239-272), la de Eneas (14, 566-608), las de Rómulo y Hersilia (14, 805-851) y la de César (15, 807-870). Estas apoteosis, como es de ver, están asociadas con Troya y con Roma⁵⁶.

La apoteosis es una elevación a la dignidad de dios que toca a un hombre heroico, pero como cabeza de una estirpe. Los nombres de Eneas, de Rómulo y de César son elocuentes del destino de una estirpe, la romana, y no casuales representaciones⁵⁷.

⁵⁴ McKim (*op. cit.*, 102) cree que el hombre representado en *Metamorfosis* está lejos de ser un *sanctius animal*, dada su deformación moral, y que ya el *iussit* del verso 86 era una prueba de esto, porque significaba que debía obligarse a mirar hacia arriba y a contemplar el cielo. La cosmogonía, de la que este fragmento forma parte, parece ser una prueba de lo contrario: dos veces (vv. 37 y 43) aparece este verbo que, junto con otros, define, más bien, el paso del caos al cosmos. La creación del hombre no sería otra cosa que la compleción de ese cosmos (recordemos los versos 87-88).

⁵⁵ Aunque, veremos, en una forma mítica bastante particular.

⁵⁶ Hércules es una decidida mención de Troya, ya que está vinculado con su fundación en el Libro 11. Allí ayuda a Laomedonte, castigado por Poseidón, quien lo había socorrido en la construcción de la nueva ciudad y había sido defraudado por él. Además de una inundación, el castigo era esposar a la hija de Laomedonte con un monstruo marino, lo que evita Hércules siendo también defraudado y vengándose con una guerra (la primera guerra de Troya), muy posterior a la sucesión que postula Ovidio: "*quam dura ad saxa revinctam / vindicat Alcides promissura dictos / poscit equos, tantique operis mercede negata / bis periura capit superatae moenia Troiae.*" (11, 212-5). Su relación con Troya se hace más que explícita si consideramos que Ovidio liga esta historia con Tetis y Peleo, de quienes nacerá Aquiles, que habrá de morir en la última parte del libro siguiente

⁵⁷ Charles Segal —"Myth and philosophy in the *Metamorphoses*: Ovid's augustinism and the augustin conclusion of book XV", *AJP* 90 (1969) 269-278— ha señalado la disposición leve, poco definida y hasta paródica de la secuencia Troya-Roma. Estas opiniones parecen desatender algunos aspectos de la obra. 1) su diferencia genérica con respecto a la *Eneida*, donde aparece representada tal secuencia; 2) la diferencia estilística y de formación literaria entre Ovidio y Virgilio (B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge—1966-, 1970, 1-3); 3) la cronología y la teleología de la totalidad de las historias míticas de *Metamorfosis*, estudiada por Grimal («La chronologie légendaire dans les *Métamorphoses* d'Ovide», *Ovidiana*, 1958, 245- 257) y por Coleman —"Structure and intention in the *Metamorphoses*", *CJ* 46 (1971) 461-477—, quienes advierten un pasaje desde los tiempos originarios a Tebas, de Tebas a Troya, y de Troya a Roma. Brooks Otis (*op. cit.*, 304) no se aleja en su opinión del parecer de Segal: "*its plan is really a quite external one which develops a motif that was peripheral rather than central to the preceding sections*". Inversamente, Vinzenz Buchheit —„Mythos und Geschichte in Ovids *Metamorphosen* I", *Hermes* 94 (1966) 84-85— reconoce la importancia de la secuencia Troya-Roma y ve en la obra un recorrido desde el Caos hacia el Cosmos, que se concreta en Roma y en Augusto: „*Der Verlauf der Metamorphosen Ovids ist oft als ein Weg vom Chaos zum Kosmos bezeichnet worden. Versteht man dies konkret, so ist dieser Kosmos verwirklicht worden in Rom, enger gefasst, in Augustus und der Herbeiführung der pax augusta*" (84).

La apoteosis no atañe al mero hombre mítico en general, sino al hombre romano⁵⁸ que, en la obra, pertenece al mito *historizado*⁵⁹ y a la actualidad del *ad mea ...tempora* (4) presente en el proemio. La plenitud del hombre creado por Prometeo, del *sanctius animal*, no está ni en la filosofía, ni en los mitos narrados, sino en el hombre romano que es, en primer lugar, mito *historizado* y, en segundo, la actualidad del *ad mea...tempora*. Pero la dignidad que alcanza es análoga a la fusión de mito y filosofía en la creación prometeica, a la pretensión resultante de ella, que sólo se ve actualizada en Roma, donde, además, concluye la obra. La apoteosis de César e, incluso, el encomio de las hazañas de Augusto, mayores que las de César (15, 850 s), son el punto culminante.

Conclusiones

En el ámbito romano, la creación de Prometeo aparece destacada. Autores como Horacio y Propertio se valen de textos alejandrinos y añaden a éstos rasgos de propia invención para enlazar a Prometeo con el tema amoroso. Su defectuosa creación explica los males del hombre: la guerra y la avaricia, para Propertio; la ira, para Horacio. En Propertio, el *amans* se evade de la actitud hostil del hombre prometeico; tal evasión es entendible en términos de diferencia. No ser el hombre prometeico es una actitud fáctica o vital, pero también una actitud literaria (aunque no una filosófica); por añadidura, es no celebrar las hazañas guerreras del hombre prometeico (con veladas alusiones a Augusto). El *amans* de Horacio está sujeto a la ira; si bien poema de ocasión, su pintura de la ira atrae al lector moderno.

La versión de Ovidio parece más central en términos de representación literaria. El Prometeo hesiódico, titánico, crea al hombre, pero los atributos de su creación son míticos y filosóficos. Prometeo es una transición en el pasaje del mito a la filosofía; el hombre creado, un *sanctius animal*. Ese *sanctius animal*, una idea filosófica, parece revelarse en las figuras de la apoteosis y del mito *historizado*, instancia en la cual el hombre creado se convierte en el *telos* de la obra: el hombre romano.

Pablo Martínez Astorino

Universidad Nacional de La Plata

Dirección electrónica: pabloleandromartinez@yahoo.com.ar

⁵⁸ "Hombre romano" es, por supuesto, una categoría general.

⁵⁹ Por una mera cuestión eufónica, estilística, preferimos la palabra "historizado" a otras (no sería posible confundirla con otros significados como el de "contar una historia", para el cual existe el verbo "historiar" y el participio "historiado"). Este concepto pretende describir lo que ocurre con el mito, materia central representada en la obra, en las secuencias finales.

Resumen

En este artículo, se estudia el tema de la creación prometeica del hombre conforme aparece representado en tres autores romanos: Propertio (3,5), Horacio (Od. 1,16) y Ovidio (Met. 1,16 ss). En los poemas de Propertio y Horacio, de índole amatoria, se incluye la referencia a la creación del hombre por Prometeo para explicar sus desaciertos en el obrar: hubo fallas en la creación, a causa de los cuales el hombre se ve siempre inclinado a la guerra y a la avaricia (según Propertio), o a la ira (según Horacio). En Propertio, específicamente, hay una figura que puede evadirse de esta actitud: el *amans*. Pero esta evasión no es meramente fáctica, sino, además, una actitud literaria (el desprecio de la épica y la vindicación de la elegía); de igual modo, una actitud política (una crítica sutil al orden augusteo). El pasaje de Ovidio une mito y filosofía. El Prometeo hesiódico (*satus lapeto* —v.82) ha creado al hombre, pero el hombre es aquí un *sanctius animal* (v.76), provisto de todos los atributos que los filósofos (particularmente Cicerón) le han conferido. Esto es de capital importancia, si consideramos que la idea del hombre, en la obra, culmina en las apoteosis y en Roma.

Palabras clave: Prometeo – creación del hombre - elegía

Abstract

This study develops the topic of human creation by Prometheus, according to three Roman authors: Propertius (3,5), Horace (Od. 1,16) and Ovid (Met. 1, 76 ff). In Propertius and Horace's poems, which alludes to the matter of love, the reference to Prometheus' creation of man is included to explain human wrong deeds: there were flaws in creation and, because of that, man has been inclined to war and avarice (according to Propertius), or to anger (according to Horace). In Propertius, specifically, the *amans* is able to part with this attitude. This escape is not only a fact, but also a literary attitude (to despise the epic and to vindicate the elegy), as well as a political attitude (a subtle critic to the Augustan order). The Ovid's passage is a mixture of myth and philosophy. The hesiodic Prometheus (*satus lapeto* —v. 82) creates man, but this man is a *sanctius animal* (v.76), endowed with all the attributes that philosophers have placed on him (particularly Cicero). This is a crucial issue, taking into account that conception of man ends in the apotheosis and in Rome.

Keywords: Prometheus – creation of man - elegy

EL ESTOICISMO DE HIPÓLITO EN EL DRAMA DE SÉNECA

La crítica senequiana¹ suele presentar a Hipólito como ejemplo de ideario estoico compendiado en el personaje del joven programáticamente virtuoso que Séneca modela sobre el *Hipólito*² de Eurípides. Existe una larga y matizada discusión acerca de la presencia del estoicismo en el drama senequiano, desde el rechazo de un sustento filosófico a favor del virtuosismo retórico que trata de hacer en latín una "obra de divulgación" de la tragedia ateniense, hasta la idea de un desarrollo orgánico y secuencial de los principios estoicos en las obras dramáticas conservadas. En los últimos años, y destacamos especialmente el estudio de Rosenmeyer³, se ha alcanzado cierto equilibrio que encuentra un fundamento estoico en las tragedias de Séneca, elaborado en el orden del arte con recurrencia a las formas literarias griegas y romanas⁴ que constituyen la tradición del género⁵. De todos modos, cuando hablamos del estoicismo en estas obras, no nos referimos a exposiciones doctrinales sino a un complejo entramado poético que resiste las simplificaciones y en el que la recuperación romana del estoicismo aporta un nuevo sentido a personajes y situaciones de un viejo y conocido

¹ Cf. Liebermann, W. *Studien zu Senecas Tragödien*. Meisenheim, 1974; Runchina, G. *Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Séneca*. Cagliari, 1970, etc. Para una discusión acerca de los valores filosóficos de las tragedias de Séneca, véase Fantham (Fantham, E. -ed., tr. and comm.-, *Séneca's Troades*, Princeton, 1982, pp.15 y ss.) quien destaca la preeminencia de lo literario sobre lo filosófico; Gordon Braden (*Anger's Privilege: Renaissance Tragedy and the Renaissance Tradition*, New Haven, 1985, 69 y ss.) y S. Timpanaro ("Un nuovo commento all'*Hercules Furens* di Séneca nel quadro della critica recente", *Atene e Roma* 26, 1981, 113-141) encuentran escasa interrelación entre la filosofía estoica y el drama senequiano.

² Existe una larga discusión acerca del posible contenido del *Hippolytos Kalyptomenos*, la obra perdida de Eurípides, en relación con la tragedia de Séneca, cuyas argumentaciones no parecen suficientemente consistentes por los principios teóricos que la sustentan; evitamos, pues, entrar en estas consideraciones.

³ Rosenmeyer, Thomas G., *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.

⁴ Séneca, como romano educado, tenía un fundamentado interés en los antiguos tragediógrafos griegos, pero en igual medida fue estimulado por los tragediógrafos romanos, cuyas obras conocía completas - antiguos como Ennio y Accio, o más recientes como Vario, que escribió un *Thyestes* -. *Seneca's debt to the Republican dramatists, and also his desire to rival the ancient Greeks, may currently be underestimated*. (Rosenmeyer, Thomas G., *Op.cit.* p.5).

⁵ Cf. Tarrant, R.J. "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP* 97, 1995: *With no Roman predecessors or successors available for the comparison, Seneca as a dramatist was inevitably studied for a long time in close conjunction with fifth century Athenian tragedy, the only other corpus of seious drama to survive from the antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of fifth-century "originals", considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence, but standing in an analogous relation to their Greek models.* (p.216)...my point is that treating any Senecan tragedy as primarily an adaptation of a fifth-century Greek "model" will have a limiting and distorting effect on its interpretation (p.216, nota 6). En su estudio "Senecan Drama and Its Antecedents", *HSCP* 82 (1978) 213-263, R.J. Tarrant sostiene que las nociones de la forma dramática de Séneca, pertenecen en general a las prácticas helenísticas y romanas del drama, no tanto al drama ateniense del siglo V (217).

mito. El drama senequiano presenta, pues, *varying degrees indebted to Stoic way of looking at the world*⁶.

La tragedia ofrece, en el planteo situacional del prólogo⁷, un resumen del conflicto, escenificado como tal en dos partes contrastantes: el discurso inicial de Hipólito y, después de su partida a los montes, el diálogo entre Fedra y la nodriza; a la vez, y como resulta habitual en la apertura de la obra, el prólogo establece el punto de vista adoptado en esta nueva versión de la *fabula* mitológica. La tragedia concebida por Séneca interioriza la situación trágica que Eurípides representa en las divinidades que inauguran y cierran la acción. La versión romana desaloja el *deus ex machina*⁸ para poner en escena la *humanitas* con su repertorio de conflictos, sobre los que Séneca filósofo estoico tiene mucho que decir.

En la primera escena del prólogo, que trataremos más adelante, Hipólito, devoto de Diana, huye del palacio, esto es, el imperio de los sentidos, los placeres y los *vitia* que subyugan a los poderosos. A continuación, Fedra irrumpe en compañía de la nodriza, a quien se queja de su deplorable estado. Las causas de su mal se remiten al *pathos* ingobernable de las mujeres de su estirpe, el poder de Venus-Cupido y el peso de un destino inexorable ante el que se encuentra inerme. La nodriza es, en todos los casos, el personaje contrapuntístico que conduce la dialéctica en situaciones opuestas: en el primer diálogo con Fedra asume la voz del estoicismo, mientras que en el diálogo con Hipólito expresa nociones relacionadas con el epicureísmo. Así, en esta parte final del prólogo, ella es quien presenta una perspectiva distinta del problema de Fedra y establece la distancia con el hipotexto euripideo: Afrodita, Cupido, la culpa hereditaria, los seres humanos como víctimas del capricho de los dioses, sólo son invenciones de los hombres para justificar sus vicios. Las verdaderas fuentes del mal de Fedra son el poder, el lujo, el *otium* de la *cupiditas*, el desborde de las fuerzas no-rationales, la imposibilidad de organizar la persona *secundum naturam*⁹ por oscurecimiento de la *ratio* e inercia de la voluntad. Ante la presencia de un paradigma tan claramente negativo como el que se diseña de Fedra a partir de las afirmaciones de la nodriza, el personaje de Hipólito, con su apartamiento del palacio, su gusto por los bosques y su castidad consagrada a Diana, ha sido considerado un modelo de virtud sin quiebras que repudia el vicioso mundo palaciego como contrapartida de Fedra, y que prefiere la vida errante a la supuesta felicidad del amor y del reino.

El programa de vida agreste que enuncia Hipólito en el prólogo de Séneca corresponde ajustadamente al desprecio por el poder, los honores, y la codicia de privilegios que forman parte del programa sapiencial del estoicismo ya des-

⁶ Véase nota 21 (Rosenmeyer, Thomas G., *Op.cit.* p. XVI).

⁷ Cf. De Meo, *Il prólogo della "Phaedra" di Séneca*, Bologna, 1978, p.7.

⁸ Desalojadas las divinidades, Séneca conserva el episodio extraordinario del pedido de Teseo a Neptuno y la irrupción del monstruo marino que provocará la muerte de Hipólito.

⁹ *Quid est autem quod ab illo ratio haec exigat? rem facillimam, secundum naturam suam vivere (Ep.41.8).*

de sus primeras manifestaciones griegas. De acuerdo con esto, Hipólito ilustra las nociones estoicas con severidad y aspereza: detesta a sus contemporáneos por la sed de lucro y el afán de dominio, por las guerras y las muertes que la codicia provoca, y por la apetencia de placeres que propicia una vida sin restricciones, llamada a desbarrancarse en el *furor* y en los *uitia*. Los mismos conceptos se reiteran con insistencia en las epístolas a Lucilio, donde es corriente encontrar consejos de recogimiento y ascesis, desdén por la agitación de los *negotia* y advertencia sobre los *vitia*, junto con llamados a la contemplación y a la meditación apoyada en la naturaleza.

Sin embargo, como intentaremos mostrar, la imagen de Hipólito que compone Séneca en los discursos y diálogos de la primera parte de la tragedia contiene elementos que pueden interpretarse como representaciones negativas de los principios estoicos, unos relativos a su personalidad y otros a su situación político-social, estos últimos desatendidos en general por la crítica. Para tales efectos, se considerarán los pasajes de la obra que contienen la voz de Hipólito:

1. Prólogo: primer discurso de Hipólito (1-84)
2. Primer Episodio:
 - a. Discurso de la nodriza a Hipólito (435-482)
 - b. Segundo discurso de Hipólito y diálogo con la nodriza (483-588)
 - c. Diálogo entre Fedra e Hipólito (589-718)

1. Prólogo: primer discurso de Hipólito

El discurso de Hipólito que abre la tragedia (vv. 1-84) presenta aspectos del personaje que, en la interpretación propuesta, indican que no se trata de un *sapiens*, pese a que muchos de sus rasgos personales lo sugieren. Con respecto a los modelos humanos en la obra de Séneca, Rosenmeyer distingue entre paradigma positivo, “ejemplo a imitar”, y paradigma negativo o de advertencia (*cautionary paradigm*¹⁰), “ejemplo a evitar”. Sin embargo, conviene señalar que el sabio estoico, paradigma positivo de *uirtus* concebido como una especie de santo para Séneca, puede resultar una figura de escaso interés dramático, con reducida capacidad para movilizar el *affectus* de la audiencia¹¹, enlace necesario para su finalidad; al respecto, Rosenmeyer dice: *pure suffering linked with shining virtue is not a promising foundation for tragic empathy*¹².

¹⁰ Rosenmeyer, Thomas G., *Op.cit.* p.16

¹¹ La crítica del siglo XIX y gran parte del XX ha encontrado, no obstante, una especie de gozo patológico en las escenas de violencia y sufrimiento que presenta Séneca, atribuyéndolas a un efectismo dramático en función de captar el *affectus* de la audiencia o al perverso gusto de los romanos por los episodios de sangre; una de las pocas excepciones la constituye el estudio ya clásico de O. Regenboren (*Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, Kleine Schriften*, ed. Franz Dirlmeier, München, 1961 - reimpr. de *Votr. Bibl. Warburg 1927-1928* -, especialmente pp. 446-462) quien encuentra una profunda relación entre tales escenas y el pensamiento de Séneca expresado en sus tratados.

¹² Rosenmeyer, Thomas G., *Op.cit.* p.19.

Como hemos dicho, la figura más claramente negativa en el caso que nos ocupa es Fedra, mientras que Hipólito suele considerarse paradigma positivo, un caso de *uirtus* ejemplar en el que el aprendiz de sabio muere aferrado a sus convicciones, despreciando los placeres y el poder¹³. Esta interpretación, según creemos, implica una simplificación de los problemas y una reducción del complejo entramado de ideas que presenta la tragedia. Pocas veces los personajes de Séneca son unificáticos o planos; en la mayoría de los casos, no hay malvados puros y aun los personajes más crueles, como Atreo y Medea, responden a una afrenta recibida que los enajena e impulsa a una afrenta mayor. Así concebidos, tales personajes encuentran siempre razones dentro de la lógica del *pathos* para justificar sus actos. Al respecto, puede resultar ilustrativo un pasaje de la *Ep.* 120:

Mala interdum speciem honesti obtulere... sunt enim, ut scis, virtutibus vitia confinia et perditis quoque ac turpibus recti similitudo est.

(Los males muchas veces ofrecen el aspecto de bienes... los vicios confinan con las virtudes; lo culpable y lo incorregible se parecen a lo recto).

Ep. 120.8

Fedra, por su parte, decide morir para librarse de un *pathos* que la domina y expone sus razones en el diálogo con la nodriza, en especial vv. 250-266, donde aparecen motivos de dignidad: la fama (*Haut te, fama, maculari sinam* v. 252) y la castidad¹⁴ (*castitatis uindicem armemus manum* v. 261). A diferencia de la eurípi-dea, la Fedra romana confiesa su crimen y revela a Teseo su trágico error; ella es víctima de sí misma y la violencia destructiva de su pasión no sólo se ejerce sobre quien es objeto de su deseo sino que la convierte en su testigo, con una muerte demorada que ocurre al constatar las consecuencias de lo que ha dicho y hecho; la verdad sella la muerte de la Fedra romana mientras que el personaje de Eurípides, por el contrario, sella con su muerte una mentira que requerirá la intervención de Artemisa¹⁵.

En su ya clásico estudio sobre *Phaedra* de Séneca, Segal señala aspectos del personaje de Hipólito que se oponen, incluso, a una posible imagen de sabidu-

¹³ Cf. Petrone, G., *La Scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, 1984, p.86 y ss. considera que Hipólito es un *eroe tragico*.

¹⁴ Dado que, además, Fedra tiene la convicción de ser viuda, cierta relación con la Dido virgiliana enriquece la textura psicológica del personaje; cf. *Virg. Aen.* 4.25-27:

*uel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebo noctemque profundam,
ante, pudor, quam te uiolo aut tua iura resoluo.*

¹⁵ Tschiedel interpreta, por el contrario, que la conducta de la Fedra de Séneca es notablemente más indigna que la de Eurípides, algo con lo que no estamos de acuerdo; cf. Tschiedel, H.J. "La 'Fedra' di Séneca: una lettura". *Aevum Antiquum* 10, 1997, 337-353.

ría o búsqueda de la quietud interior¹⁶. La canción que inaugura el prólogo ubica al menos algo de la responsabilidad del desastre en la propia ferocidad de Hipólito¹⁷. Junto a sus potenciales *comites*, que aparecen como los dedicatarios del discurso hasta el v. 53, se prepara para ingresar en el mundo agreste de los bosques y las montañas:

*Ite, umbrosas cingite silvas,
Summaque montis iuga Cecropi!*

vv. 1-2

(Id, rodead los sombríos bosques y las altas cumbres de la montaña Cecropia!)

Hasta el v. 24, el discurso representa una invitación a dejar el palacio para vagar por los bosques que ofrecen un variado panorama natural: colinas rocosas, ríos, prados acariciados por el Cefiro cargado de rocío, regiones entibiadas por los austros o las rocas del dulce Himeto. Pero *ite* (v. 1) implica, en primer lugar, que no se trata del apartamiento solitario del *sapiens* estoico sino de una comitiva que, con Hipólito de *dux*, se dispone a salir de cacería. Quien *relictis moenibus silvas amat* (v. 485) y *aperto aethere / innocuus errat* (vv. 501-2) es un cazador que se prepara para la matanza¹⁸. Así, el bosque y las montañas no son el *locus amoenus* que invita a la meditación recoleta, un lugar de soledad y reposo para el filósofo, sino un campo de batalla rampante en el que se ejercita una actividad al servicio de la muerte¹⁹.

El rocío que esparce la brisa del Cefiro (*rorifera...aura*, v. 11) y hace crecer la hierba primaveral en la primera parte del discurso, reaparece en la segunda parte (*roscida tellus*, v. 42) como elemento útil para la cacería ya que, por la humedad del rocío, la tierra conserva la huella de las presas que perseguirán los perros. Una breve presentación sintetiza su agresividad:

*At uos laxas
canibus tacitis mittite habenas;
teneant acres lora Molossos
et pugnaces tendant Cretes
fortia trito uincola collo.
at Spartanos (genus est audax*

¹⁶ Segal, Charles, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986; Segal considera con especial detenimiento los aspectos psicoanalíticos de personajes y situaciones concebidos por Séneca; coincidimos con el juicio de Rosenmeyer (*Op.cit.* p.26): *Hippolytus, clearly designed to charm us with his purity and his thoughtfulness, is not a sage, or even a proficiens, a man attempting to train himself in the good.*

¹⁷ Segal, Ch., *Op.cit.* p. 65.

¹⁸ P.J. Davis ("*Vindicat omnes natura sibi: A Reading of Seneca's Phaedra*", *Ramus* 12, 1983, p.117) interpreta que Hipólito es el cazador cazado, una presa de la feroz pasión de Fedra.

¹⁹ Véase Segal, Ch. *Op.cit.*, pp. 60-65.

*avidumque ferae) nodo cautus
propiore liga.*

vv. 30-37

(Pero, vosotros, dad riendas sueltas a los perros silenciosos; que las correas retengan a los violentos molosos y que los combativos cretenses tiren de las fuertes cadenas con el cuello apretado. A los espartanos - ésta es una raza audaz y ávida de fieras - ajusta, cauteloso, con un nudo más apretado.)

Los perros de caza son *acres, pugaces, audax avidumque ferae*, controlados por cadenas para refrenar su ferocidad. Como puede observarse, Hipólito no busca la paz potencial de los bosques sino que aparece como intruso y violador. Correlativamente, Diana es también una divinidad que destruye (*arcus metuit, Diana, tuos, v. 72*)²⁰; el regreso triunfal de la cacería revela la crueldad de la diosa y sus devotos:

*Tum rostra canes
sanguine multo rubicunda gerunt,
repetitque casas rustica longo
turba triumpho.
En, diua, faue! signum arguti
misere canes: uocor in siluas.*

vv. 77-82

[Entonces los perros muestran las fauces rojas de tanta sangre, y la turba rústica regresa a las cabañas con un gran triunfo. Favorécenos, diosa! Los agudos perros han enviado la señal: soy llamado a los bosques.]

Hipólito se desplaza desde la inicial presentación de criaturas vivientes y libres, a la inmovilidad y el dolor (*fertur plaustro / praeda gimenti, vv. 76-77*) de bestias atrapadas en redes o trampas²¹. Esta excitación por la matanza, en la parte final del parlamento, diluye la beatitud del encuentro con la naturaleza, fuente de conocimiento que produce *fidem numinis* para quien busca la perfección. Al respecto, recordamos que la *Carta 41* ofrece una interesante síntesis de la concepción senequiana acerca del hombre y la naturaleza, y de la recta comprensión del *secundum naturam uiuere*, que puede contrastarse con

²⁰ Cf. Segal, Ch. *Op.cit.*, p.62.

²¹ Cf. Segal, Ch. *Op.cit.*, pp.62-63.

lo dicho por Hipólito²².

En suma, el discurso inicial opaca el perfil estoico del personaje por su violencia, el gusto por la matanza, su fuga de la civilización para internarse en el reino de las fieras como devoto de Diana.

2. Primer Episodio:

a. Discurso de la nodriza a Hipólito (435-482)

El discurso de Hipólito en vv. 483-564 constituye la respuesta a lo dicho por la nodriza en el pasaje anterior (vv. 435-482), que consideraremos a continuación brevemente.

La nodriza se prepara para hablar con Hipólito y, por exhortación del coro, eleva una plegaria a la *regina nemorum*, que es llamada

*O magna silvas inter et lucos dea
clarumque caeli sidus, et noctis decus*

vv. 409-410

[Oh gran diosa entre bosques y espesuras, brillante estrella del cielo y gloria de la noche]

A esta Diana pide la nodriza que Hipólito caiga en las redes de Venus. El pasaje de los vv. 406-430 de la nodriza reconstruye el imaginario euripideo reponiendo a Venus y Diana – ahora no como personajes sino como figuras de discurso – si bien altera el esquema griego, ya que la nodriza pide a la diosa virgen y agreste que su devoto se doblegue ante una divinidad de características opuestas, incluso pese a haber expresado en el prólogo su incredulidad de base estoica acerca de los dioses a los que alude Fedra.

El discurso de la nodriza a Hipólito puede resumirse en el *aetate fruere* (v. 445); contiene reiteradas alusiones a Venus no sólo como diosa del amor sino también como la divinidad lucreciana de la naturaleza en su aspecto generador, multiplicador y conservador, la Venus *genetrix* que hace poblar los bosques de animales para solaz de Hipólito²³. La nodriza presenta como natural y propio de la juventud el amor y el goce de los sentidos, resultando impropio de un joven el lecho solitario

²² *Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli <densitate> ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxis penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excavatus, animum tuum quadam religionis suspicione percutiet. Magnorum fluminum capita veneramur; subita ex abdito vasti amnis eruptio aras habet; coluntur aquarum calentium fontes, et stagna quaedam vel opacitas vel immensa altitudo sacrauit. Ep. 41. 3.*

²³ En especial a partir del v. 470, la nodriza presenta el cuadro hipotético de una naturaleza sin Venus, estéril y desolada, en la que no hay seres animados ya que han perecido por igual hombres y animales.

y el apartamiento en los bosques. Así, la vida célibe significa una juventud estéril y contraria a la naturaleza. El discurso de la nodriza finaliza con estas palabras:

*Proinde uitae sequere naturam ducem:
urbem frequenta, ciuium coetus cole*

vv. 481-482

[Así, sigue a la naturaleza, conductora de la vida: frecuenta la ciudad, procura el trato de los ciudadanos.²⁴]

Puede incluso reconocerse en estas palabras la versión elegíaca largamente difundida en Roma de la vida de *otium* que gobierna Venus, capaz de proteger *amores furtiuuos* como los que insinuara la nodriza a Hipólito, aun cuando ella apele a los aspectos generadores de la divinidad que se manifiestan en la naturaleza como muestra de sus benéficos poderes, en una *captatio benevolentiae*. Pero, en este caso, el *sequere naturam* de la nodriza se refiere a la sociedad urbana de los ciudadanos, en la que los amoríos juveniles masculinos se toleran y forman parte de la existencia normal de los hombres. Observamos, asimismo, que la oposición *siluas - relictis moenibus / urbem-ciuium coetus* es básica en el entramado de ideas que Séneca postula en esta tragedia y ofrece un interesante ejemplo de la utilización de un tópico tradicional (en este caso, la oposición campo-ciudad) imbuido de nuevos contenidos filosóficos²⁵. La nodriza primero y luego Hipólito - como ya ha ocurrido en el prólogo - darán sus respectivas versiones del *secundum naturam uiuere*, que parecen remitir a la tradicional oposición estoicismo-epicureísmo²⁶. Pero las cosas no son tan simples, y no es posible detenerse en esta rápida reducción sin considerar la especial interpretación del *sequere naturam* en el llamado estoicismo romano²⁷, al que nos referiremos más adelante.

²⁴ El hombre como ser naturalmente social es un concepto que puede encontrarse ya en la noción aristotélica de πολιτικὸν ζῷον (“animal de la polis”), tal como se encuentra definido en su *Politica* (1253a.3). La concepción política de Séneca encuentra coincidencias en tal sentido, pese a que el estoicismo griego (especialmente Zenón) rechaza esta básica asociación por juzgarla restrictiva de la libertad humana, y los posteriores seguidores del estoicismo prefieren la idea del *kosmou polités* como comunidad de hombres unidos por la razón. Como decimos en este estudio, el llamado “estoicismo medio”, especialmente Panecio, incorporó elementos tanto de Platón como de Aristóteles aceptando, en correspondencia con éste último, la participación del hombre virtuoso en el gobierno del Estado.

²⁵ Destacamos que al referirnos a tópicos hacemos alusión a un repertorio de imágenes que se reiteran asociadas en relaciones fijas (similitud, oposición, etc.) y que ofrecen una significación básica - con frecuente adscripción de valores - que permite su utilización de diversos contextos, con el incremento semántico propio de cada actualización; no se trata, pues, de un conjunto de nociones prediseñadas que el poeta usa mecánicamente con una mínima adaptación sino de soportes imaginables que el poeta puede elegir como expresión de las más variadas tramas semánticas; piénsese, por ejemplo, en el “tópico” campo / ciudad en el *Epodo* II de Horacio.

²⁶ Cf. Lana, I. *Studio sul pensiero político classico*. Napoles, 1973, p.409 y ss.

²⁷ Cf. *De VB* 8.2: *Natura enim duce utendum est; hanc ratio obseruat, hanc consulit. Idem est ergo beate uiuere et secundum naturam.* (*De Otio* 5.1.1: *Solemus dicere summum bonum esse secundum naturam uiuere: natura nos ad utrumque genuit, et contemplationi rerum et actioni. Nunc id probemus quod prius diximus.*

B. Segundo discurso de Hipólito y diálogo con la nodriza (483-588)

El extenso parlamento de Hipólito en vv. 483-564, como se ha dicho, es programático y sustenta la imagen del estoico, *spei metusque liber* (v. 492). La vida agreste se asocia a *ritusque priscos* (v. 484); *Hipólito siluas amat* (v. 485), lo que le permite abandonar sin pesar sus moradas palaciegas - *relictis moenibus* - y desestimar su posible ingerencia en el gobierno de la ciudad, ya que *non ille regno seruit* (v. 490).

En su respuesta a la nodriza, Hipólito opone la *luxuria* urbana, con todo lo que ella implica, a la vida rústica (vv. 525 en adelante). A continuación, traza un cuadro tópico de la decadencia del tiempo a partir de una *prima aetas*, con las notas características de la Edad de Oro y su progresiva degradación a causa del *lucri furor* (v. 540), la ira (v. 541), la *libido* y sus consecuencias: *imperii sitis cruenta*, *pro iure uires*, las guerras y *arma* (v. 546).

Parece aquí insinuarse que lo que hace Hipólito tiene más de fuga que de búsqueda: el primer plano se ocupa con la nefasta actualidad, y la caracterización de la *prima aetas* se diseña a partir de la negación de los males presentes, que *illo tempore* resultaban desconocidos:

Nullus his auri fuit
caecus cupido. Nullus in campo sacer
diuisit agros arbiter populis lapis.

vv. 527-529

[No tenían apetencia ciega de oro. Ninguna piedra sagrada en el campo dividió como árbitro las tierras de los pueblos.]

El catálogo de las abominaciones contemporáneas culmina en la imagen de la mujer como *dux malorum, scelerum artifex* (v. 559), en fin, *dirum genus* (v. 564).

La nodriza, auténtica filósofa de la obra, pregunta de inmediato por qué extiende a todas las mujeres el crimen de algunas. Ante esto, un nuevo Hipólito aparece, poseído de furia y rencor contra las mujeres:

Solamen unum latris amissae fero.
Odisse quod iam feminas omnes licet.

vv. 578-79

[El único consuelo que tengo de la pérdida de mi madre es que ya me sea lícito odiar a todas las mujeres.]

Reaparecen la agitación y la agresividad de la cacería, esta vez como arrebatado de cólera por su complacencia en el odio a las mujeres (*odisse placuit*, ha dicho Hipólito en v. 568), que enlaza su repudio de la vida urbana no con una con-

cepción filosófica sino con su propio *furor*.

En el primer discurso, desvanecida la imagen del *sapiens*, quedaba la del voto de Diana. En este segundo parlamento, el movimiento conceptual es análogo. Un prolijo enunciado filosófico-moral sobre la degradación de los tiempos finalmente recalca en el *pathos*: la mujer, *hic et nunc*, es resumen de todos los males y objeto de su máximo odio²⁸. Se desvanece por completo un objetivo fundamental de la concepción estoica: la búsqueda de la *apathia* y la erradicación de las pasiones; como es sabido, ambos movimientos son sinónimos y, en este sentido, suponen una importante diferencia con la noción aristotélica de moderación y control de las pasiones²⁹.

c. Diálogo entre Fedra e Hipólito (589-718)

Por último, algunos elementos del diálogo subsiguiente entre Hipólito y Fedra (vv. 589-718), centro de esta primera parte de la tragedia, requieren ser tomados en cuenta para completar lo precedente, considerando un último aspecto del personaje que puede interpretarse como otro posible defecto.

En relación con lo que se ha analizado previamente, destacaremos dos pasajes de este diálogo. En primer lugar, el *taceo nouercas*: *mitius nil est feris* (v. 558) que Hipólito incluye en su repudio a las mujeres se opone al *mater* con que el mismo invita a Fedra a la confidencia:

Committe curas auribus, mater, meis (v. 608)

[Confía tus penas, madre, a mis oídos]

¿Se trata de un gesto de cortesía y respeto, pese a lo que ha dicho de las mujeres, por considerarla *mater* como esposa de su padre? Si la referencia a *nouercas* aludiera sólo a Medea, algo que la forma plural podría dificultar, ¿representaría Fedra una excepción dentro de su odio a las mujeres? De no ser una excepción ¿se debe suponer en Hipólito un rasgo de hipocresía, el fingimiento de una cordialidad inexistente? Resulta arduo decidir sin más apoyo que conjeturas, pero es interesante plantear el caso ya que el contraste (*nouercas* / *mater*) es rápido e inesperado³⁰. Sin

²⁸ Tschiedel ofrece una interpretación distinta: *totalmente diversa è la situazione nel dramma romano: Ippolito si presenta nel prólogo come un giovane assolutamente normal* (Op.cit. p.341), y agrega: *L'ippolito romano non rifiuta le donne per principio. La sua misoginia sembra essere solo un tratto superficiale, esteriore...Ma c'è di piu: questo Ippolito è veramente irreprensibile, interamente innocente, e in realtà diventa vittima degli attachi di Fedra senza aver peccato in alcun modo* (ibid.); en la perspectiva del pensamiento senequiano, se puede objetar esta opinión.

²⁹ Un interesante ejemplo de la discusión de Séneca con las teorías aristotélicas puede leerse en *De Ira* I, 3 y 11 en relación con el tema de las pasiones.

³⁰ Llama la atención, además, la desmesurada candidez de Hipólito: una vez que exige a Fedra *effare aperte* (v. 640), y ella se queja del vapor insano del amor que la consume y quema sus entrañas, Hipólito no entiende en absoluto el mensaje ni percibe el sentido de oscuridad pasional en las palabras de Fedra, ya que con poca lógica las asocia al "casto amor de Teseo" (*Amore nempe Thesei casto furis?* v. 645).

embargo, consideramos que el apelativo tiende a establecer la existencia de una especie de adopción, familiar para el auditorio romano, según la cual Hipólito detenta condición real con Teseo como *pater* y Fedra como *mater*³¹. Volveremos sobre este punto más adelante.

A continuación, el apelativo *mater* da lugar a las correcciones de Fedra:

*Me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca;
famulamque potius: omne seruitium feram*
(vv. 611-612)

[Llámame, Hipólito, o hermana o esclava; y muy posiblemente esclava: soportaré toda esclavitud.]

Toda una tradición de mujeres apasionadas resuena en las palabras de Fedra³², y aparecen términos se asocian al *seruitium amoris*³³: enamorados que manifiestan su intención de convertirse en esclavos del ser amado como ofrenda y prueba amorosa. En esta línea de pensamiento puede inscribirse lo que sigue:

*mandata recipe sceptrā, me famulam accipe:
te imperia regere, me decet iussa exequi
muliebre non est regna tutari urbium.
tu qui iuuentae flore primaueo uiges,
ciues paterno fortis imperio rege;*

v. 617-621

[Recibe los cetros que me confiaron, acéptame como esclava: conviene que tú reines, y que yo cumpla los mandatos: no es propio de la mujer defender los reinos. Tú, que estás en la primera flor de la juventud, gobierna a los ciudadanos con el poder paterno;]

Esta súplica en forma de mandato sobrepasa, sin embargo, la imagen del desborde erótico del *seruitium amoris* y toma un sesgo político a partir de los *mandata sceptrā*. No se trata formas de hablar ni se está reproduciendo simplemente una exposición privada y particular de emociones, con consecuencias personales

³¹ En los versos finales, Teseo ordena un rito real para los restos de Hipólito: *uos apparate regii flammam rogi*; (v. 1277); Fedra, por el contrario, no recibe honores (*istam terra defossam premat, / grauisque tellus impio capiti incubet*. vv.1279-80)

³² En este pasaje (vv. 611-617), tres veces Fedra se llama a sí misma *famula*; cf. *attamen in vestras potuisti ducere sedes, / quae tibi iucundo famularer serua labore* (Catulo, C. 64.160-161).

³³ Si bien el motivo de la "esclavitud" por amor recorre todas las épocas de la literatura grecolatina, sólo en Roma aparece asumido por figuras masculinas y se convierte en un tópico central de la elegía augustea, tipificado como *seruitium amoris* (Cf. el clásico estudio de F.O. Copley, "Seruitium amoris in Roman Elegists", *TAPhA* 78, 1947, 285-300).

o familiares restringidas. Quien habla es la reina y quien recibe las confesiones y súplicas es el hijo del rey, *princeps* de un Estado prácticamente acéfalo.

Fedra alienta al hijo de la amazona a ocuparse del reino, declarando su propia incapacidad de gobierno. Detrás de esta Fedra senequiana está una destacada parte del imaginario romano de la mujer: probablemente Agripina en el presente³⁴, Cleopatra en los albores del principado y toda una tradición de mujeres históricas y míticas (Dido, Ariadna, Medea) en relación con el Estado cuyo *pathos* interviene desestabilizando la hegemonía del poder.

En este punto, nos interesa volver sobre Hipólito. A todo esto, el agreste joven que pasa sus días apartado de la ciudad y organizando cacerías es el heredero de un trono vacante. Teseo ha partido y el reino está casi acéfalo ya que Fedra, atrapada en sus padecimientos, no puede estar a la altura de las circunstancias. ¿Quién se hará cargo del Estado? A todas luces, Fedra es incapaz de gobernar; el príncipe solo desea cazar y habitar los bosques. En este sentido Séneca rehace el *Hipólito* de Eurípides y transforma la tragedia en una reflexión acerca del hombre en el Estado, de lo individual proyectado a lo general y lo social, de la sociedad organizada de los hombres en la que cada individuo debe realizar su naturaleza según los imperativos de la virtud y los reclamos de la historia.

Consideramos aquí necesario retomar lo dicho al comienzo y recordar que el personaje de Hipólito de Séneca ha sido frecuentemente interpretado como paradigma positivo del pensamiento estoico, sin reparar en la complejidad del problema. La cuestión implica, en sí, discusiones de larga data en el estoicismo; los primeros estoicos no rechazaban la intervención del filósofo en la vida política, pero tampoco encontraban en este tipo de actividades un interés especial. Sólo a partir de Panecio parece haberse convertido en un aspecto de mayor relevancia, sin que esto implique una atención sostenida³⁵. En la perspectiva senequiana, más preocupada por la vida del hombre en sociedad, los impulsos hacia la *res publica* se entienden como un requerimiento del estado de justicia y derecho en la comunidad, dado que la realización de actos nobles y el rechazo de las injusticias contribuyen de modo decisivo a la salud social. El *vir bonus* gobierna para evitar el mal que pueda significar que un hombre vicioso e inferior lo haga por él. Así, el estoicismo romano, siguiendo concepciones también ciceronianas, no tiene como ideal la «unpolitische Humanität»³⁶ sino una especie de *principatus*, tal como lo concibe Cicerón.

El mismo Séneca³⁷ indica la importancia de la actuación pública para beneficio del Estado: el ciudadano debe luchar y afrontar los peligros, tratando de mejorar las condiciones políticas aun cuando se vea obligado a actuar desde posiciones inferiores o restringidas. Sobre este fondo filosófico, el caso de Hipólito

³⁴ Cf. Lefèvre, E., "Die politische Bedeutung von Sénecas *Phaedra*", *WS N.F.* 24, 1990, 109-122.

³⁵ Cf. Rist, J.M. *Stoic Philosophy*. Cambridge, 1969, p.209 y ss.

³⁶ Cf. Pohlenz, M. *Antikes Führertum*. Leipzig, 1934, pp.140-143.

³⁷ *De Tranquillitate animi*, IV,1-7.

ofrece nuevos aspectos ya que hay, en algún punto de esta situación (como bien lo interpretó Racine), un problema político. El rey se ha marchado y es posible que haya muerto³⁸, la reina esta enajenada y débil; la rápida alusión a los hijos de la pareja real sugiere que son niños (v. 869) y no están en condiciones de asumir responsabilidades públicas.

Hipólito, pese a ser hijo del rey, no podría ocupar el trono por su condición de bastardo. Encontramos este aspecto del mito enunciado por Ovidio³⁹ en la *Epistula* que Fedra le dedica; argumenta aquí acerca de los males que ha causado Teseo a ambos contraponiendo la crueldad de haber matado a la madre de Hipólito sin nupcias y condenarlo a ser *nothus* ("bastardo"), con la benevolencia de reconocer como legítimos a sus propios hijos. Sin embargo, Séneca no parece conferir una decisiva importancia a este aspecto, al que no se hace referencia; por el contrario, forma parte de la *domus* de Teseo, tal como se ha visto, y Fedra le suplica que asuma el cetro y que gobierne con el poder paterno (*imperio... paterno rege* v. 621).

Entonces ¿quién gobierna en Atenas? ¿quién se ocupa de la ciudad? Nadie. Podría afrontar el riesgo Hipólito dado que es un hombre virtuoso, pero no lo hace. A la luz de la filosofía de Séneca, esto resultaría un defecto, y para esclarecer esta posibilidad puede tomarse en cuenta lo dicho en *De Otio* 3. 2-5⁴⁰:

Duae maxime et in hac re dissident sectae, Epicureorum et Stoicorum, sed utraque ad otium diuersa uia mittit. Epicurus ait: 'non accedet ad rem publicam sapiens, nisi si quid interuenerit'; Zenon ait: 'accedet ad rem publicam, nisi si quid impediuerit.' Alter otium ex proposito petit, alter ex causa; causa autem illa late patet. (...) Hoc nempe ab homine exigitur, ut prosit hominibus, si fieri potest, multis, si minus, paucis, si minus, proximis, si minus, sibi. Nam cum se utilem ceteris efficit, commune agit negotium. Quomodo qui se deteriorem facit non sibi tantummodo nocet sed etiam omnibus eis quibus melior factus prodesse potuisset, sic quisquis bene de se meretur hoc ipso aliis prodest quod illis profuturum parat.

[Las dos máximas escuelas, la de los Epicúreos y la de los Estoicos, disienten en esto, pero una y otra admiten, por distintas vías, el

³⁸ Fedra afirma, como lo ha hecho ante la nodriza, que Teseo ha muerto pues nadie regresa de los reinos de Plutón: *Regni tenacis dominus et tacitae Stygis / nullam relictos fecit ad superos uiam: / thalami remittet ille raptorem sui? / nisi forte amori placidus et Pluton sedet.* (vv. 625-628)

³⁹ *Ov. Her.* 4.119- 124: *si quaeras, ubi sit - Theseus latus ense peregit, nec tanto mater pignore tuta fuit. at ne nupta quidem taedaque accepta iugali - cur, nisi ne caperes regna paterna nothus? addidit et fratres ex me tibi, quos tamen omnis non ego tollendi causa, sed ille fuit.*

El texto ovidiano destaca aspectos de la enajenación pasional de Fedra que no aparecen en Séneca, como este intento de reunir cargos contra Teseo que perjudica a sus propios hijos.

⁴⁰ Cf. asimismo *De Tran. Animae* 4.7: *Numquam inutilis est opera ciuis boni...*

ocio. Epicuro dice: no entrará el sabio en las cuestiones públicas, a menos que alguna circunstancia lo obligue; Zenón dice: el sabio entrará en las cuestiones públicas, a menos que alguna circunstancia se lo impida... Se exige, en efecto, de un hombre, que resulte beneficioso para los demás hombres: si puede ser, para muchos; si no, para pocos; si no, para los allegados; si no, para sí mismo, ya que cuando se hace útil a los demás, se ocupa de la comunidad. Del mismo modo quien se degrada no sólo se daña a sí mismo sino que también daña a los que hubiera podido ser provechoso siendo mejor, así también quien se comporta dignamente, éste mismo es provechoso para otros a quienes se prepara para beneficiar.]

De este modo, no puede decirse que la relación individuo-Estado en Séneca mantenga la indiferencia del estoicismo arcaico, y que el hombre pueda desentenderse de los problemas sociales que lo rodean. Por el contrario, Séneca entiende que en particular el *sapiens*, i.e. el hombre más esclarecido, quien mejor percibe los vicios de su tiempo porque ha aprendido lo que es la virtud, debe involucrarse en lo político como medio de salvaguarda del Estado y su justicia⁴¹.

Este, sin duda, no es el Hipólito eurípideo. Séneca ha concebido un hombre con su razón y libertad, que practica la virtud y condena los vicios. Esta condena de los vicios es la que lo aparta del contacto con la sociedad humana, particularmente de aquéllos que frecuentan la corte. En el mismo contexto puede interpretarse el exaltado rechazo de las mujeres como seres irracionales altamente desaconsejables para el gobierno de los Estados. La lectura que hace Séneca del Hipólito de Eurípides se entreteje con un estoicismo presente al menos desde un siglo atrás en la literatura romana, y concuerda con la más arcaica tradición que declara incompetentes a las mujeres para cualquier gobierno que no sea el doméstico.

Por lo demás, en la falaz confesión que hace a Teseo acerca del crimen de Hipólito, Fedra indica al culpable por medio de una espada con adornos de marfil, la espada que el joven ha dejado abandonada en su huida; esto, que podría considerarse desprecio por la guerra, ruptura con *urbs* de la Edad de Hierro, también puede ser reconocido como una especie de desertión, la renuncia a la condición de nobleza guerrera (*andreia*) que corresponde al *princeps*. Sin duda, no faltan en la obra los lamentos del coro acerca de la inestabilidad de lo humano y sus *negotia*, ejercidos en el dominio de la cambiante Fortuna; la castidad es vencida por la *libido*, la virtud sólo obtiene penalidades y la perfidia reina en los palacios. Pero es elocuente que el canto final del coro se refiera a las cosas terribles que suceden a los poderosos⁴². La huida de Hipólito también ha creado el

⁴¹ En tal sentido, Catón es la figura paradigmática en la que convergen la virtud privada y la cívica. Estas funciones se vuelven particularmente importantes en situaciones de emergencia de la República.

⁴² Cf. vv. 1123 y ss.: *Quanti casus, heu, magna rotant! / minor in parvis Fortuna furit / leuiusque ferit leuiora deus...*

espacio donde esto es posible: su defección hace que el *pathos* tome el definitivo gobierno y desencadene la catástrofe; no afronta el caso sino que escapa sin su espada, y quizás no sea éste, como advertimos, un simple detalle funcional sino que esté reclamando una lectura de carácter simbólico.

Así, el personaje que Séneca concibe no se agota en el joven cuya virtud le impide un contacto con lo que considera negativo o vicioso, sino que incorpora nuevos conceptos como el que destacamos. Se vislumbra una especie de falta - y tal vez no se trate de una falta menor - en su completa desatención al Estado que, por su inacción, produce la ruina del mismo Hipólito. Séneca presenta, de este modo, una versión distinta de la historia: seres humanos con conflictos y obligaciones que no pueden ser ya remitidos exclusivamente a la decisión de los dioses, sino que forman parte de la *libertas* humana y de las responsabilidades que le competen a los individuos, en especial a aquéllos sobre quienes descansa la organización del Estado y el resguardo del bien común. Hipólito, devoto de Diana, ama los bosques, desprecia el palacio y aspira a una vida célibe: éste es el personaje del mito griego reconocible en Eurípides; Séneca parece estar diciendo que esto no pasa de ser un gesto vacío si no está sustentado en los principios de la razón como rectora de las acciones. Cuando tal comportamiento es producto del *pathos* (el odio al *dirum genus*, el espanto ante la pasión femenina que lo obrubila al punto de hacerle olvidar su espada en la huida), cuando el rechazo de la vida pública ocurre en un momento de crisis del Estado, entonces hay defecto porque se han confundido las cosas. El desapego a la vida pública, al poder, a los honores y riquezas que acompañan a los poderosos, es una convicción interior de naturaleza racional; sin traicionar este principio, el hombre sabio, o el que aspira a la sabiduría, puede ejercer funciones de gobierno para corregir, sanar y preservar la salud social. Acepta este papel como una obligación, no como un privilegio codiciado; obra en cumplimiento de un servicio, no por apetencia de poder. El Hipólito romano rechaza esta tarea en función de su singularidad, errando al preferir un *bonum* personal a otro de mayor extensión y beneficio, el *bonum commune* que hubiera requerido una decisión más noble, esforzada y peligrosa, quizás, que la huida.

Lía Galán

Universidad Nacional de La Plata

Dirección electrónica: liagalán@netverk.com.ar

Resumen

El estudio presenta un análisis del estoicismo de Séneca a través de la concepción del personaje de Hipólito, que compendia lo que se podría considerar un esbozo de polémica entre la concepción griega y la concepción romana del estoicismo. Habitualmente se ha tratado con mayor frecuencia la figura de Fedra en la tragedia de Séneca, por su despliegue de *pathos* con que construye un personaje apto para desarrollar ideas estoicas por vía del *exemplum* negati-

vo. Frente a ella, Hipólito parece resultar la vía positiva al desdeñar un modo de vida cortesano y, por tanto, corrupto. Sin embargo, es posible advertir en el joven Hipólito la imagen del príncipe que prefiere una vida agreste y desatiende su deber político, en momentos en que su presencia resulta decisiva para la salud del reino.

Palabras clave: Séneca - tragedia romana – Hipólito - estoicismo

Abstract

This article presents an analysis of the Seneca's stoicism through his conception of the character of Hippolytus that summarizes what could be considered an "epitome" of polemic between the Greek and the Roman conception of the stoicism. Usually the character of Fedra in Seneca's tragedy has been the favorite subject because of her unfolded *pathos*; with her, Seneca builds a character who is capable of developing stoic ideas by way of the negative *exemplum*. At her side, Hippolytus seems to embody the positive way of stoic life by rejection of life in palace and, therefore, of moral corruption. However, in the young Hippolytus is possible to notice the image of the prince who prefers the life in the forests and disregards his political and civil duties when his presence is decisive for the health of the Kingdom.

Keywords: Seneca – Roman Tragedy – Hippolytus - Stoicism

RUINAS ROMANAS Y POESÍA ESPAÑOLA

Sobre las ruinas en las literaturas europeas modernas se ha escrito tanto que parecería inútil agregar un estudio más a la vasta bibliografía dedicada al tema. Pero si bien podría pensarse que ya se habría dicho todo y que nada nuevo cabría añadir, al menos en lo que concierne a la literatura española queda lugar todavía para nuevas lecturas de textos ya analizados, para el tratamiento de obras aún no suficientemente estudiadas y para presentar nuevos planteamientos y, quizás también, aventurar nuevas propuestas y soluciones.

El corpus poético sobre las ruinas comprende todas las literaturas occidentales (clásica, medieval, neolatina, española, francesa, italiana, inglesa ...) y en todos sus períodos (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, Romanticismo ...) y géneros (poesía, narrativa, ensayo, relatos de viajes ...). Y, en las otras artes, pero especialmente en la pintura y a partir del Renacimiento, la visión de las ruinas constituye asimismo un tema que ha atraído repetidamente la mirada de los artistas¹. Por supuesto, no son propósitos de este artículo ni la lectura de toda la literatura consagrada al tema en la lírica renacentista y barroca peninsular (de ello ya se han ocupado, entre otros, Wardropper y López Bueno), ni tampoco intentar abarcar en un solo estudio de conjunto la totalidad de las letras españolas, ampliando la visión hasta el presente: semejante proyecto requeriría todo un volumen, como el de Mortier para la literatura francesa, el de Springer para la italiana, o los de Goldstein y Janowitz para la inglesa². Ahora, en cambio, se trata más bien de replantear ciertos problemas desde otras perspectivas y proponer otras líneas de investigación para futuros y más detallados estudios. Por todo ello, los textos seleccionados para los análisis que han de seguir lo han sido, ante todo, por su pertinencia y utilidad metodológicas y por ser aquéllos que mejor ejemplificarían los temas y problemas en cuestión.

Deslindes previos

Antes de entrar en materia, se imponen varios deslindes conceptuales y una breve reseña de algunos de los marcos teóricos desde los cuales se ha estudiado el tema. En primer lugar, debe recordarse la etimología de la palabra *ruina*: proviene del latín *ruina*, derivado a su vez del verbo *ruo*, entre cuyas varias acepciones figuran las de "caerse", "hundirse", "desplomarse", "derrumbarse", "derribar" y "arrasar", lexemas todos pertenecientes a un mismo (sub)campo léxico, cuyo

¹ Para el tema de las ruinas en la pintura véanse, por ejemplo, los estudios de Zucker y de Turner 153-74, y el de Gombrich sobre el paisaje en la pintura renacentista.

² Para la visión de las ruinas de Roma en el Renacimiento francés véase también McGowan 129-250.

valor común sería el de "destrucción".³

Entre las distinciones previas, se pueden proponer las cinco siguientes, por lo menos:

- 1) cuando se habla de las ruinas, el término se suele restringir muy frecuentemente a las de los edificios y construcciones de la Antigüedad.
- 2) quedan así fuera de estudio las "ruinas humanas", que es como, por ejemplo, Lope de Vega se refiere a sí mismo en su soneto sobre Sagunto:

Si desde que en tan alto anfiteatro
representastes a Sagunto muerta,
de gran tragedia pretendéis la palma,
mirad de sólo un hombre en el teatro
mayor ruina y perdición más cierta,
que en fin sois piedras, y mi historia es alma. (226-27)⁴

- 3) "ruinas" designa también las ruinas "reales" y no las "artificiales" como las que comienzan a aparecer en los jardines, parques y residencias de la aristocracia europea en el siglo XVIII.⁵
- 4) por ellas hay que entender también, y ante todo, las ruinas causadas por la acción del tiempo o por las fuerzas naturales y no por la destrucción deliberada del ser humano en acciones de guerra o en actos de terrorismo, por ejemplo.⁶
- 5) la atracción y fascinación que ejercen las ruinas provienen más de aquéllas que están alejadas en el tiempo que de las más cercanas, las cuales, afirma Staro-

³ Para las voces española y latina véanse Corominas 92-93 y Ernout-Meillet 582-83, respectivamente. "Un campo léxico es, desde el punto de vista estructural, un paradigma léxico que resulta de la repartición de un contenido léxico continuo entre diferentes unidades dadas en la lengua como palabras y que se oponen de manera inmediata unas a otras, por medio de rasgos distintivos mínimos." (Coseriu 146; véanse también 135, 170 y 210). "¡Ruina! -de ruere-, lo que se ha venido abajo, lo caído, cadente o decadente. Es lamentable, señores, que cuanto existe en el Universo no exista con plenitud y en perfección, sino que, por el contrario, a la gracia y virtud más perfectas les llega inexorablemente la hora de su ruina." (Ortega y Gasset 447-48).

⁴ Si bien no es tema de este artículo, nótese en el segundo terceto un motivo recurrente en la poesía española del Siglo de Oro: la identificación de la situación personal del poeta con el estado de las ruinas (véanse López Bueno 64 y Wardropper 298-300). Para las personas como "ruinas" véanse Simmel 263 y Ortega y Gasset 447-48.

⁵ "The eighteenth century had an undeniable mania for physical representations of decay. Louis XIV incorporated six hundred columns from the ruined Roman city Leptis Magna into Versailles. On a smaller scale, English noblemen placed classical ruins on their estates or, most notorious in this period, constructed new ruins to create particular effects." (Goldstein 4-5). Véanse también Zucker, "Ruins" 124-25 y *Fascination* 195-245, Roth 5, Wardropper 305 y Martínez-Burgos García 227.

⁶ "For this reason, a good many Roman ruins, however interesting they may be otherwise, lack the specific fascination of the ruin -to the extent, that is, to which one notices in them the destruction by man; for this contradicts the contrast between human work and the effect of nature on which rests the significance of the ruin as such." (Simmel 26; subrayados de Simmel). Sobre Simmel comenta Mortier: "Il y aurait beaucoup à redire sur ce que Simmel écrit à propos des ruines romaines, mais son analyse générale est très pénétrante." (10, nota 1). Para Zucker, la fascinación de las ruinas reside justamente en la acción paciente y deliberada del tiempo (*Fascination* 249).

Aproximaciones a las ruinas

Y junto a los problemas de definición de las ruinas y delimitación del campo de mira hay que tratar el no menos importante del marco teórico con el que el crítico se ha de aproximar a los textos para explicarlos e interpretarlos. Desde luego que cada estudioso, implícita o explícitamente, adopta un determinado método en la lectura de su corpus y de allí que sería imposible pasar revista aquí a todos ellos; pero sí convendría recordar, aunque sólo sea a título ilustrativo, algunos de dichos enfoques, antes de proponer en este artículo otro más y que permita arrojar nueva luz sobre obras ya estudiadas y sobre problemas también considerados por la crítica precedente. Entre esos marcos teóricos se pueden mencionar los siguientes:

- 1) en términos generales, Paul Zucker distingue diferentes maneras de percibir e interpretar las ruinas:

Although the ruin still continues to exist in the sphere of life, life has departed from it, and we are aware only of a more or less well-preserved fragment of an earlier age. And this fragment will be perceived and interpreted in various ways: either out of antiquarian-archeological interest, or as a reflection of the Freudian "death instinct," or from the point of view of melancholy fascination, or as mere fanciful enjoyment of decoration. (*Fascination* 2)

- 2) a partir de la literatura francesa, Roland Mortier postula dos usos de las ruinas:

Des lignes de force se dégagent cependant, et on constatera que, dans l'ensemble, deux usages de la ruine prédominent: l'usage *moral*, didactique, qui tire de la ruine une leçon (quand ce n'est pas un sermon); l'usage *pittoresque*, simplement visuel, qui en fait un spectacle (les deux usages n'étant d'ailleurs nullement exclusifs). (12; subrayados de Mortier)

- 3) en su estudio sobre el tema de las ruinas en la poesía de Hölderlin, Carlos A. Disandro distingue tres momentos o fases:

En primer lugar, las ruinas sobre todo las ruinas griegas, en su condición histórica de mudo testimonio de un pasado abolido; en se-

⁷ "On l'a remarqué, pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises: on peut désormais l'imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage: l'Histoire, le Destin. Nul ne rêve calmement devant des ruines fraîches, qui sentent le massacre: cela se déblaie au plus vite, pour rebâtir." (Starobinski 180).

gundo lugar, las ruinas como vestigios palpitantes de los dioses que las inhabitaron, colmaron y abandonaron; y por tanto como principio de una experiencia actual del paso de los dioses, y en alguna ocasión como secreta instancia que puede no sólo rememorar, sino renovar las antiguas teofanías; en tercer lugar, la identificación del lado penumbroso, restrictivo de las ruinas, cuya potencia, si cabe este término, consiste en revelar lo divino por el sesgo de su *kéno-sis*, de su abajamiento, repliegue, atenuación. Llamemos pues a cada uno de estos niveles las ruinas como recurso de un tiempo abolido; las ruinas como vestigio rememorantes de las deidades; las ruinas como presencia kenótica de la Deidad. (167-8)⁸

- 4) con relación a la poesía española del Siglo de Oro, Bruce W. Wardropper, siguiendo la distinción aristotélica entre historia y poesía, sostiene que la aproximación a los edificios en ruinas se puede hacer de dos formas:

One can approach ruined buildings rationally, seeing in them history written in stone. They are archives of the past; and the archaeologist is the historian of all that is primitive, ancient, and archaic. But one can also approach ruins poetically, using the imagination to create on their uneven foundations. The beholder may dwell on the visual contrast between past and present, or consider the obliterative or destructive effects of time not only on Man's handiwork but on Man himself, or perceive the beauty in this unique case of Nature's re-absorption of Art, or draw moral conclusions from the fact of ruination. (295)

- 5) sin perjuicio de acudir en las páginas que siguen a todos estos planteamientos, el de George Simmel es el que quizás se preste mejor para encuadrar sobre nuevos presupuestos el tema de las ruinas en la poesía española. Las reflexiones de Simmel quedan enmarcadas, en primer lugar, en su visión de la historia humana, concebida como el dominio gradual con que el espíritu se va imponiendo sobre la naturaleza⁹. Simmel postula así dos "tendencias cósmicas" presentes en las ruinas, una ascendente, correspondiente al espíritu, y otra descendente, propia de la materia.¹⁰

⁸ Véanse otros desarrollos de estas ideas a propósito de la poesía de Hölderlin en 167, 171, 174-77 y 180-82.

⁹ "The whole history of mankind is a gradual rise of the spirit to mastery over the nature which it finds outside, but in a certain sense also within." (259).

¹⁰ "In the ruin, these antitheses are distributed over even more widely separated segments of existence. What has led the building upward is human will; what gives it its present appearance is the brute, downward-dragging, corroding, crumbling power of nature." (261). Para las ideas de Winckelmann sobre la relación entre materia y espíritu y su influencia en Hölderlin véase Disandro 170-72.

Para Simmel, lo más característico de las ruinas es que en ellas se rompe el equilibrio de ambas fuerzas o tendencias en favor de la naturaleza¹¹; en otras palabras, lo propio y más definitorio de las ruinas consiste en esta inversión de la jerarquía entre espíritu y naturaleza; más aún, en ellas se consumaría una suerte de "venganza" por parte de la naturaleza, que acaba por "reclamar los derechos" que las creaciones del espíritu humano le habían usurpado¹². La imagen plástica de este triunfo de las fuerzas naturales se manifiesta en la invasión de las ruinas por plantas y animales, motivo recurrente a partir del Renacimiento en la pintura y en las literaturas europeas modernas. Para la lírica española se pueden recordar ahora los siguientes pasajes de la "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro (1573-1647):

Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo!, representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago.

.....

aquí, ya de laurel, ya de jazmines,
coronados los vieron los jardines,
que ahora son zarzales y lagunas.
La casa para el César fabricada,
¡ay!, yace de lagartos vil morada;
casas, jardines, Césares murieron
y aún las piedras que de ellos se escribieron. (13-14)¹³

¹¹ "According to its cosmic order, the hierarchy of nature and spirit usually shows nature as the substructure, so to speak, the raw material, or semifinished product; the spirit, as the definitely formative and crowning element. The ruin reverses this order: what was raised by the spirit becomes the object of the same forces which form the contour of the mountain and the bank of the river." (262).

¹² "... for now the decay appears as nature's revenge for the spirit's having violated it by making a form in its own image." (259); "That the overwhelming of a work of the human will by the power of nature can have an aesthetic effect at all suggests that nature has a never completely extinguished, rightful claim to this work, however much it may be formed by the spirit. In its material, its given state, it has always remained nature; and if now nature becomes once more completely master over it, she is merely exercising a right which until now has remained latent but which she has never, so to speak, renounced." (262-63).

¹³ "Jaramago: planta crucífera de flores amarillas en espiga, común entre los escombros." (Moliner 184). Al jaramago se refieren también Jorge Guillén en "La Venus de Itálica" ("Su Itálica ya fue. / Lo dice el jaramago, / lo cantan sus cantores.") y Manuel Mantero en "Nueva canción a las ruinas de Itálica", ambos poemas recogidos en la antología editada por Roberto Padrón.

La piedra

Para apreciar mejor el carácter de las ruinas, se puede hacer un breve *excur-sus* sobre la naturaleza de la piedra a partir de la teoría tradicional de los cinco elementos, tal como la ha expuesto René Guénon en varios de sus estudios. Con las simplificaciones que se vuelven inevitables al tratarse de un tema tan complejo, hay que comenzar por notar que, en su aspecto más fundamental, los elementos son determinaciones o modificaciones de la sustancia primordial indiferenciada o polo sustancial de la manifestación o Existencia Universal¹⁴. A partir de estos principios sustanciales se originan los cuerpos, formados todos por los cinco elementos en variadas proporciones¹⁵; la diferenciación de los cuerpos será así resultado de las distinciones y oposiciones de ciertas cualidades complementarias, productos de la ruptura del equilibrio y síntesis de todos los elementos¹⁶. Principio de todos ellos es el *éter*, que contiene a los demás en dicho estado de equilibrio: el desarrollo o diferenciación tiene lugar siguiendo el orden "descendente" *éter* → *aire* → *fuego* → *agua* → *tierra*. Este último se convierte de esta manera en el punto "más bajo", o punto "final", tanto de toda diferenciación elemental como de la manifestación en el estado corporal. La *tierra*, por lo tanto, corresponde a la modalidad corporal más "condensada" de todas y contiene el grado más elevado de gravedad.¹⁸

En el nivel de la manifestación correspondiente, la piedra participa de las propiedades del elemento *tierra* y por esta razón, en estado "bruto" y sin labrar, sirve como símbolo de la materia primera indiferenciada, del caos, de *Prakriti*.¹⁹ Poseyendo también la inmovilidad del mineral y caracterizada ante todo por la dureza, la piedra simboliza la estabilidad y la permanencia, como Francisco de Medrano (1570-1607) lo afirma en su poema sobre Itálica:

¹⁴ Véanse *L'homme* 49 y "La théorie" 46. En la cosmología hindú el polo "sustancial" de la manifestación corresponde a *Prakriti* (*L'homme* 49-55); en las doctrinas china y occidental, a la *Tierra* (*La Grande* 32-38). El polo "esencial" está representado, respectivamente, por *Purusha* y por el *Cielo*.

¹⁵ "En tout cas, les éléments ne sont pas de corps, même simples, mais bien les principes substantiels à partir desquels les corps sont formés; on ne doit pas se laisser tromper par le fait qu'ils sont désignés analogiquement par des noms qui peuvent être en même temps ceux de certains corps, auxquels ils ne sont aucunement identiques pur cela; et tout corps, quel qu'il soit, procède en réalité de l'ensemble des cinq éléments, bien qu'il puisse y avoir dans sa nature une certaine prédominance de l'un ou de l'autre." ("La théorie" 52-53).

¹⁶ "L'Éther" 442.

¹⁷ "La théorie" 47-48.

¹⁸ "La théorie" 61; *Le règne* 187. La tendencia descendente corresponde a *tamas*, una de las tres *gunas* de las doctrinas cosmológicas hindúes ("La théorie" 57-58; *L'homme* 55; *Le symbolisme* 38-41). *Tamas* corresponde al ser considerado en sus estados inferiores y de allí que su color simbólico sea el negro (*Le symbolisme* 39-40).

¹⁹ Propias de los pueblos sedentarios son la arquitectura, la escultura y la pintura, artes del espacio y de la piedra, frente a la poesía y la música, artes "fonéticas", del tiempo y de los pueblos nómadas (*Le règne* 201). El reemplazo de la madera por la piedra en los pueblos sedentarios (como los hebreos, por ejemplo) representa un grado más acentuado de la "solidificación" del mundo, según la marcha descendente de los ciclos cósmicos ("Pierre brute" 315; *Le règne* 154-62).

¡Cómo feneció todo! ¡Ay! Mas seguras,
a pesar de fortuna y tiempo, vemos
estas y aquellas piedras combatidas.²⁰

¿Oposición o continuum?

Pero, además de la propuesta por Simmel, la relación entre la naturaleza y las ruinas se presenta, por lo menos, con otras dos modalidades. Una de ellas es un motivo frecuente en la poesía latina: la fundación de Roma invierte los términos de aquella oposición, ya que va a ser entonces la acción humana quien ha de invadir los campos y la naturaleza en que será emplazada la ciudad, tal como se ve en varios textos aducidos y analizados por Edwards.²¹ En otros casos, como se verá después, la ciudad y sus ruinas no cederán el lugar a las fuerzas incontenibles e incontrolables de la naturaleza sino a las pacíficas labores de la agricultura. Pero el tema que sin duda prevalece es el de las ruinas reclamadas por la naturaleza, ya presente, por ejemplo, en la *Farsalia* de Lucano, a propósito de las ruinas de Troya, pero que sólo a partir del Renacimiento italiano acabará por imponerse en las literaturas occidentales.²²

Publicado por primera vez en 1907, y a pesar de los años transcurridos, el estudio de Simmel sigue siendo punto de referencia obligado para toda reflexión sobre el tema de las ruinas.²³ Pero cabe preguntarse si la oposición entre naturaleza y espíritu que allí se expone puede dar cuenta satisfactoria de todos los problemas y si permite también apreciar todos los matices de la poesía consagrada a las mismas. Por otro lado, hay que notar también, y para hacerle plena justicia a Simmel, que en varios pasajes de su estudio (algunos de los cuales se han de citar más adelante) se advierte la situación intermedia, ambivalente, ambigua de las ruinas, que ya no son del todo "espíritu", pero que tampoco se han convertido completamente en "naturaleza". De allí que, aunque sólo sea a título de hipótesis de trabajo, dicha oposición entre dos términos netamente diferenciados se podría reemplazar, primero, por la idea de un *continuum*, para tratar luego de

²⁰ Wardropper 303-04. Como observó también Guéron, símbolo por excelencia de la estabilidad y la inmovilidad es la piedra cúbica (*Le règne* 188). Para otros comentarios sobre la naturaleza de la piedra véanse Eliade 191-92 -y en general todo el capítulo VI de su libro (191-210)- y Sallis 5, 26 y 143.

²¹ Véanse los comentarios de Edwards a propósito de "Roma antes de Roma" en Virgilio (14), Propercio (56), Ovidio (59-60) y Tito Livio (82).

²² Para Lucano véanse Edwards 11-12 y Mortier 16. Para los orígenes del tema de las ruinas, incluyendo los antecedentes medievales, véase Mortier 21-35.

²³ A Simmel se refieren, entre otros, Mortier (10), Starobinski (180) y Roth: "Ruins are a trace of the human intervention in nature and evidence of nature's intervention in the human. This long-standing theme has persisted despite changes in both the idea of nature and of the human. It has become especially prominent in modern European writings on ruins and comes into sharp focus in sociologist Georg Simmel's 1907 essay examining the return of the human -or of culture- to nature. Nature is inexorable. As things fall apart, out of their remains emerge new forms of growth. These are signs both of human decay and of reintegration in the natural world." (2).

determinar la situación que en él ocupan las ruinas, presumiblemente en un punto de la línea más o menos equidistante de los extremos.

Si, de acuerdo con Simmel, toda ruina es el producto de una fuerza cósmica descendente, un primer desafío que se le presenta al estudioso es el de tratar de delimitar las etapas o grados de esa tendencia. Tres, por lo menos, cabe diferenciar en un primer asedio:

- 1) las ruinas pueden ser reclamadas, o reemplazadas, por la agricultura, como se ve en el soneto de Francisco de Medrano sobre Itálica: "Estos de pan llevar campos ahora / fueron un tiempo Itálica;" o en otro de Juan de Arguijo (1567-1623) sobre la misma ciudad, repudio a la guerra y canto a la fecundidad de los campos y a los beneficios de la paz:

Esta, a la rubia Ceres consagrada
parte fecunda de la madre tierra,
que el sustento común al orbe encierra
de tanta espiga en la preñez dorada,
fue ciudad al comercio dedicada,
que la quietud y la verdad destierra,
duro después teatro de la guerra,
que toda en sangre la dejó bañada.
Del primitivo asunto restaurado,
gracias rinde en el fruto repetido
al circular precepto de los meses;
también siéndole el tiempo agradecido
no más hierro la hiera que el arado,
no más peso la oprima que sus mieses. (151)

- 2) en una fase más avanzada de este movimiento descendente, la naturaleza animal y vegetal, en estado salvaje, se apodera de las ruinas, "reclamando sus derechos", según piensa Simmel. En la literatura española del Siglo de Oro, junto al ya mencionado poema de Caro sobre las ruinas de Itálica, se puede recordar ahora el de Francisco de Rioja (ca 1583-1659):

Y ya el fausto y la pompa lisonjera
de pesadumbre tan ilustre y rara
cubre hierba, y silencio, y horror vano.²⁴

o la epístola de Hernando de Soria Galvarro, también sobre la misma ciudad:

y el grande Anfiteatro a quien reserua

²⁴ Wardropper 304.

forma el tiempo y assientos leuantados
mas cubiertos de malua y de vil ierua
Acuerdome de estar alli assentados
muchas vezes Medrano y yo viniendo
de su hazienda cerca aunque cansados
y alguna solitaria cabra viendo
paçer aquel teatro que algun dia
tanta gente vio en si y festiuo estruendo
de aquella muda soledad salia
concento y voz que nos hablaua clara
y que a filosofar nos persuadia. (153-54)²⁵

o el soneto de Villamediana, cuyo primer cuarteto dice:

Las pompas con que Roma vio, superba,
las estrellas un tiempo amenazadas,
del padre de los siglos habitadas,
poca son hoy ceniza y mucha yerba; (139)

o los siguientes versos de Cernuda: "Silencio y soledad nutren la hierba / creciendo oscura y fuerte entre ruinas" ("Las ruinas", 197).²⁶

3) en la etapa final de esta tendencia las ruinas terminan por ser (re)absorbidas en el entorno natural por la piedra y/o la tierra, es decir, regresan al reino mineral del que han surgido en primer lugar. En la poesía española contemporánea, dos poetas describen muy aptamente este proceso; uno de ellos es Ridruejo, en su soneto "A una ruina (Teatro romano)", con esas referencias a la "hierba" que anuncia el retorno de la tierra y a esos *fragmenta* que se restituyen a la roca:

La piedra que fue grada es ya ladera,
la columnata es aluvión y escoria,
el arco y el bastión roca y entraña.

²⁵ Edwards recuerda que al Capitolio se lo designaba también con el nombre de "Monte Caprino" (89). La hiedra crece también en las ruinas de San Juan de los Reyes, en Toledo, según refiere Bécquer en su visión romántica del templo (Martínez-Burgos García 228); y, con la canción de Caro en el recuerdo, hierbas y rebaños de cabras también encuentra Rodó en la Villa de Hadriano (858). Testimonios gráficos de la invasión de las ruinas por la naturaleza pueden verse, por ejemplo, en los cuadros de Alessandro Magnasco (1667-1749), Francesco Guardi (1712-1793), Giovanni Paolo Pannini (1691/92?-1765), Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) y Hubert Robert (1733-1808), reproducidos en Starobinski 182-87; o en *Irresistible Decay* de Roth: entre otros, un grabado de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) (2-3, 44), un dibujo de Frederick MacKenzie (ca 1840) (5, 48-9), una fotografía de Urbain Basset (s. XIX) (16, 70).

²⁶ Para este motivo en la poesía de Hölderlin (ruinas invadidas por grullas, escombros y zarzas) véase Disandro 169.

Si algo es forma, es dolor y nada espera.
Sobre tu idea al sol la hierba brota
porque han vuelto la tierra y la montaña. (194)²⁷

Angel González, en "Mensaje a las estatuas", las presenta como víctimas también del tiempo, destinadas a volver a la piedra, de la que han nacido "por el golpe preciso del cincel", y a sumirse finalmente en el olvido que borra toda memoria:

El tiempo es más tenaz.
La tierra espera
por vosotras también.
En ella caeréis por vuestro peso,
seréis,
si no ceniza,
ruinas,
polvo, y vuestra
soñada eternidad será la nada.
Hacia la piedra regresaréis piedra,
indiferente mineral, hundido
escombros,
después de haber vivido el duro, ilustre,
solemne, victorioso, ecuestre sueño
de una gloria erigida a la memoria
de algo también disperso en el olvido. (47-48)

Pero si aún se quisiera indicar con mayor precisión el lugar que las ruinas ocupan en este *continuum*, se podría comenzar con estas preguntas: ¿a partir de qué momento o punto de esta línea un edificio comienza a ser, o se transforma en, una ruina?; ¿y a partir de cuándo ésta deja de serlo para convertirse en "un montón de piedras" o en una informe juxtaposición de *fragmenta*?²⁸

Respuestas a estas preguntas se pueden hallar, por ejemplo, en Starobinski, quien nota el carácter intermediario de las ruinas en la pintura: "Très tôt, Waet-

²⁷ Para la visión de la geografía española en *Sonetos a la piedra* de Ridruejo y las ideas en que se apoya véase el estudio de Cano Ballesta. Sobre la piedra en la lírica española contemporánea véase Lorenz 81-99, si bien, curiosamente, no se ocupa en ningún momento de Ridruejo. Prueba visual muy elocuente del proceso descrito en los versos citados de Ridruejo es la fotografía del castillo de Sotalbo (provincia de Avila), reproducida, con comentario, por Zucker en su libro *Fascination of Decay*: "Late medieval walls and towers are inextricably fused into primeval masses of chaotic boulders. And yet, even these few fragments of a rude, vernacular architecture in the last stages of decay, partially carved out of live rock above ground, are sufficient to make us conscious of the contrast between Nature and the organizing power of the human spirit. [...] Here, [...] a *Gestalt* has come into being; not an aesthetic unity, but definitely more than a mere heap of stones. Nature has used elements of architecture as objects, just as art takes as object elements of nature." (4-5). Simmel observó que las ruinas presentan a menudo un color similar al de la tierra que las rodea (263).

²⁸ "Despojo obsoleto", "escombros derelictos" denomina Disandro al "extremo grado de una materia excluida del ritmo primigenio" (171).

zoldt nous le rappelle, les peintres ont imaginé des ruines pour en faire un décor intermédiaire entre les structures factices et le monde naturel, entre le palais et le roc." (179); o en Zucker:

Devastated by time or by willful destruction, incomplete as they are, ruins represent a combination of created, man-made forms and organic nature. They can no longer be considered genuine works of art, since the original intention of the builder has been more or less lost. Nor can they be taken as an outgrowth of nature, since man-made elements continue to exist as a basis for that which has been contributed or taken away by Time, in its vindictiveness toward human creations. (*Fascination 3*)²⁹

Pero, en realidad, la respuesta se había adelantado ya de alguna manera en las páginas de Simmel, cuando sostiene que una ruina sigue siéndolo mientras no esté hundida en la materia sin forma y no se haya convertido todavía en un "montón de piedras".³⁰

Significación de las ruinas

Ha llegado ahora el momento de preguntarse qué significan, entonces, esas ruinas, a medio camino entre la naturaleza orgánica y la creación humana. Se puede comenzar con una constatación inicial: por trivial que parezca hacerlo, hay que recordar que lo primero que se le presenta a la meditación del poeta o a la mirada del artista (y a la reflexión del filósofo, como se verá luego a propósito de Hegel) es una colección dispersa de *fragmenta*: son los "despedazados mármoles" de Cartago a que se refiere Gutierre de Cetina (ca. 1510-ca. 1554), la "rota y cansada pesadumbre", los "quebrados arcos y deshechos / y abierto cerco de espantosa cumbre" de Fernando de Herrera (ca. 1534-1597) (476), los "mármoles y arcos destrozados" de Itálica de Rodrigo Caro, las "basas, columnas y arquivadas juntas, / ya divididas oprimiendo el suelo" que Lope de Vega (1562-1635) contempla en Sagunto.³¹

²⁹ Y con las mismas palabras ya se había expresado Zucker en "Ruins" 119.

³⁰ "Still, so long as we can speak of a ruin at all and not of a mere heap of stones, this power does not sink the work of man into the formlessness of mere matter. There rises a new form which, from the standpoint of nature, is entirely meaningful, comprehensible, differentiated. Nature has transformed the work of art into material for her own expression, as she had previously served as material for art." (261-62). Véase el comentario de Zucker de la nota 24.

³¹ Para el tema de las ruinas en las *Rimas* de Lope de Vega véase el estudio de Santos. Típicos de la sensibilidad romántica son el gusto de los *fragmenta* y la melancolía que suscitan: "Les gusta tener a la vista esos paisajes donde se levanta, como en un último esfuerzo, el arco roto que enseña al cielo el muñón de sus dovelas; donde los hierbajos abrazan y ahogan los pobres sillares decaídos; donde se ven torres moribundas, columnas decapitadas, acueductos desvertebrados. Esto es lo que ya en el siglo XVII pintaron Poussin y Claudio de Lorena. Los románticos han descubierto la gracia de las ruinas." (Ortega y Gasset 448). Para Roma vista por los románticos véase el estudio de McGann.

¿Qué dicen, qué pueden decir esos *fragmenta* de Roma, de Itálica, de Sagunto, de Cartago?, ¿qué significado encierran, o revelan, las ruinas? Para Simmel, de ellas (arte y naturaleza) surge una nueva totalidad, una nueva unidad, un nuevo sentido.³² Es decir, una ruina seguirá siéndolo cuando todavía signifique algo para quien la contempla: por ello, la frontera que la separa del in-forme e in-significante "mon-tón de piedras" no estaría marcada tanto por las condiciones físicas del edificio en cuestión cuanto por su capacidad de revelar un significado a quien sepa acercársele con la inteligencia alerta y la penetrante mirada del artista o del filósofo. Ese límite sería, si así puede decirse, más "semiótico" que material, pero sea como fuere, lo cierto es que algo muy distintivo de la ruina es la "liminalidad" que resulta de ese situarse en un "umbral" (en latín, *limen*) en que un sentido primigenio se transforma en uno nuevo, como cuando el estado presente de Itálica le enseña a un poeta como Caro la transitoriedad de toda gloria pasada y no el esplendor de la civilización romana en Hispania que pudo haber admirado cuando la ciudad estaba todavía en pie: "cuánta fue su grandeza y es su estrago";³³ o cuando aquel sentido originario está a punto de perderse, como en el caso de las estatuas de los dioses, en las cuales ya no alienta la presencia y el fulgor de lo divino, según siente Cernuda:

Hoy yacéis, mutiladas y oscuras,
entre los grises jardines de las ciudades,
piedra inútil que el soplo celeste no anima,
abandonadas de la súplica y la humana esperanza. (135)³⁴

Pese a todo, tienen las ruinas una nueva unidad y totalidad y están dotadas de un nuevo sentido, como afirma Simmel; y siendo así, ¿cuál sería el vehículo, el soporte de esos significados? Es interesante observar en la poesía española renacentista y barroca el empleo frecuente de palabras como "rastros", "reliquias" y "señales". Algunos casos: para Caro, la muralla de Itálica

lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.

³² "The ruin of a building, however, means that where the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown; and that out of what of art still lives in the ruin and what of nature already lives in it, there has emerged a new whole, a new characteristic unity." (260).

³³ Pero no todo lo que queda sepultado en las ruinas son las "grandezas" de un pasado glorioso. Así lo siente Antonio Luis Baena en su poema "A las sombras de Itálica", en el que quiere olvidar la "Itálica famosa" y cantar su "subhistoria", la de la cabaña, la cerámica, el legionario, el labrador, la esclava, el niño, el gladiador y la doncella: "Porque ellos también fueron historia.", "Quiero cantar su olvido y su misterio, / porque ellos también fueron Itálica." (Padrón 49-50).

³⁴ Véase también del mismo Cernuda el "Monólogo de la estatua" (161-62). En la poesía de Hölderlin Disandro advierte esta condición liminal de las ruinas en "una dimensión que implica el linde entre lo abolido y lo nuevo, entre el fulgor originario y la sombra, entre la sombra que recata y co-bija, y el fulgor que reconquista y aniquila"(167).

Para Hernando de Soria Galvarro lo que queda de la "ruina / de Itálica deshecha" son los "rastros de la alta magestad latina" y para Juan de Arguijo los "mármoles rotos" son "tristes reliquias de la gran Cartago" (149). Y lo mismo para el conde de Villamediana (1582-1622), para quien los *fragmenta* son los despojos del Tiempo que a todo lo vence:

Estas de admiración reliquias dinas,
tumbas, anfiteatros, coliseos,
del tiempo son magníficos trofeos,
imperiales ya pompas o ruinas.

e imparten una lección contra las vanas ambiciones de los seres humanos:

Tú, mortal, que esto ves, y no terminas
el plazo a la ambición de tus deseos,
¿no adviertes de los Fabios y Pompeos
tantas, en polvo hoy, fábricas divinas? (140)

Ante la lectura de otros poemas podría pensarse que los restos dispersos de las ruinas sólo pudieran transmitir un mensaje también fragmentario e incompleto, como si en esas señales que aún persisten alentara, por así decir, la última posibilidad que tuvieran esos vestigios y reliquias del pasado de poseer un significado, antes de convertirse en víctimas de la implacable "venganza" de la naturaleza sobre el espíritu humano. En esa situación liminal, o "umbral semiótico", entre la ruina aún significativa y el sin sentido de unas "piedras amontonadas", se situarían los *fragmenta* de los edificios de Cartago contemplados por Gutierre de Cetina:

arcos, anfiteatro, baños, templo,
que fuistes edificios celebrados
y agora apenas vemos las señales. (210)

o los de Itálica recordados por Rodrigo Caro: "ese llano fue plaza, allí fue templo, / de todo apenas quedan las señales." y por Francisco de Rioja:

Estas, ya de la edad canas, ruinas,
que aparecen en puntas desiguales,
fueron anfiteatro, y son señales
apenas de tus fábricas divinas.³⁵

o en "A imitación de aquel soneto 'Superbi colli'" que Lope escribió remedando,

³⁵ Wardropper 304.

como tantos otros poetas, a Castiglione:

Soberbias torres, altos edificios,
que ya cubristes siete excelsos montes,
y agora en descubiertos horizontes
apenas de haber sido dais indicios; (137)

"Apenas": por leves, tenues e imperceptibles que sean esas señales, para de Cetina se conservan aún no solamente como testigos de la gloria de Cartago sino también como ejemplo de las lecciones de la historia: "historia / en quien se ve cuál es del mundo el pago."; para de Rioja, no son otra cosa que mudos testimonios del inexorable transcurrir del Tiempo: "¡Oh, a cuán mísero fin, tiempo, destinas / obras que nos parecen inmortales!"³⁶

Ruinas e historia

Como tantas veces se ha señalado, y como lo confirman los textos hasta ahora comentados, las ruinas hablan, antes que nada, de destrucción: lo indica su etimología y así lo demuestran por doquier las señales que emiten un mismo mensaje de *corruptio* y de *vanitas*.³⁷ *Fugit irreparabile tempus, memento mori* son la constante advertencia y admonición de las ruinas. ¿Pero no son la temporalidad y la muerte atributos esenciales de lo humano? Sí, piensa Cernuda en "Las ruinas":

Tan sólo ellos no están. Este silencio
parece que aguarda la vuelta de sus vidas.
Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria
con que se nutre el tiempo, aunque sean
aptos para crear lo que resiste al tiempo,
ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
como en el fruto el hueso encierran muerte. (198)

La destrucción es inherente a la naturaleza misma de lo destruido, afirma Simmel:

For this reason, the ruin strikes us so often as tragic -but not sad-
because destruction here is not something senselessly coming from

³⁶ En varios pasajes Mortier se refiere al carácter de signo que tienen las ruinas: la ruina es más un *signo* que una realidad acabada (21) y así funcionan en la poesía de du Bellay (66). Las ruinas pueden ser un símbolo de vergüenza (38) o ser un signo con el valor de referencia a la Roma eterna (31) y como indicio para olvidar la irreversibilidad de la historia (9).

³⁷ Según Mortier, ambos motivos, junto al de la grandeza de Roma presente aún en sus ruinas, configuran la "subestructura temática" filosófica y moral que esta poesía hereda de la tradición humanista (63).

the outside but rather the realization of a tendency inherent in the deepest layer of existence of the destroyed. (263)³⁸

Que la ruina es un estado normal y natural del ser humano lo sostuvo también Ortega y Gasset: "Es condición de toda realidad pasar por estos dos aspectos de sí misma: lo que es cuando es con plenitud o en perfección y lo que es cuando es ruina. [...] Porque lo ruinoso, como he dicho, es uno de los modos de ser la realidad." (447-48). Y tanto, que la ruina es igualmente una condición constitutiva y definitoria de la Historia misma de la humanidad, como se lee en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* de Hegel. He aquí sus palabras, en versión del mismo Ortega y Gasset:

Cuando echamos la mirada atrás y contemplamos la historia del pasado humano lo primero que vemos es sólo "ruinas". La historia es cambio y este cambio tiene, por lo pronto, un aspecto negativo que nos produce pena. Lo que en él nos deprime es ver cómo la más rica creación, la vida más bella encuentra en la Historia siempre su ocaso. La Historia es un viaje entre las ruinas de lo egregio. Ella nos arrebató aquellas cosas y seres los más nobles, los más bellos por los cuales nos habíamos interesado; las pasiones y los sufrimientos los han destruído: eran transitorios. Todo parece ser transitorio, nada permanece. ¿Qué viajero no ha sentido esta melancolía? ¿Quién ante las ruinas de Cartago, de Palmira, de Persépolis, de Roma no ha meditado sobre la caducidad de los imperios y de los hombres, quién no se ha apesadumbrado sobre destino tal de lo que fue un día la más intensa y plenaria vida? (449)³⁹

Y esto es precisamente lo que en el siglo XVIII les sucedió a Edward Gibbon (1737-1794) y a Constantin François Chassebœuf, conde de Volney (1757-1820), en cuyas obras tuvo una influencia decisiva el espectáculo de las ruinas contempladas en la indecisa luz del crepúsculo. Para el historiador inglés, la idea de escribir su *Decline and Fall of the Roman Empire* nació en medio de las ruinas del Capitolio:

Yet the historian of the decline and fall must not regret his time or expence, since it was the view of Italy and Rome which determined

³⁸ El mundo natural -sostiene Roth- no es tumba sino hogar: "Ruins here not only signal mortality, they point at a deep belonging to the natural world, a world that is less our inevitable tomb than our eternal home."

³⁹ "Negativ angesehen kann diese Seite Trauer erregen, und dazu reizt besonders der Anblick von Ruinen alter Herrlichkeit, vergangener Gröe; alles scheint zu vergehen, nichts zu bleiben. Jeder Reisende hat diese Melancholie empfunden." (Hegel 18). Véanse también las reflexiones de Diderot citadas por Starobinski (183).

the choice of the subject. In my Journal the place and moment of conception are recorded; the fifteenth of October 1764, in the close of evening, as I sat musing in the Church of the Zoccolanti or Franciscan fryars, while they were singing Vespers in the Temple of Jupiter on the ruins of the Capitol. (136) ⁴⁰

La obra del conde de Volney, *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, publicada en 1791, comienza con una invocación a las ruinas y una descripción de su viaje a Egipto y Siria. Frente a los vestigios de Palmira, en el vasto silencio del desierto y desde la altura del valle de los sepulcros, al caer la tarde y con la luna llena anunciando ya la proximidad de la noche, presa de un recogimiento religioso, Volney se entrega a una meditación sobre el destino de las naciones:

Chaque jour je trouvai sur ma route des champs abandonnés, des villages désertés, des villes en ruines: souvent je rencontrais d'antiques monuments, des débris de temples, de palais et de forteresses; des colonnes, des aqueducs, des tombeaux: et ce spectacle tourna mon esprit vers la méditation des temps passés, et suscita dans mon cœur des pensées graves et profondes. (4)

Ah! Comment s'est éclipseé tant de gloire!... Comment se son anéantis tant de travaux!..... Ainsi donc périssent les ouvrages des hommes! Ainsi s'évanouissent les empires et les nations! (7) ⁴¹

Según esta visión crepuscular de la historia no es extraño, entonces, que en este mundo de universal destrucción hasta las ruinas mismas puedan perecer, devoradas por una naturaleza que ni siquiera perdona los templos de los dioses; así narra Lucano a propósito de Troya (*Farsalia IX*, 966-69):

Iam silvae steriles et putres robore trunci
Assaraci pressere domos et templa deorum
iam lassa radice tenent, ac nota teguntur
Pergama dumetis: etiam periere ruinae. ⁴²

⁴⁰ O en una versión ligeramente diferente: "It was at Rome on the fifteenth of October 1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol while the barefooted fryars were singing Vespers in the temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the City first started to my mind." (136, nota 7). Para el hecho de que, en realidad, ya no quedaban ruinas romanas cuando Gibbon visitó el sitio -ya entonces ocupado por el Campidoglio y por la iglesia de Santa Maria in Aracoe-li- y, en general, para el lugar que el tema ocupa en su pensamiento y concepción de la historia, véase el estudio de Craddock.

⁴¹ Para la visión de Oriente en la obra de Volney y su influencia sobre Napoleón véase Said 81-82.

⁴² Comentan este pasaje Edwards (11-12) y Mortier (16).

"Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!"

"Etiam periere ruinae": pocas realidades pueden suscitar con tanta fuerza el desengaño tan característico de la poesía barroca como la contemplación de las ruinas de la Antigüedad clásica. Se pregunta Pedro de Quirós (ca. 1590-1657):

¡Oh Itálica breve, ya tu lozanía
rendida yace al golpe de los años!
¿Quién con la luz que dan tus desengaños
en la sombra veloz del tiempo fía? ⁴³

Nada como las ruinas para revelar al ser humano la fugacidad de esa "sombra veloz" que es el Tiempo, que todo lo aniquila; ellas son una advertencia constante sobre la caducidad de las creaciones humanas, de la que tampoco se salvan los edificios levantados con nada más sólido, estable y duradero que la piedra; de la fatalidad de la muerte igualadora, que a todos ellos les aguarda; de la ausencia, que será su consecuencia inevitable; y, finalmente, del olvido, que ha de borrar todo recuerdo y memoria de su existencia.

En 1552 se publicó en Venecia una colección de epigramas de Janus Vitalis, entre los cuales se encuentra el titulado "De Roma", que tanta fortuna y continuadores habría de tener en las literaturas modernas⁴⁴. Entre estos últimos se encuentra el soneto III de las *Antiquitez de Rome* de Joachim du Bellay (1558), uno y otro imitados en el soneto "A Roma sepultada en sus ruinas" de Francisco de Quevedo (1580-1645):

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.
Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas,
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.
Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura,
la llora con funesto son doliente.

⁴³ Wardropper 304.

⁴⁴ Para Vitalis, sus continuadores e imitadores véase Mortier 46-59. En su comentario al soneto III de du Bellay, Malcolm S. Smith afirma haber descubierto, en los siglos XVI y XVII, veintiocho traducciones o adaptaciones del original de Vitalis o del soneto del poeta francés, además de muchos otros de tiempos posteriores, escritos en ocho lenguas (24). Sobre la Roma renacentista pueden verse, entre tantas otras obras, las compilaciones de artículos de Ramsey y Bondanella.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura. (I, 418)

Numerosos son los comentarios que se han publicado sobre este soneto y aún más los dedicados a du Bellay; por consiguiente, casi nada habría que agregar ahora a todos ellos⁴⁵. En las ruinas, siguiendo a Simmel, la naturaleza acaba imponiéndose sobre el espíritu. Pero en ellas también contienden otras fuerzas: del lado de la primera estarían el tiempo, la transitoriedad, la muerte, la ausencia y el olvido; con el segundo se vincularían, en cambio, la eternidad, la permanencia, la vida, la presencia y la memoria. Lo que sí importa notar ahora es cómo Quevedo, a partir de la meditación sobre Roma, actualiza todos estos motivos en un solo poema: el Tiempo lima las medallas; lo fugitivo y transitorio, es decir, el Tíber, es lo único que queda y permanece de la grandeza y hermosura, aparentemente duraderas, de Roma; dondequiera que se pose la mirada no se hallará sino la presencia de la muerte: las murallas son cadáveres, el Aventino es tumba de sí mismo, el Palatino yace en el lugar en que antes dominaba, el río llora a una ciudad convertida en sepultura; y nada puede hablar más elocuentemente de la ausencia que el no hallar a Roma en la misma Roma.

En las ruinas traban feroz combate la muerte y la vida y de allí la predilección de Quevedo por el vocabulario de la muerte⁴⁶. Y lo mismo en otros poetas; alusiones a la muerte se hallan en la canción de Caro: de Itálica quedan "memorias funerales", del gimnasio y las termas "leves vuelan cenizas desdichadas"; Roma y Atenas son "hoy cenizas, hoy vastas soledades"; Cartago es ahora "sepultura" de su grandeza pasada -sostiene de Arguijo (147); "¡Cómo feneció todo!" -exclama de Medrano ante las ruinas de Itálica⁴⁷.

Ubi sunt?: ¿qué se ha hecho de la grandeza y glorias pasadas y de las que sólo quedan en el presente restos, reliquias, vestigios, señales? Así lo siente Caro en su canción sobre Itálica:

⁴⁵ Para Quevedo véanse, entre tantos otros, los análisis de Mortier (53-54), Wardropper (301-02) y López Bueno (70-71), y para du Bellay, el de Mortier (60-68).

⁴⁶ Para citar otro poema de Quevedo, puede recordarse su romance a las torres de Joray, "Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños", en el que se incluyen términos como "calavera", "esqueleto", "tumba", "luto", "cadáver", "mortaja", "sepulcro", "exequias", "cementerio", "muertos" (III, 64-67; véase López Bueno 70-71).

⁴⁷ Wardropper 303. "A writer who confronts a physical ruin sees human creativity under the aspect of death. His mourning not only records a present fatality but anticipates the destruction of all future places sacred to human happiness. In England, where architects served their apprenticeship by studying classical ruins, the whole visible environment of monuments and buildings became a *memento mori*." (Goldstein 6-7).

¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
el gran pueblo no suena?,
¿Dónde, pues fieras hay, está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte? ⁴⁸

Ausencia y olvido, presencia y memoria

Como queda dicho, la ruina sigue siendo ruina cuando en ella alienta todavía un significado, cuando no se ha apurado hasta el fin aquella tendencia descendente que amenaza con transformarla en naturaleza y en un informe "montón de piedras"; en otras palabras, en las ruinas late todavía una presencia, la de un pasado si no recuperable por lo menos memorable porque todavía tiene un sentido que transmitir a las generaciones futuras. Las ruinas, en efecto, son una presencia que habla de una época desaparecida -afirma Starobinski (179)-; y Simmel había advertido ya esta coexistencia en las ruinas de ausencia y presencia:

In the case of the ruin, the fact that life with its wealth and its changes once dwelled here constitutes an immediately perceived presence. The ruin creates the present form of a past life, not according to the contents or remnants of that life, but according to its past as such. (265) ⁴⁹

Ni plena presencia, ni total ausencia, la ruina es una señal o, también, una huella, de una vida humana pasada, de una historia urdida en el telar del Tiempo:

J'ai cherché les anciens peuples et leurs ouvrages, et je n'en ai vu que la trace, semblable à celle que le pied du passant laisse sur la poussière. Les temples se sont écroulés, les palais sont renversés, les ports sont comblés, les villes sont détruites, et la terre, nue d'habitants, n'est plus qu'un lieu désolé de sépulcres..... (Volney 8)

El Tiempo roe las ruinas sin cesar, caduca todo emprendimiento humano, a la muerte todos tendrán que rendirle el común e inevitable pago, la ausencia será el destino final de todo lo que existe: *sic transit gloria mundi* ... Y, sin embargo,

⁴⁸ Otros ejemplos del tema del *Ubi sunt* recuerda López Bueno (68). La misma pregunta se hará a fines del siglo XVIII Volney: "Où son-ils ces remparts de Ninive, [...] et toute cette création d'êtres vivants dont s'enorgueillissait la face de la terre?" (8).

⁴⁹ Pero, según Mortier, no siempre ha sido así: "La ruine -curieusement inexistante pour les Grecs- n'intéresse les Latins que comme image matérielle du Destin: elle n'est pas une présence, mais une absence, ou un vide, le témoignage d'une présence disparue, la marque négative de la grandeur détruite. Pour eux, la ruine s'identifie pour ainsi dire au néant; elle n'est plus une chose concrète, qui pourrait être objet d'horreur, d'admiration ou de tristesse, mais comme une empreinte en creux, celle de la ville morte, rasée jusqu'à ses fondations." (15-16; subrayados de Mortier).

hay también en las ruinas, o más bien en quienes las contemplan o meditan sobre ellas, un impulso no menos tenaz que pugna por salvarlas del olvido al que irremisiblemente estarían condenadas. Esa fuerza que quiere rescatar a toda costa los monumentos de épocas pretéritas y conservar el espíritu que aún queda de ellas no es otra que la memoria; testigo, el soneto de Gutierre de Cetina mencionado páginas atrás:

Excelso monte do el romano estrago
eterna mostrará vuestra memoria;
soberbios edificios do la gloria
aún resplandece de la gran Cartago;
desierta playa, que apacible lago
lleno fuiste de triunfos y vitoria;
despedazados mármoles, historia
en quien se ve cuál es del mundo el pago;
arcos, anfiteatro, baños, templo,
que fuistes edificios celebrados
y agora apenas vemos las señales;
gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:
que si del tiempo fuistes derribados,
el tiempo derribar podrá mis males. (210)

Los temas del soneto son los ya familiares en la poética de las ruinas. Lo que apenas se conserva de Cartago son los *fragmenta*: “arcos, anfiteatro, baños, templo”, que no son sino señales “apenas” del transcurrir del tiempo: “del tiempo fuistes derribados” y lección de lo que la Historia les depara a los humanos: “historia / en quien se ve cuál es del mundo el pago;”. Y, sin embargo, en esos restos de otrora “soberbios” y “celebrados” edificios, presas del “romano estrago”, “la gloria aún resplandece de la gran Cartago”: pese a todo, y aunque reducido ahora a “despedazados mármoles”, aquel pasado ha de perdurar en la “memoria eterna”.⁵⁰

En su soneto sobre Cartago, Juan de Arguijo tratará todos estos temas desde una nueva, y sorprendente, perspectiva:

Este soberbio monte y levantada
cumbre, ciudad un tiempo, hoy sepultura
de aquel valor, cuya grandeza dura
contra las fuerzas de la suerte airada,
ejemplo cierto fue en la edad pasada,

⁵⁰ El soneto de Gutierre de Cetina fue imitado por Manuel Ledesma con referencia a Sagunto (López Bueno 64-65).

y será fiel testigo en la futura,
del fin que ha de tener la más segura
pujanza, vanamente confiada.
Más en tanta ruina mayor gloria
no os pudo fallecer, ¡oh celebrados
de la antigua Cartago ilustres muros!,
que mucho más creció vuestra memoria
porque fuistes del tiempo derribados,
que si permaneciérades seguros. (147)

Arguijo concede que la ciudad es "sepultura" de su grandeza, que sus muros han sido "del tiempo derribados", que todo ello, en tanto que "ejemplo cierto" y "fiel testigo", sirve de admonición a las edades pasadas y futuras del destino que le aguarda a todo lo humano: "del fin que ha de tener la más segura / pujanza, vanamente confiada." No obstante, esas ruinas de una ciudad que ya no existe y esos muros que alguna vez fueron "ilustres" son depositarios de una "mayor gloria", gracias a la fama, que vence la "suerte airada", y a la memoria, que parece ser más fuerte cuanto más lo sean los embates del Tiempo:

que mucho más creció vuestra memoria
porque fuistes del tiempo derribados,
que si permaneciérades seguros.

La memoria, en efecto, se bate contra todo: contra el Tiempo, la Historia, el Destino, la Muerte, la ausencia, el olvido. La poética de las ruinas es siempre un ensueño antes de la invasión del olvido –afirma Starobinski⁵¹. Se insinúa aquí otra vez aquella "liminalidad" de la ruina, que lo es no sólo física y material sino también "semiótica". A la pregunta formulada en páginas atrás –¿cuándo una ruina se transforma en fragmentos sin forma y sin sentido que ni siquiera son ya rastros, vestigios o señales de algo o de alguien?– se le suman ahora estas otras: ¿a partir de qué momento es imposible ya todo recuerdo?, ¿desde cuándo lo que alguna vez fueron ruinas son ahora sólo "resto, que no memoria, del pasado" –como dice Ridruejo? ("A una columna sola en el llano", 189), ¿cuándo y cómo se instala ese Olvido que todo lo oblitera?

Variadísima es la gama de impresiones, sensaciones y reacciones que suscita el espectáculo de las ruinas, desde la identificación de éstas con las penas de amor que afligen al poeta hasta la melancolía provocada por la comprobación de que nada queda al abrigo de la garra del Tiempo o la nostalgia que se siente por

⁵¹ "La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli... On l'a remarqué, pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises: on peut désormais l'imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage: l'Histoire, le Destin." (180).

grandezas pretéritas, hoy reducidas apenas a fragmentos y vestigios. Muchas son, en efecto, las funciones de las ruinas y todas dependen del uso que de ellas se quiera hacer con la memoria y el recuerdo⁵². Pero no todo ha sido añoranza del pasado ni abatimiento ante la ruina universal que sería la Historia de la humanidad. En la literatura inglesa, por ejemplo, Edmund Spenser plantea la relación entre ruinas, poesía e identidad nacional, afirmando la inmortalidad de la nación por medio de la inmortalidad y continuidad de la poesía.⁵³

A pesar de todo lo que precede, las ruinas poseerían también un aspecto positivo. Más aún, se podría incluso sostener que son necesarias y condición indispensable para la renovación y continuidad de la Historia. Así pensó Ortega y Gasset:

Pero en cambio tiene otro aspecto, mirado por su reverso, la ruina: el que unas cosas acaben es condición para que otras nazcan. Si los edificios no cayesen en ruinas, si se conservasen imperecederos no quedaría sobre el haz del planeta, a estas horas, espacio para vivir nosotros, para construir nosotros. No podemos, pues, contentarnos con llorar sobre las ruinas; éstas hacen falta. El hombre, que es el gran constructor, es el gran destructor y su destino sería imposible si no fuese también un famoso fabricante de ruinas. (449)

Y antes de él, Gibbon se había planteado la relación entre decadencia o caída y transformación: Craddock insiste en las ideas de que transformación es destrucción y viceversa y de que las distintas Romas que se suceden en la Historia serían para Gibbon, en definitiva, el reemplazo de unas ruinas por otras; dicho de otra manera: sobre las ruinas de un estado se construiría un nuevo orden, que a su vez también acabará de la misma manera, para dar paso a otra etapa histórica, y así sucesivamente.⁵⁴ La ruina sería, en suma, elemento constitutivo e ines-

⁵² La nueva actitud elegíaca frente a las ruinas que surge entre 1520 y 1580 depende, según Mortier, no del objeto en sí o de la mirada con que se lo contempla, sino del espíritu con que se lo hace (43).

⁵³ Véase el análisis de Spenser en Janowitz 20-30. "The lesson Spenser intends to teach by way of these three poems [*Visions of Bellay*, *The Ruins of Rome* y *The Ruins of Time*] is that the image of the nation is made in poetry, and that poetry can ensure national immortality, repairing the ruins of previous empires and shifting the locus of the *translatio imperii* into the domain of poetic structure." (21); "The permanence of poetry in the face of historical decline roots national permanence within poetic continuity." (26).

⁵⁴ "The significance of the *ruins* of the Capitol, then is not that civilization is displaced by barrenness, but that it is displaced by alternative civilizations, better in some ways, inferior in others." (66; subrayado de Craddock); "As the empire is to the republic, so successor states will prove to be to the age of the Antonines: products, for better and worse, of ruins." (73). En su meditación le asalta al conde de Volney el temor de que un futuro viajero pueda experimentar las mismas impresiones que las suyas, pero no ante las ruinas de Palmira sino ante las de las sociedades europeas contemporáneas (10-11).

capable del acontecer humano, pero no por ello necesariamente ni siempre poseedor de un carácter ominoso y aciago.⁵⁵

Pervivencia de los dioses en las ruinas

La poética de las ruinas, como tantas veces se lo ha sostenido, es vasto, complejo, inagotable. En este nuevo asedio al tema intentado en las páginas precedentes quedan, por lo tanto, muchos aspectos sin considerar y varios más sin siquiera plantear; pero existe uno que es de ineludible reflexión y que servirá para concluir este trabajo. En las ruinas, en efecto, hay algo más que puede perdurar y ésto es el recuerdo de lo divino, es decir, de la presencia de lo sagrado, de lo eternamente viviente y al abrigo de la muerte y del olvido.

Para Simmel uno de los requisitos que debe satisfacer una ruina para serlo es que en ella se debe sentir aún el impulso ascendente del espíritu.⁵⁶ Pero, ¿puede subsistir la memoria de los dioses en la poesía de las ruinas, que es poesía de destrucción y ausencia, según cree Starobinski?:

La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence: il faut que personne n'ait gardé l'image d'un bâtiment intact. (180)

El texto continúa con un pasaje que no puede describir más claramente la relación entre ruina, ausencia y olvido. Abandono y desamparo, pérdida de un recuerdo inicial y sustitución de las significaciones originarias por otras, melancolía y olvido, todo esto caracterizaría las ruinas y más aún a aquéllas que en otro tiempo fueron morada de una deidad:

La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. Elle exprime l'abandon et le délaissement. Le monument ancien était un mémorial, une "monition". Il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir initial a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant dorénavant la disparition du souvenir que le constructeur avait prétendu perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la significa-

⁵⁵ Para la relación complementaria y recíproca entre transformación y destrucción veáanse Craddock 64, 76 y 77: "Much of the *Decline and Fall* is devoted to the somber narrative of the process of ruin inherent in each Rome in its very nature, and criminally accelerated by various unworthy exercisers of power. But destruction is transformation just as transformation is destruction. Ironically or heroically, sometimes a better monument replaces the one destroyed."

⁵⁶ "... the metaphysical-aesthetic charm of the ruin disappears when not enough remains of it to let us feel the upward-leading tendency. The stumps of the pillars of the Forum Romanum are simply ugly and nothing else, while a pillar crumbled -say, halfway down- can generate a maximum of charm." (265).

tion perdue. Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli. (180)

¿Entonces, no estaría condenado al fracaso ese intento del arquitecto o del escultor de perpetuar una memoria dada en la piedra? Y es que, a primera vista, ésta se sitúa, si así puede decirse, en el polo opuesto a lo divino, especialmente cuando, en estado "bruto", es "sola materia fría, áspera, inerte", para decirlo con palabras de Ridruejo ("A una roca informe", 182). Esta piedra, materia in-forme y aún sin labrar, es, según el mismo poeta, "rostro sin voz de las edades / desnudo de cinceles: piedra viva." ("Primer soneto", 181), pero es también la que en "A la cantera" se transforma en arte gracias al espíritu creador del ser humano:

Ni la raíz, ni el agua, ni la hoguera
forjadora, ni el hábito del viento;
nada ha calado su constancia entera.
Sólo el alma la explora -¡oh, monumento;
oh, mansión; oh, cariátide ligera!
con venas de amoroso pensamiento. (184)⁵⁷

Las piedras no convertidas aún en arte pueden transformarse por la fuerza del espíritu en signo de lo sagrado, en vehículos de una hierofanía, como repetidamente lo recuerda Eliade: su valor religioso no depende nunca de su existencia misma como tales sino de su función como instrumentos y recipientes de una acción o fuerza espiritual (191, 194), de la que son signos y morada (200, 202). Las piedras reciben una significación cultural gracias a la presencia divina que las transfigura y a las teofanías que en ellas se manifiestan, transformándolas en signos de una realidad suprahumana, numinosa y trascendente (205).⁵⁸

Lucano narra en la *Farsalia* que en Troya no se han salvado de la invasión de la naturaleza ni siquiera los templos de los dioses y Volney, en las ruinas de Palmira, observa: "les troupeaux parquent au seuil des temples, et les reptiles immondes habitent les sanctuaires des dieux!" (7). ¿Perviven éstos en las ruinas? Este es el sentido que las ruinas tienen en la poesía de Hölderlin, en tanto que "vestigios" de los dioses que en ellas habitaron, como lo ha demostrado Disandro. Es el interrogante que se hizo Heidegger en sus viajes a Grecia,⁵⁹ y es la pregunta que Cernuda contestó negativamente en los versos citados páginas atrás:

⁵⁷ Según Cano Ballesta, en los *Sonetos* de Ridruejo la piedra también puede tener un "impulso espiritual hacia la altura, una dinámica ascensional", una "fuerza ascendente" o "ímpetu ascensional" hacia el reino del espíritu (66-67).

⁵⁸ "Depuis la simple hiérophanie élémentaire représentée par certaines pierres et par certains rochers -qui frappent l'esprit humain par leur solidité, leur durée et leur majesté -jusqu'au symbolisme omphalique ou météorique, les pierres cultuelles ne cessent de signifier quelque chose qui dépasse l'homme." (205; subrayados de Eliade).

⁵⁹ Para este tema véase Sallis 82-97.

no, en las estatuas de los dioses, moradores de una edad remota y heroica, sin miseria y sin muerte, olvidados ahora por una "triste humanidad decaída", no palpita ya la presencia de un mundo divino: son despojos, "piedra inútil que el sople celeste no anima, / abandonadas de la súplica y la humana esperanza."

Aníbal A. Biglieri

University of Kentucky, USA

Dirección electrónica: biglieri@pop.uky.edu

Ediciones

- Arguijo, Juan de. *Obra poética*. Stanko B. Vranich, ed. Madrid: Castalia, 1972. du Bellay, Joachim. *Antiquitez de Rome*. Malcolm S. Smith, ed. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994.
- Caro, Rodrigo. "Canción a las ruinas de Itálica." *Itálica: antología lírica para unas ruinas*. Roberto Padrón, ed. Sevilla: Aldebarán, 1973. 13-16.
- Cernuda, Luis. *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Cetina, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*. Begoña López Bueno, ed. Madrid: Cátedra, 1981.
- González, Angel. *Sin esperanza, con convencimiento*. Barcelona: Jorge Salinas - Editor, 1961.
- Herrera, Fernando de. *Poesías*. Victoriano Roncero López, ed. Madrid: Castalia, 1992.
- M. Annaei Lucani. *De bello civili*. D. R. Shackleton Bailey, ed. Stuttgartiae: Teubner, 1988.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. José Manuel Blecuca, ed. Madrid: Editorial Castalia, I 1969, III 1971.
- Ridruero, Dionisio. *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*. Madrid: Editorial Castalia, 1979.
- Rodó, José Enrique. "El camino de Paros." *Obras completas*. Alberto José Vaccaro, ed. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1956.
- Soria Galvarro, Hernando de. "Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas)." Antonio Rodríguez Moñino. *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*. Edward M. Wilson, ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1976. 137-62.
- Vega, Lope de. *Poesía selecta*. Antonio Carreño, ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- Villamediana. *Obras*. Juan Manuel Rozas, ed. Madrid: Castalia, 1969.

Estudios

- Bondanella, Peter. *The Eternal City: Roman Images in the Modern World*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1987.
- Cano Ballesta, Juan. "Dionisio Ridruero: geografía y política en su poesía de juventud." *Luz vital: Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*. Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, eds. Alicante: McGill University-Dept. of Hispanic Studies, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 59-69.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (con la colaboración de José A. Pascual). Madrid: Editorial Gredos, 1983.
- Coseriu, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Craddock, Patricia B. "Edward Gibbon and the 'Ruins of the Capitol'." *Roman Images*. Annabel Patterson, ed. 63-82.

- Disandro, Carlos A. "Hölderlin y el sentimiento de las ruinas." *Friedrich Hölderlin 1770-1970: Homenaje en su centenario*. Rodolfo Modern, ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1971. 163-83.
- Edwards, Catharine. *Writing Rome: Textual approaches to the city*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1949.
- Ernout, A. et A. Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.
- Gibbon, Edward. *Memoirs of my life*. Georges A. Bonnard, ed. New York: Funk & Wagnalls, 1969.
- Goldstein, Laurence. *Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1977.
- Gombrich, E. H. "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape." *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance*. London: Phaidon Press, 1966. 107-21.
- Guénon, René. *La Grande Triade*. Paris: Gallimard, 1957.
- , *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*. Paris: Gallimard, 1962.
- , "Pierre brute et pierre taillée." *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*. 313-16.
- , "L'Éther dans le cœur." *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*. 441-48.
- , *L'Homme et son devenir selon le Védānta*. Paris: Éditions Traditionnelles, 1966.
- , "La théorie hindoue des cinq éléments." *Études sur l'Hindouisme*. Paris: Éditions Traditionnelles, 1968. 45-68.
- , *Le Symbolisme de la Croix*. Paris: Les Éditions Véga, 1970.
- , *Le règne de la quantité et les signes des temps*. Paris: Gallimard, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*. Karl Heinz Ilting, Karl Brehmer und Hoo Nam Seelmann, eds. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996.
- Janowitz, Anne. *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990.
- López Bueno, Begoña. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro." *Revista de Filología Española* 66 (1986) 59-74.
- Lorenz, Erika. *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik (1936-1956)*. Hamburg: Cram, De Gruyter & Co., 1961.
- Martínez-Burgos García, Palma. "San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico." *Simposio Toledo romántico*. Toledo: Colegio Universitario de Toledo, 1990. 225-29.
- McGann, Jerome J. "Rome and Its Romantic Significance." *Roman Images*. Annabel Patterson, ed. 83-104.
- McGowan, Margaret M. *The Vision of Rome in Late Renaissance France*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- Mortier, Roland. *La poétique des ruines en France: Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève: Librairie Droz, 1974.
- Ortega y Gasset, José. "Idea del teatro: una abreviatura." *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Tomo VII, 439-71.
- Padrón, Roberto, ed. *Itálica: antología lírica para unas ruinas*. Sevilla: Aldebarán, 1973.
- Patterson, Annabel, ed. *Roman Images*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- Ramsey, Paul A., ed. *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.
- Roth, Michael S. with Claire Lyons and Charles Merewether. *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Sallis, John. *Stone*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Santos, José E. "Para una semántica del motivo de las ruinas en Lope de Vega. Lectura y refor-

- mulación en las *Rimas* de 1609." *University of Pennsylvania Working Papers in Romance Literatures and Philology* 2 (1997) 55-66.
- Simmel, Georg. "The Ruin." *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. Kurt H. Wolff, ed. New York: Harper and Row, 1965. 259-66.
- Springer, Carolyn. *The Marble Wilderness: Ruins and Representation in Italian Romanticism, 1775-1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Starobinski, Jean. "La mélancolie dans les ruines." *L'invention de la liberté 1700-1789*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1964. 179-87.
- Turner, A. Richard. *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- Volney, Constantin François Chassebœuf, conde de. *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires*. Paris: Garnier, sin fecha [1791].
- Wardropper, Bruce. W. "The Poetry of Ruins in the Golden Age." *Revista Hispánica Moderna* 35 (1969) 295-305.
- Zucker, Paul. "Ruins -An Aesthetic Hybrid." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961) 119-30.
- , *Fascination of Decay: Ruins: Relic-Symbol-Ornament*. Ridgewood, New Jersey: The Gregg Press, 1968.

Resumen

El corpus poético sobre las ruinas cubre todo el espectro de las literaturas occidentales, pero no se trata de realizar un registro cuantitativo del tema en la poesía española, sino proponer otras líneas investigativas que proporcionen un marco teórico a la percepción e interpretación de las ruinas. Se presentan los criterios de P. Zucker, R. Mortier, C. Disandro, B. Wardropper y G. Simmel; éste último ofrece un sustento teórico al presentar la historia humana como el dominio gradual del espíritu sobre la naturaleza; aplicado a las ruinas, dos tendencias se presentan aquí: una ascendente propia del espíritu y otra descendente, la de la materia. Las ruinas rompen el equilibrio entre el espíritu y la naturaleza en pro de la segunda. Se ejemplifican con abundancia estos criterios comenzando por la poesía renacentista que toma las ruinas de Itálica como motivo central. Los matices intermedios de esta relación se ejemplifican con textos que incluyen hasta autores contemporáneos, que se preguntan por el significado de las ruinas: marca o vestigio de presencias divinas de antaño, sobre lo que los poetas dan respuesta afirmativa o negativa.

Abstract

The poetic corpus about the ruins embraces the whole spectrum of the western literatures. The aim of this article isn't a quantitative register of the spanish poetry, but to propose other lines of research that furnish a theoretical frame for the perception and interpretation of the ruins. The author displays the opinions of P. Zucker, R. Mortier, C. Disandro, B. Wardropper and G. Simmel; this last gives a theoretical frame when he presents the human history as the gradual domination of the spirit over the nature. If Simmel's criterion is aplicated to the ruins we have two tendencies: one ascendent inherent to the spirit and other descendent, to the matter. The ruins break this balance between the spirit and the nature on behalf of the second. The author illustrates with many examples these criterions beginning by the Renaissance poetry and one of his principal subjects: the ruins of Itálica; he also includes contemporary authors. All these poets inquire about the signification of the ruins as traces or vestiges of ancient sacred presences with affirmative or negative answer.

CRÓNICA

XVI° SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLASICOS DE LA A.A.D.E.C. 26 - 29 DE SEPTIEMBRE DE 2000

Los Simposios Nacionales de Estudios Clásicos con carácter bianual constituyen en nuestro país el mayor y más importante acontecimiento de las disciplinas referidas al mundo grecolatino y los encuentros que convocan la más nutrida presencia de participantes.

Entre el 26 y el 29 de septiembre de 2000 el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA organizó con la colaboración del Instituto Humanidades 'Gerardo Pagés' del Colegio Nacional de B.A. en las instalaciones del mismo su encuentro nacional n° XVI que en realidad deberíamos caracterizar como internacional dada la numerosa participación de invitados y ponentes extranjeros.

Declarado de interés nacional contó con el auspicio de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, piedra angular y fundadora de estas reuniones, de la Unión Latina, siempre atenta colaboradora, de varias de nuestras Academias Nacionales y de numerosos anunciantes que donaron material imprescindible para estos eventos.

La comisión organizadora presidida por el Dr. Rodolfo Buzón contando con un activo y eficaz grupo de colaboradores distribuidos en subcomisiones fijó como tema *La muerte en el mundo antiguo* desglosado en varios subtemas vinculados con múltiples formas de expresión ya sea en la literatura, la reflexión filosófica, la historia, el arte y otras áreas anexas.

Las actividades colmaron todas las expectativas en cuanto a cursillos, conferencias, paneles, foros de investigación, interpretaciones teatrales y musicales y expresiones plásticas; nada quedó librado al azar como así también las casi 360 ponencias que se leyeron y discutieron en 7 comisiones con 80 sesiones.

Más de una decena de disertantes invitados representaron a Europa y América y leyeron sus comunicaciones profesores de Uruguay, Bolivia, Chile, Perú, Venezuela, México, Brasil, EEUU, España, Francia, Italia, Inglaterra, Rumania junto a los de nuestro país.

En la sesión de apertura presentaron el Simposio su presidente Dr. R. Buzón, el Presidente de AADEC prof. D. Maiorana y la prof. S. Miranda, vicerrectora del Colegio Nacional en cuyo secular salón de actos se realizaron también las conferencias plenarias y el concierto inicial en el que el coro del Colegio dirigido por el maestro M. Birman interpretó arias de la ópera *Le bourgeois gentilhomme* de Molière-Lully.

- El Dr. François Paschoud, secretario de la Fédération International des Études Classiques (FIEC) disertó en el acto inaugural sobre *Les problèmes de la fiction dans l'historiographie antique de l'époque impériale*.

Con un vino de honor, evocador de múltiples simposios, se cerró la actividad de la mañana inicial.

Los cursos dictados versaron sobre los siguientes temas:

Alessandro Barchiesi (Università degli Studi di Verona): *Tre lecture dall' Eneide: la morte di Didone (IV libro), la morte di Pallante (X libro), la morte di Turno (XII libro)*. El mismo disertante desarrolló en una conferencia el tema de las *Donne che soffrono nell'epica romana*.

Mireille Corbier (Univ. de la Sorbonne) que ya ha visitado varias veces nuestro país, con su proverbial generosidad y energía brindó un curso y una conferencia: *La petit enfance à Rome y Les solidarités entre les générations; la sécurité du cycle de la vie*.

Doble actuación tuvieron también:

- Joan Gómez Pallarés (Univ. Autónoma de Barcelona): *Poesía epigráfica en Roma: edición y perspectivas de estudio y Los muros del paraíso: Virgilio en la tradición tar-doantigua hispana (para una explicación del pavimento musivo de Estada, Huesca)*.
- Heinz Hofmann: *Four lectures intended for a general public on themes of ancient mythology and their reception through the ages in literatur, music and the Fine Arts: Odysseus, Orpheus, Oedipus, Pygmalion y Fiction and Teaching: The poem 'Syphilis sive Morbus Gallicus of Girolamo Frascatoro (1530) in the tradition of Latin Didactic Poetry*.

Ambos títulos de las disertaciones del Dr. Hofmann de la Universidad de Tübingen resultaron muy explícitos por lo analíticos, pero el participante tal vez no llegó a imaginar el vasto despliegue que hizo el disertante para mostrar la recepción de los mitos en la pintura, la escultura, la música, la literatura, el cine haciéndonos ver y oír fragmentos de óperas particularmente de la tetralogía wagneriana de *El anillo del Nibelungo* acompañado de todos los recursos técnicos coadyuvantes, de modo que simultáneamente el espectador podía seguir el texto alemán y la traducción con filminas y la proyección filmada de arias obtenidas en los festivales de Bayreuth, más otras representaciones plásticas de dichos mitos en diversos artistas modernos y contemporáneos; la misma metodología se aplicó a las cuatro figuras míticas mencionadas en el título. Todo esto acompañado además con guías biográficas y bibliográficas; nunca terminaremos de agradecerle al Dr. Hofmann el esfuerzo y la atención prodigados

- Bonnie Mac Lachlan (University of Western Ontario, Canada): *Sappho: her literary context then and now y Death and the Mindful Muse*.
- José Martínez Gázquez (Univ. Autónoma de Barcelona): *Las traducciones en la época medieval* donde trató principalmente de textos orientales o griegos que sufren un rico periplo lingüístico al siríaco y al árabe antes de ser traducidos

en España al latín brindándole particular atención a la versión latina del *Almagesto* o *Gran obra astronómica* de Ptolomeo y al *Corán* ordenada por el renombrado abad de Cluny Pedro el Venerable quien también recorrió España y *La perpetuación de la memoria en las encíclicas mortuorias medievales*.

- Thomas Szlezák (Univ. de Tübingen, Alemania): *I libri centrali della Repubblica y Polis-Arkhé-Adikía: Atene vista da Sofocle, Tucidide e Platone*.

Le debemos un curso al prof.

- François Letoublon (U. de Grenoble): *La mors dans l'épopée homérique: scènes typiques et style formulaire*.

No podemos dejar de mencionar las disertaciones de

- François Hinard (Université Sorbonne): *La mort et l'espace urbaine: À propos de la loi de Pouzzoles* donde trató el tema de los cementerios.
- Hubert Petersmann (Univ. de Heidelberg): *Muerte, alma y más allá en la creencia popular de los griegos y romanos desde el punto de vista lingüístico*. Poco después de regresar a Europa nos enteramos del fallecimiento súbito del Dr. Petersmann al que recordamos por su simpatía y vasto saber.

No podemos detallar las ponencias expuestas, su número lo hace imposible; nuestro CEL asistió en pleno y todos sus miembros presentaron comunicaciones, asistieron a los cursos e intervinieron en el foro de investigación correspondiente.

También se realizó un foro sobre el estado de la enseñanza de las lenguas y estudios clásicos en América latina de acuciante actualidad con los participantes de los países ya mencionados, en los que se expusieron el estado y logros parciales y totales de diversos equipos de investigación. Las actividades artísticas completaron las académicas con espectáculos teatrales, corales y plásticos muy variados.

Una cena cordial y un acto de clausura con el balance de la reunión más la elección de la Universidad del Sur como sede del XVII Simposio del 2002, sellaron la continuidad de los esfuerzos emprendidos en todo el país y culminaron este encuentro excepcional donde debemos agradecer al elenco organizador la tarea desplegada para tal convocatoria y los resultados a obtener dado el amplio espectro temático y humano ofrecido.

M.D.Buisel

CURSO INTERNACIONAL 2000 (CUARTA EDICIÓN) 9, 10 Y 11 DE OCTUBRE DE 2000

Durante los días 9, 10 y 11 de octubre de 2000 se desarrolló la cuarta edición del *Curso Internacional* del Centro de Estudios Latinos, dictado por el Prof. Dr.

Heinz Hofmann de la Universidad de Tübingen (Alemania), reconocido especialista internacional en el campo de la filología latina dedicado durante muchos años al estudio de la novela de Apuleyo sobre la que versó el curso.

En tres intensas jornadas, el Profesor Hofmann disertó sobre el tema "*El Asno de Oro (Metamorphoses)* de Apuleyo. Comentario e Interpretación" - dictado en idioma inglés con asistencia de intérpretes - tratando los siguientes aspectos: a. La novela latina y su lugar en la literatura antigua; b. La obra de Apuleyo; c. *Las fabulae milisiae* y la tradición de las *Metamorphoses* griegas y latinas; d. La trayectoria de Lucio; e. Religión y *mysteria*: el problema del Libro XI; f. Los aspectos paródicos de la novela de Apuleyo. El profesor invitado realizó, además, un detallado trabajo textual con la activa participación de los asistentes, con lectura y comentario de textos, y contribuyó con una importante síntesis de las corrientes críticas más recientes sobre la novela de Apuleyo.

El Profesor Hofmann es, además, nuestro amigo desde los aún cálidos días de Budapest donde las exposiciones de los invitados de la F.I.E.C. en la Academia húngara de Ciencias se combinaban con gitanos, soldados soviéticos, maravillas arqueológicas, pinturas feéricas de Tivadar, czardas y el ancho Danubio, por las tardes verdaderamente azul. Animamos entonces al Profesor Hofmann para que visitara nuestro país y finalmente, en el año 2000, se dio la ocasión de que esa posibilidad, varias veces considerada, pudiera concretarse. No sólo fue un honor tener en nuestra Universidad un huésped tan distinguido sino que representó, en especial, una auténtica alegría poder compartir varios días de enriquecedor intercambio con colegas y estudiantes en nuestra ciudad, consolidando viejos vínculos y estableciendo nuevos. Los lazos de afecto y colaboración con el Profesor Hofmann se han profundizado y confiamos en que las condiciones generales ayuden para que vuelva pronto a visitarnos.

Lía Galán

CRÓNICA 2001

VIII JORNADAS NACIONALES DE ESTUDIOS CLÁSICOS, 31 DE MAYO Y 1º DE JUNIO DE 2001, UNIVERSIDAD DE ROSARIO.

Realizadas por el Centro de Estudios Latinos y la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, quienes ya nos han dado múltiples muestras de su entusiasmo y capacidad organizativa, los días 31 de mayo y 1 de junio de 2001 se llevaron a cabo estas Jornadas que se configuran en forma distinta a otras presentaciones habituales con vigoroso sen-

tido docente, porque revisten la forma de un taller esclarecedor de dificultades interpretativas y de actualización del *status quaestionis*, material bibliográfico disponible en el país y propuestas metodológicas.

Este año se realizaron nuevamente en la Univ. de Rosario donde en 1987 se inauguró esta modalidad con marcado provecho y participantes de todo el país; dos talleres dedicados a la epistolografía en la literatura griega con el análisis de la *Carta de Epicuro a Meneceo* y en la latina sobre la Epístola 88 a *Lucilio de Séneca* convocaron a docentes entusiastas de los institutos y universidades donde se cumple labor investigativa.

También se realizaron otras actividades que jerarquizaron el encuentro: cinco paneles y la presentación de dos libros. Los paneles se relacionaron estrechamente con los dos temas de los talleres, estuvieron a cargo de profesionales especializados en los mismos y versaron sobre:

- *Epicureísmo y estoicismo* con Armando Poratti como coordinador e integrantes Victoria Juliá, Marcelo Boeri y María Isabel Barranco.
- *Los estudios del lenguaje en la antigüedad latina. Gramática y retórica.* La coordinación correspondió a Nora Múgica con quien colaboraron Eduardo Sinnot y Liliana Pérez.
- *Epicuro 500 años después. La crítica de Luciano.* Con la coordinación de M. del C. Cabrero y la participación de Cristina Vilarriño y Juan Coletta.
- *Contexto sociocultural de la época neroniana.* Hugo Zurutuza coordinó y los restantes aspectos fueron desarrollados por Liliana Pégolo, Horacio Botalla, Marcelo Ulloque, Sandra Komar y Rodolfo Lamboglia.
- *El teatro de Séneca y la reformulación de los modelos mitológicos.* Este panel fue coordinado por Elizabeth Caballero de del Sastre y contó con la intervención de Elena Huber y Lía Galán más un adecuado complemento con lectura por Aldo Pricco y Mónica Alfonso de fragmentos de tragedias senequianas que actualizaron la discusión sobre sus peculiaridades dramáticas.

Se presentaron dos libros:

- Marcelo Boeri lo hizo con *El pensamiento antiguo y su sombra* de Armando Poratti.
- Hugo Zurutuza se refirió al volumen colectivo compilado y editado por E. C. de del Sastre, Elena Huber y Beatriz Rabaza sobre *El discurso femenino en la literatura grecolatina* o las voces que lo asumen o lo mediatizan con XXI capítulos a cargo de docentes e investigadores de las Universidades de Buenos Aires, Comahue, Cuyo, La Pampa, La Plata, Mar del Plata, Patagonia Austral, Rosario y del Sur. El volumen está ornado con dos bellísimos grabados en metal del polifacético artista rosarino Alfredo Guido: un desnudo femenino en alusión a Grecia y una vigorosa y decidida Minerva que encabeza los capítulos romanos.

M.D.Buisel

**CURSO INTERNACIONAL 2001 (QUINTA EDICIÓN),
11 AL 15 DE JUNIO DE 2001, C.E.L.**

El Curso Internacional del Centro 2001 se desarrolló del 11 al 15 de junio de 2001, y contó con el auspicio de la Secretaría de Posgrado, del Centro de Teoría y Crítica. Literarias – Literatura Española y de AADEC (Ateneo III).

En su quinta edición, el curso estuvo a cargo de un egresado de nuestra Universidad cuya trayectoria académica, realizada entre España y EEUU (en donde ha dictado sus cátedras en las últimas tres décadas) tiene la paradójica propiedad de honrarnos por su solidez y excelencia, y de entristecernos porque es sólo un invitado en su ciudad y en su universidad, y no una presencia estable de nuestra vida académica, como desearíamos. No obstante, la generosidad y la profunda vocación docente del Profesor Biglieri nos han dado la posibilidad de acercamiento al particular universo de la España alfonsí donde la antigüedad grecolatina mantiene su característica actualidad en la nueva versión que de ella ofrece el medioevo. Este año nuestro invitado trató el tema *El Mito de Medea en la Obra de Alfonso X* abordando los siguientes aspectos: a. Origen bárbaro de Medea; b. Alternativas y dilemas de Medea frente a los Argonautas; c. Los crímenes de Medea y la destrucción del *oikos*; d. La “masculinización” de Medea y su lucha contra la *polis*; e. La religiosidad de Medea y el desorden cósmico; f. Hipsípila frente a Medea; g. Los mundos posibles de Medea; h. La condición “liminal” de Medea: griegos *vs.* bárbaros, hombres *vs.* mujeres, humanos *vs.* dioses. El curso tuvo modalidad seminarial, con lectura y comentario de textos, y fue dictado en idioma castellano.

La presencia del Profesor Biglieri en nuestra universidad, con su profundo conocimiento de la cultura medieval y sus raíces latinas, significa una muy grata oportunidad de diálogo, tanto con colegas y amigos como con estudiantes de grado y posgrado que encuentran en él un entusiasta colaborador y guía para sus estudios e investigaciones.

Lía Galán

**JORNADAS DEL CENTRO DE ESTUDIOS LATINOS,
12 Y 13 DE JUNIO DE 2001**

Los días 12 y 13 de junio de 2001 se llevaron a cabo en nuestra Facultad las habituales *Jornadas del C.E.L.* auspiciadas por el Dpto. de Letras y el Ateneo III de A.A.D.E.C.

Estas presentaciones tienen como objetivo inmediato dar a conocer los resultados parciales de los proyectos de investigación individuales en los que participan los miembros del Centro y suelen contar con la presencia destacada de

algún profesor visitante, en nuestro caso el medievalista Dr. Aníbal Alejandro Biglieri de la Universidad de Lexington, Kentucky, quien disertó sobre '*Divus Titus*': *De Suetonio a Alfonso el Sabio*.

Las restantes comunicaciones que generaron un espacio de interrogantes suscitadores del ahondamiento de los temas respectivos, se repartieron así:

Dra. Lía Galán: "*El Carmen 51 de Catulo: una interpretación*".

Prof. María Delia Buisel: *Fractura de la concepción cíclica en la IV égloga de Virgilio*.

Dr. Marcos Ruvituso: "*Hojas y hombres*".

Prof. María Estanislada Sustercic: "*El regreso de la metafísica: cuestiones metodológicas*".

Prof. Emilio Rollié: "*La concepción cíclica y la virtus en las Odas IV 7, 8 y 9 de Horacio*".

Prof. Pablo Martínez Astorino: "*Ovidio, Metamorfosis: un camino desde la creación del hombre hasta Roma*".

Prof. Emilio Rollié

**XI JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS GRECOLATINOS 'F. NÓVOA' DE LA UCA.
LA CULTURA CLÁSICA EN AMÉRICA LATINA, 28 Y 29 DE JUNIO DE 2001.**

Con la presencia de setenta expositores el Instituto dio continuidad una vez más al tema de la transmisión de la cultura clásica a lo largo de la historia; las Jornadas anteriores versaron sobre la recepción en la tardía Antigüedad, en África, en el medioevo, jalones que se acrecientan en éstas del 2001 con el pasaje de dichos valores a América latina.

Deseamos recordar que este vasto y ambicioso plan fue ideado por el Dr. Alfredo Schroeder, director del Instituto, recientemente fallecido, y que ya enfermo acompañó la realización de este encuentro, el último que contó con su supervisión.

Dos cursos sobre *El arte en Roma en el fin del clasicismo* dictado por el Prof. H. Méndez Calzada y sobre *El nacimiento de un mito literario: el Merlín de la 'Historia regum Britanniae'* a cargo del Dr. Javier González además de dos conferencias específicas *La cultura clásica en la América Latina en el siglo XVI* por la prof. Alicia Caffera y otra referida a *Los estudios clásicos en América latina*, disertación de la Prof. Marta Royo muy abarcativa y con especial dedicación al México colonial, puntuaron con sus excelencias los dos días densos de lectura e información.

El espectro desplegado por los expositores de ponencias fue amplísimo, particularmente centrado en la recepción literaria, pero sin embargo no se descuidaron otros campos como el antropológico, las artes plásticas o la música; la mayoría de los miembros del CEL platense participó con sus comunicaciones.

El director del Instituto Nóvoa prof. Raúl Lavalle y su eficaz equipo de colaboradores merecen el reconocimiento al que nos tienen habituados y que no retaceamos. El tema fijado para el próximo encuentro del 2003 *La cultura clásica en el Renacimiento* continúa el plan pergeñado por el Director fundador Dr. Alfredo Schroeder, también ex profesor de la UNLP, a quien rendimos un emocionado y agradecido homenaje.

M.D.Buisel

IV CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS XII REUNIÃO DA SBEC: "ANTIGÜIDADES", 5 Y 10 DE AGOSTO DE 2001

Entre los días 5 y 10 de agosto de 2001 se realizó el *IV Congresso Nacional de Estudos Clássicos - XII Reunião da SBEC* (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos) con el tema general de "Antigüidades". Las reuniones, organizadas por la Universidad Federal de Ouro Preto, se llevaron a cabo en el Centro de Artes e Convenções de Ouro Preto, la bella ciudad colonial declarada Patrimonio de la Humanidad. Tuvieron, además, la particularidad de ser una especie de adelanto del próximo congreso internacional de la FIEC (Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos) de 2004, el primero de estos congresos que se realizará en Sudamérica, en este magnífico escenario natural y cultural.

Qué es para nosotros la Antigüedad, qué antigüedades estamos construyendo en nuestras investigaciones, en qué condiciones dialogamos con el pasado, fueron las preguntas que convocaron a estudiosos del mundo antiguo para un provechoso intercambio de ideas y experiencias. El interés por tratar este tipo de cuestiones a la vez que la necesidad de participar en el intercambio académico se reflejó en el elevado número de investigadores que presentaron sus trabajos (más de trescientos cincuenta). La programación incluyó, asimismo, conferencias de los profesores Jaume Pórtulas Ambrós (Univ. de Barcelona). "Purificación ritual y concordia: Solón y Eliménides en Atenas"; Haiganuch Sarian (USP) "Corpus Vasorum Antiquorum: Um programa internacional de publicação de vasos clássicos"; Annie Arnaud-Portelli (Univ. de Nice), "Marseille et les Grecs en Provence: les apports des découvertes récentes."; Pascal Arnaud (Univ. de Nice), "La cartographie romaine: l'apport des découvertes récentes" y Neiva Ferreira Pinto (UFJF, presidente de la SBEC), "Antigüidades".

Como es habitual, se dictaron varios cursos en el marco del Congreso, uno de ellos a cargo de las profesoras responsables del Centro de Estudios Latinos de la Universidad Nacional de La Plata, y fueron los siguientes:

Daisi Malhadas (UNESP). "A Dramaturgia segundo Aristóteles".

Arlete José Mota (UFRJ). "*Ingenium et Ars* na Literatura Latina: Um roteiro

de autores e obras”.

André Bueno (UFF). “Escolas de Pensamento na China antiga”.

Elaine Farias Veloso Hirata (USP). “A Arqueologia e a paisagem sagrada na Grécia Antiga”.

Blanca A. Quiñonez (UNT - Argentina). “La Ética en Aristóteles: Algunas cuestiones”.

Lía Galán y María Delia Buisel (UNLP - Argentina). “Literatura de la Antigüedad Mítica desde el presente romano: La problematización del tiempo cíclico”.

Maria Aparecida de Oliveira Silva (USP). “Biografia e História em Plutarco”.

Álvaro Alfredo Bragança Júnior (UFRJ). “Antigüidades e medievalidades no discurso proverbial em latim da Baixa Idade Média Germânica”.

Markus Figueira da Silva (UFRN). “Ética e sabedoria em Epicuro”.

Luíz Carlos Lima Carpinetti (UFJF). “A prática intertextual em São Jerônimo: O caso da Apologia Contra Rufino”.

Maria Beatriz Borba Florenzano (USP). “Moeda e economia na Grécia Antiga”.

Anise A. G. Diorange Ferreira (USP). “Word Smith Tools e análise automática de textos digitais em Grego Antigo”.

Se reunieron varios paneles y tres mesas redondas sobre “História Antiga e o Mundo Contemporâneo”, “Institucionalidade e Informalidade na Antigüidade” y “Regime Político e Atividade Cultural na Ditadura de César e o principado de Augusto”.

La organización fue excelente y destacamos el cuidadoso trabajo de la comisión organizadora, integrada por nuestros amables colegas, los profesores Fábio Faversani, Guiomar de Grammont, Heloisa Maria Moraes Moreira Penna, Tereza Virgínia R. Barbosa y Solange M. N. Gonzaga, de la U.F. de Ouro Preto, y Neiva Ferreira Pinto, Jacyntho Lins Brandão y Rogério Augusto de Oliveira, de la SBEC.

La fascinante belleza natural de un paisaje de montañas que abrigan en su seno fabulosos tesoros de gemas y piedras preciosas, la arquitectura de lugar, las empinadas callecitas de piedra y la vegetación, acompañadas por la simpatía y cordialidad de los organizadores, nos depararon una muy grata estadía, y despertaron en los asistentes el deseo de regresar, a más tardar en el 2004, para compartir nuevamente las maravillas del lugar.

Lic. Pablo Martínez Astorino

**VI CONVENTUS MARPLATENSIS (SEXTO ENCUESTRO
INTERNACIONAL DE LA CULTURA GRECOLATINA),
18 AL 20 DE OCTUBRE DE 2001**

Del 18 al 20 de octubre de 2001 se realizó en Mar del Plata el VI CON-

VENTUS MARPLATENSIS (Sexto Encuentro Internacional de la Cultura Grecolatina), organizado por el Grupo de Investigación *Nova Lectio Antiquitatis* de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, conjuntamente con el Ateneo Mar del Plata de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Participaron de él, como es habitual en estas reuniones, expositores invitados de diversas Universidades argentinas y extranjeras.

En la apertura del VI CM Paolo Fedeli (Univ. de Bari) expuso sobre "L'immagine come interpretazione nei manoscritti latini", conferencia que fue ilustrada con imágenes de códices miniados, proyectadas mediante diapositivas. En la sesión de la tarde se reunieron dos exposiciones sobre Horacio, la de Aldo Luisi (Univ. de Bari) sobre "El pensamiento de Horacio sobre la guerra", y la de Marcela Nasta (UBA) sobre el tema "*Miles, dux, poeta: Horacio y los Partos, o cómo definir a partir de un otro*". En el final de la primera jornada Sergio Raimondi (UNS) y Arturo Álvarez Hernández (UNMdP), en un panel coordinado por Nélida Iglesias de Fabrizi (UNS), dialogaron sobre los problemas de la traducción de textos poéticos latinos. La jornada tuvo un cierre artístico con la presentación, por única vez, del espectáculo "Del canto de la sibila", creado y dirigido por Rómulo Pianacci (UNMdP).

La sesión matinal de la segunda jornada contó con dos exposiciones de exégesis filológica sobre prosa, latina y griega respectivamente: la de María Eugenia Steinberg (UBA) sobre "De conjeturas, *usus scribendi* e identidades. Petronio, *Satyricon*, 52.11", y la de Ramón Cornavaca (UNCórdoba) sobre "La ascunción del ideal platónico de educación por parte de Clemente de Alejandría". La sesión de la tarde estuvo consagrada a la comedia romana: en primer lugar Beatriz Rabaza, Aldo Pricco y Darío Maiorana (UNR) expusieron sobre "*Menaecmi* de Plauto: personajes fuera de programa", y en el final Matías López López (Univ. de Lleida) expuso sobre el tema "Plauto/Terencio. Los límites de una odiosa comparación". Como cierre artístico de la segunda jornada, en el contexto de una cena de camaradería, se presentó el monólogo de humor "El sexo en los ojos", creado y dirigido por María Cecilia D'Angelo (UNMdP), con la colaboración y actuación de la actriz Laura Federico.

La última sesión, el sábado por la mañana, contó con dos exposiciones relacionadas con la fortuna de los textos clásicos: la de Toni Infranca (Istituto Cristoforo Colombo) sobre "La logica e l'amore: Abelardo ed Eloisa", y la de Alfredo Fraschini (UBA) que cerró el encuentro con el tema "La librería jesuítica de Córdoba, espejo de un proyecto cultural".

El VI CM contó con una sostenida asistencia de estudiantes, graduados, docentes y público, quienes siguieron con evidente interés no sólo las exposiciones, sino también los numerosos diálogos y debates (no exentos algunos de apasionamiento) que coronaron la mayor parte de las exposiciones. Se lo-

gró así uno de los objetivos principales del Encuentro, que es el de suscitar el intercambio y la confrontación de ideas, de puntos de vista, a propósito de las múltiples y complejas cuestiones que plantean los textos clásicos, su estudio, su traducción, su proyección pedagógica, su irradiación cultural a lo largo de los tiempos.

Arturo Alvarez Hernández

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN • Las colaboraciones se presentarán en un diskette de 3 1/2 "en formato Word 8.0 o RTF. Se adjuntarán dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Todo autor deberá proveer en hoja aparte su nombre completo, su dirección electrónica y la institución en la cual se desempeña.

ABSTRACTS • Los trabajos deberán encabezarse con un *abstract* de no más de cien palabras y una lista de hasta cinco palabras clave. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

EXTENSIÓN • La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espacio de 1 1/2 .

IDIOMA • Sólo se aceptarán colaboraciones en castellano. Para los investigadores extranjeros invitados se dispone de un servicio de traducción al castellano (inglés, francés, alemán, italiano y portugués).

REFERATO • El referato de la revista es externo y anónimo. Para asegurar el anonimato, imprescindible para garantizar la transparencia y la objetividad de la evaluación, el cuerpo del trabajo no deberá consignar ningún dato que permita identificar al autor. La remisión a trabajos anteriores deberá ser en tercera persona. A su vez, las notas de agradecimiento y las referencias a proyectos de investigación o presentación en encuentros académicos no deberán consignarse en la copia anónima destinada a los evaluadores. Los investigadores invitados, que cuentan con un reconocimiento internacional por la calidad de sus producciones y cuyos estudios son especialmente solicitados por los responsables de la revista, no requieren esta instancia de evaluación.

FORMATO DEL TEXTO • El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1 1/2. Las notas van a pie de página en fuentes Times New Roman de 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán las fuentes Sgreek, Greek, Athenian o Attika. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos y espíritus. Las citas textuales del cuerpo van entre "comillas dobles" (*sin bastardilla*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado. Las palabras en idiomas extranjeros que no sean citas se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS • Debido a que actualmente circulan varios paradigmas referenciales de bibliografía, cuyo uso depende de tradiciones y hábitos locales o particulares, sin que pueda determinarse el beneficio o la excelencia de uno sobre otros, la redacción ha decidido aceptar las variedades actuales teniendo en cuenta que una parte de los artículos provienen de investigadores extranjeros invitados y que existen diferencias de forma de citado entre ellos (normas

de la *MLA*, *APA*, Chicago, etc.). La redacción entiende que para los destinatarios de esta publicación resulta sencillo y propio de la actividad de los investigadores identificar el modo de referencia, ya que nuestras tareas obligan a la continua consulta de textos con las más diversas variantes de cita bibliográfica.

Para quienes prefieran el estilo normal que ha usado *Auster* no de modo exclusivo, brindamos un par de ejemplos:

Cita de libro:

Rosenmeyer, Thomas G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, California, University of California P., 1989.

Cita de capítulo de libro:

Bodrero, E. "Orazio e la filosofia", en: Cagnetta, Mariella. *L' edera d' Orazio*, Venosa, Osanna, 1990, p. 117-34.

Cita de publicación periódica:

Timpanaro, S., "Un nuovo commento all'*Hercules Furens* di Séneca nel quadro della critica recente", *Atene e Roma* 26, 1981, 113-141.

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Canje

Solicitante:

Institución:

.....

País:

Dirección:

Fax: Correo Electrónico:

Publicaciones de Canje:

.....

.....

Suscripción

AUSTER 6/7 - 2001/2

AUSTER 8 - 2003

Solicitante:

Dirección:

Fax: Correo Electrónico:

Precio del ejemplar: U\$S 15.- en Argentina U\$S 20.- en el exterior

Envíos a: Dra. Lía M. Galán. Revista AUSTER. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 48, entre 6 y 7 (6to. piso). 1900, La Plata. R. Argentina. FAX (54221) 4253790. Correo electrónico: cel@huma.fahce.unlp.edu.ar - liagalan@netverk.com.ar

adspirans rursus vocat Auster in altum

