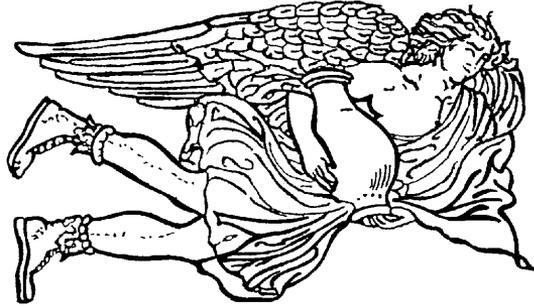


adspirans rursus vocat Auster in altum



AUSTER

Nº 26

Revista del Centro de Estudios Latinos

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

La Plata
2021
ISSN 1514-0121

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

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

La revista aceptará artículos originales, reseñas bibliográficas y crónicas en las siguientes áreas temáticas: filología clásica, en especial filología latina; literatura grecolatina, latinidad medieval, cultura clásica, historia antigua (en relación con Roma), tradición clásica, teoría literaria y literaturas comparadas (en relación con la literatura latina). Esta publicación está dirigida a estudiosos de la cultura latina (literatura, religión, historia, filosofía, arte, etc.), sus antecedentes y proyecciones y en general a los investigadores interesados en cultura antigua y medieval, que podrán acceder a sus contenidos de acceso abierto desde el repositorio institucional Memoria Académica (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, regido bajo licencia Creative commons 2.5. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>).

Auster está indizada en: **Dialnet**, **DOAJ** (Directory of Open Access Journals) y **REDIB** (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico). También está incluida en **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), en el Índice de revistas en consolidación **AmeliCA**, **SHERPA/RoMEO**, **Emerging Sources Citation**, **CAPEs-Qualis** (Clas. B3, 2017/2018), **Erih Plus** (European Reference Index for Humanities and Social Sciences), **Ulrich's Periodicals Directory**, **Francis-INIST**, **L'Année Philologique**, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **Master Journal List Clarivate Analytics**, **RevistALAS**, **Biblioteca Virtual CLACSO** y **Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades**.

AUSTER - Revista del Centro de Estudios Latinoss
Publicación anual
ISSN 1514-0121
Impreso en la R. Argentina
La Plata - Año 2021
Registro de la propiedad intelectual en trámite

Dirección Postal

Venta, Suscripción y Canje:

Para venta, suscripción y canje dirigirse a
Biblioteca “Prof. Guillermo Obiols”,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Calle 51, e/ 124 y125, Edificio A bibhuma@fahce.unlp.edu.ar,
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar, www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar

Correspondencia:

Dirección Editorial Calle 51, e/ 124 y125, Centro de Estudios Latinos (IdIHCS),
Edificio C, Oficina 306 (1925). Ensenada. R. Argentina
pmastorino@gmail.com, auster@fahce.unlp.edu.ar

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 26 - 2021

Director

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

Comité de Redacción

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

Secretarías de Redacción

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

Redactores

*Julia Bisignano (UNLP, R. Argentina),
María Eugenia Mollo Brisco (UNLP, R. Argentina),
Emilio Rollié (UNLP, R. Argentina), Malena Trejo (UNLP, R. Argentina)
Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina), Mariano Zarza (UNLP, R. Argentina)*

Revisión de abstracts

Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina)

Consultor Especial

Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin, USA)

Consejo Asesor

*Alejandro Bancalari Molina (Univ. de Concepción, Chile)
Claudia Beltrão (Universidade Federal del Estado de Río de Janeiro, Brasil)
Alicia Daneri (UBA, UNLP, Penn State University, EE. UU)
Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)
David Konstan (Brown University, EE. UU)
Andrés Pociña (Universidad de Granada, España)
Jörg Rüpke (Universität Erfurt, Alemania)
Federico Santangelo (Newcastle University, Reino Unido)
Robert Sklenář (University of Tennessee, Knoxville, EE. UU)*

Supervisión General

Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina)

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



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Mauricio Chama

Secretario Académico

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Juan Antonio Ennis

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Directora de Gestión Editorial y Difusión

Verónica Delgado

Directora del IdIHCS

Gloria Chicote

CONSEJO DIRECTIVO (miembros titulares)

Martín Legarralde - Cecilia Chiacchio - Néstor Murgier - Ezequiel Cambor - Alejandro Simonoff - Verónica Delgado - Ángela Oyhandy - Leandro Sessa - Juan Cristóbal Dell'Unti - Martina Díaz - Mailén Gómez - Penélope De Las Heras - Rocío Lada - Antonella Nicola - Martina Tapia - Gustavo Archuby

CONSEJO SUPERIOR (miembros titulares)

Ana María Barletta - Marcelo Starcenbaum - Agustina Boyezuk

ÍNDICE

EL TIEMPO EN LA TRAGEDIA DE SÉNECA

Robert Sklenář

Pág. 9 a 19

EST (...) VIRTUTI ETIAM IN LECTULO LOCUS: UNA NUEVA FORMA DE EJEMPLARIDAD EN SEN.,

EP. LXXVII Y LXXVIII

Soledad Correa

Pág. 21 a 36

LUCRECIO: SUEÑOS Y REALIDAD (DRN, IV, 757-1036)

Antonio Ruiz Castellanos

Pág. 37 a 53

UN ESPECTÁCULO SANGRIENTO EN “LA MUERTE DE ORFEO” DE METAMORFOSIS XI DE OVIDIO

Natalia Milovich

Pág. 55 a 72

LA PHARSALIA DE LUCANO: UN MODELO DE DECONSTRUCCIÓN ÉPICA EN CONTRA SYMMACHUM DE PRUDENCIO

Juan Manuel Danza

Pág. 73 a 87

LAS EDADES DEL HOMBRE EN FULGENCIO

Julieta Cardigni

Pág. 89 a 99

APROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL PENSAMIENTO CLÁSICO EN EL SENILOQUIUM

María Belén Randazzo

Pág. 101 a 117

RESEÑAS

Morley, N., *El mundo clásico. ¿por qué importa?*

(*Agustín Moreno*)

Pág. 119 a 126

CRÓNICA

Pág. 127 a 131

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Pág. 133

PÁGINAS FINALES

Pág. 135

EL TIEMPO EN LA TRAGEDIA DE SÉNECA

En su obra maestra *Time in Greek Tragedy*, título al cual este ensayo rinde un humilde y consciente homenaje, Jacqueline de Romilly vincula la representación del tiempo en la tragedia griega al desarrollo de la conciencia de éste en la cultura griega durante el siglo V a. C.¹ En esta obra, el tiempo es, para Esquilo, el instrumento de una teodicea que da cuenta no sólo del carácter inevitable de la justicia divina, sino también de las demoras en su ejecución;² los héroes sofocleos, en cambio, luchan contra las incertidumbres y adversidades a las que el tiempo, en forma de vida humana, los somete, pues el tiempo ya no es “el medio de la justicia, sino la causa de la inestabilidad y la fragilidad de la vida humana”;³ finalmente, para Eurípides, “el tiempo ha perdido su dimensión teleológica para adquirir una realidad y una complejidad psicológicas.”⁴ La representación del tiempo en la tragedia de Séneca, por su parte, está relacionada con la concepción estoica del tiempo, pero de una manera que se diferencia marcadamente de la madurez de conciencia acerca de éste que refleja la tragedia griega: al contrario, la representación del tiempo en la tragedia de Séneca es un rasgo distintivo de su relación antagónica con la herencia filosófica estoica.

En beneficio de la claridad, comenzaré con dos postulados. El primero es que Séneca *tragicus* y Séneca *philosophus* son el mismo autor, aunque se han propuesto y siguen proponiéndose argumentos convincentes contra esta suposición.⁵ Ya sea que lidiemos con uno o dos autores, es claro que el autor de las tragedias de Séneca no ignora las categorías estoicas de Séneca *philosophus*, sino que, en su lugar, las rechaza consciente y sistemáticamente; de este modo, la teoría de un solo autor se ve fundamentada por el hecho de que las tragedias están en constante diálogo con las obras filosóficas. Mi segundo postulado es limitar la discusión a aquellas obras de indiscutible autoría senequeana conforme a la primera suposición, y que asimismo sean indiscutiblemente tragedias. Por tanto omitiré de mi lectura el *Hercules Oetaeus*, que con bastante certeza no es de Séneca (en efecto, nada menos que una autoridad como John Fitch cuestiona abiertamente que el latín sea la primera lengua del autor de esta obra⁶); también omito la *Octavia*, sobre la cual se discute no sólo la autoría sino también su condición de tragedia, y la *Apokolocyntosis*, sobre la base de que, sea lo que fuere esta curiosa obra, decididamente no es una tragedia. Por último, a los fines de esta discusión y para evitar ciertas redundancias, sigo la cronología relativa

¹ De Romilly, J., *Time in Greek Tragedy*, Ithaca, NY, Cornell University P., 1968, 4.

² De Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 59-61.

³ De Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 88.

⁴ De Romilly, *Time in Greek Tragedy*, 141.

⁵ Para un ejemplo reciente, véase Kohn, T., “Who Wrote Seneca’s Plays?”, *CW* 93. 3, 2003, 271-280.

⁶ Fitch, J. G., (ed./ trad.), *Seneca, Tragedies II: Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia*. Loeb Classical Library 78, Cambridge, MA- London, Harvard University P., 2004, 333.

de la tragedia de Séneca propuesta por Fitch,⁷ que delimita tres períodos de composición: temprano (*Oedipus, Agamemnon, Phaedra*), medio (*Medea, Troades, Hercules Furens*) y tardío (*Thyestes, Phonissae*). Un ejemplo representará cada uno de estos períodos: *Oedipus, Medea* y *Thyestes*.

Es realmente difícil, hay que admitirlo, ensamblar una teoría estoica del tiempo coherente, principalmente debido al estado fragmentario de las fuentes tempranas. En la obra filosófica de Séneca, nos enfrentamos al problema opuesto: un río de prosa que al mismo tiempo desborda y serpentea. Al contrario del método de la mayoría de los filósofos, Séneca *philosophus* se resiste casi a cada paso a una exposición sistemática, optando en cambio por un estilo que se asemeja a un fluir de conciencia *avant la lettre*. Para resumir no obstante, en la medida en que un resumen sea posible: los estoicos antiguos consideraban que el tiempo era incorpóreo e “infinitamente divisible hacia ambos lados, pasado y futuro, del ‘restrictivo’ presente.”⁸ En sentido estricto, el ‘presente’ no existe; el tiempo es un *continuum*, coincidente con el universo cíclico que culmina en la *ekpyrōsis*, la conflagración que regenera el universo en su forma primigenia. Lo que experimentamos como presente es puramente una cuestión de percepción, ya que no existe un punto fijo que separe el futuro del pasado: uno es simplemente la continuación del otro (Crisipo, según lo que informa Estobeo, *SVF* II, 509).⁹ Para Séneca *philosophus* el tiempo se vuelve una cuestión moral. El texto central es, por supuesto, *De brevitae vitae: non exiguum temporis habemus, sed multum perdimus* (“No tenemos escasez de tiempo, sino que perdemos mucho,” *Brev.*, I, 3); *non accipimus brevem vitam, sed facimus, nec inopes eius sed prodigi sumus* (“No recibimos una vida breve, sino que la hacemos breve; ni estamos faltos de ella, sino que la derrochamos”, *Brev.*, I, 4). A primera vista, parece que Séneca admite el concepto de presente:

in tria tempora vita dividitur: quod fuit, quod est, quod futurum est. Ex iis quod agimus breve est, quod acturi sumus dubium, quod egimus certum. hoc est enim, in quod fortuna ius perdidit, quod in nullius arbitrium reduci potest (*Brev.*, X, 2).

La vida se divide en tres períodos: el que fue, el que es, el que será. De ellos, el que estamos viviendo es breve, el que vamos a vivir, dudoso, el que hemos vivido, cierto. Pues este último es uno sobre el que la fortuna perdió sus derechos, y que no puede estar sometido al arbitrio de nadie.

Esta afirmación, sin embargo, puede conciliarse con la teoría general del tiempo de los estoicos. El *tempus quod est/ quod agimus* es el punto de conjunción entre

⁷ Fitch, J. G., “Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles, and Shakespeare”, *AJPh* 102, 1981, 289-307, seguido por Marshall, C.W., “The Works of Seneca the Younger and Their Dates”, en: Damschen, G. -Heil, A., *Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*, Leiden, Brill, 2013, 37-41.

⁸ Williams, G. D. (ed.), *Seneca: De otio, De brevitae vitae*, Cambridge, Cambridge University P., 2003, 20.

⁹ Amim, H. F. von., *Stoicorum Veterum Fragmenta (SVF)*. 4 vols., Leipzig, De Gruyter, 1903-24.

el pasado y el futuro, un punto en constante movimiento hacia adelante; el *tempus quod futurum est/ quod acturi sumus* es incierto ya que aún no estamos involucrados en él, pero está bajo el control del *sapiens* porque él elegirá vivir ese periodo de manera racional y, por definición, éticamente, ya que en términos estoicos, lo racional equivale al bien; el *tempus quod fuit/ quod egimus* es fijo, no sólo porque las acciones humanas no pueden deshacerse, sino también porque el ciclo cósmico no puede ser vuelto hacia atrás.¹⁰ De este modo, la relación entre el individuo y el tiempo está inextricablemente ligada a su conducta en la vida: si vive racionalmente, de acuerdo con los preceptos estoicos, la vida no le parecerá injustamente corta, sin importar cuán grande o pequeño sea el segmento de tiempo cíclico que su vida ocupe.

La representación del tiempo en toda la tragedia senequeana se caracteriza por la extensión del *tempus quod est/ quod agimus* más allá de sus límites naturales: en lugar de funcionar como el punto de conjunción momentáneo entre el pasado y el presente, se convierte en un acontecimiento de duración extendida. En parte, esto es producto de la propia forma dramática, en la que los acontecimientos representados coinciden con la observación de la audiencia. Pero eso solo no basta para explicar, por ejemplo, la persistencia del adverbio *iam* en el monólogo con el que Edipo abre la obra del mismo nombre.¹¹ En efecto, *iam* es la palabra que abre la obra: *iam nocte Titan dubius expulsa redit / et nube maestum squalida exoritur iubar* (*Oed.*, 1-2), “Ya, desterrada la noche, vuelve Titán vacilante y su resplandor se eleva sombrío desde negruzcas nubes.” Más adelante, utiliza la forma repetida¹² del adverbio: *iam iam aliquid in nos fata moliri parant* (*Oed.*, 28), “ahora mismo los hados se disponen a tramar algo contra mí” (trad. Luque Moreno, Gredos.). El turbio amanecer y lo que Edipo considera que es una maligna maquinación del destino contra él son presentados como acontecimientos que no sólo existen meramente en el tiempo presente, sino que además persisten.

Esta visión del tiempo es compartida por el coro en la primera oda, que describe la naturaleza duradera de la ruina que sufrió Tebas y su casa real a causa de una peste que parece no tener fin: *occidis, Cadmi generosa proles, / urbe cum tota* (*Oed.* 110-111), “estás cayendo, noble descendencia de Cadmo, junto con toda la ciudad.” Sobre el final del monólogo de Edipo reaparece el adverbio *iam* intensificado por *dudum*, que a la vez imparte un sentido de urgencia y cambia el foco hacia el futuro: *profuge iamdudum ocius / vel ad parentes* (*Oed.*, 80-81), “huye ahora mismo, cuanto antes, aun hacia tus padres.” De este modo, Edipo se ha movido desde una extensión del momento presente a una exhortación urgente hacia el futuro. Este deslizamiento temporal es acentuado por la descripción, en

¹⁰ Cf. la observación de Edwards (“Ethics V: Death and Time”, en: Damschen-Heil, *Brill’s Companion to Seneca*, 325) de que Séneca en *Brev.*, sigue un “modelo cósmico del tiempo.”

¹¹ Como advierte Boyle, A. J. (ed./ trad., *Seneca: Oedipus*, Oxford, Oxford University P., 105 ad loc.), *iam* es una de las palabras más frecuentes en la obra.

¹² “Duplicación emotiva,” como observa Boyle (*Seneca: Oedipus*, 119 ad loc.) este tipo de geminación es “bei Seneca beliebt” (Töchterle, K. ed./ trad., *Lucius Annaeus Seneca: Oedipus*, Heidelberg, 1994, 160 ad loc.).

otra parte del monólogo, del ocultamiento de los cuerpos celestes: *nullum serenís noctibus sidus micat* (*Oed.*, 46), “ninguna estrella brilla en el cielo de una noche despejada.” Durante el día el sol es brumoso e indistinto; durante la noche las estrellas no son visibles: por tanto, los cuerpos celestes utilizados para medir el tiempo, y para entenderlo racionalmente, se han vuelto poco fiables a causa de la disrupción cósmica. Es por esta razón que Edipo ruega por *matura fata*, “un hado prematuro”, *praecurram ut prior / patriam ruentem, neve post omnes cadam / fiamque regni funus extremum mei* (*Oed.*, 72-74), “para poder adelantarme a la ruina de mi patria y no caer después de todos y convertirme en la última muerte de mi reino.” Edipo intenta aquí imponer certezas a un futuro que, en el marco temporal del *De brevitae vitae*, es incierto incluso en el racionalmente ordenado cosmos estoico, aun cuando en un sentido amplio los acontecimientos futuros forman parte de un inexorable ciclo cósmico, predeterminado pero desconocido.¹³

De este modo, lo que Edipo intenta lograr es nada menos que un *adynaton* cósmico. Incluso en el orden cósmico estoico, en el que el futuro está predeterminado, no está en su potestad imponer un orden cósmico: éste simplemente existiría, y su obligación, bajo los preceptos estoicos, sería alinearse voluntariamente a él. Edipo es igualmente impotente para imponer un orden a un universo desordenado, pero esto es precisamente lo que intenta lograr con la maldición proferida contra el asesino de Layo. Además de invocar a las divinidades tradicionales, invoca a los mismos cuerpos celestes cuya dislocación había señalado en su monólogo inicial:

tu, tu penes quem iura praecipitis poli,
 tuque, o sereni maximum mundi decus,
 bis sena cursu signa quae qui vario legis,
 qui tarda celeri saecula evolvis rota,
 sororque fratri semper occurrens tuo,
 noctivaga Phoebe. (*Oed.*, 249-254)

Tú, que tienes las leyes de los cielos vertiginosos; y tú, máxima gloria del cielo despejado, que atraviesas los doce signos en tu cambiante trayectoria y desenrollas las lentas edades con tu veloz rueda; y tú, hermana, que siempre sales al encuentro de tu hermano, noctámbula Febe.

En el cosmos que describe Edipo en su monólogo inicial, no es posible observar el recorrido del sol a través del zodíaco o el recorrido de la luna, ni vemos indicio alguno en los versos siguientes de que se haya despejado el cielo: la sórdida obstrucción de los cielos sigue tan obstinadamente en pie como los estragos de la peste. Edipo, por tanto, invoca —y hace depender de ellas el cumplimiento de su maldición— certezas cósmicas cuya ausencia él mismo ha establecido.

¹³ Sin embargo, no incognoscible: de ahí la aceptación estoica de la adivinación y los augurios.

La propia voz de Edipo, que abría la obra, también la cierra,¹⁴ y por tanto concluiré mi breve discusión sobre Edipo analizando su monólogo final. El modo imperativo, que implica inherentemente el futuro, domina el pasaje. Se ordena a sí mismo “seguir caminos engañosos” (*sequere fallentes vias*, *Oed.*, 1047) y “guiar con mano temblorosa tu noche ciega” (*caecam tremente dextera noctem rege*, *Oed.*, 1049). Al cegarse, Edipo ha internalizado la noche en la cual, al principio de la obra, nada era visible; es esta noche desprovista de cuerpos celestes la que imagina ahora sacar de la ciudad junto con la peste que la estaba afligiendo. Él mismo está seguro de que el orden cósmico se restablecerá luego de su partida: *mitior caeli status / post terga sequitur* (“una disposición de cielo más benigna/ viene tras de mí” *Oed.* 1054-1055) — tan seguro está, de hecho, que utiliza el presente, *sequitur*, en lugar del futuro *sequetur*, aun cuando la cantidad larga puede ser sustituida al comienzo del segundo pie de un *senarius*: su uso de un *praesens pro futuro* sugiere, de este modo, que el buen tiempo y la restauración del orden cósmico que éste representa efectivamente están por llegar. Es su último y desesperado intento de controlar el futuro, lo cual, por supuesto, no puede hacer. Su último imperativo, *mecum ite, mecum* (“vengan conmigo, vengan,” *Oed.*, 1061), está dirigido a los “salvajes Hados” (*violenta Fata*), “el horrible temblor de la Enfermedad” (*horridus Morbi tremor*), “Demacración y negra Peste y rabioso Dolor” (*Macies et atra Pestis et rabidus Dolor*, *Oed.*, 1059-1060). Al colocar a los hados al comienzo de la lista, Edipo revela que su delirio esencial se mantiene intacto: así como cree que puede conocer el futuro, cree que puede controlar el destino, lo que se revela como el más grande *adynaton* estoico. Tal como lo dice Séneca en *Ep.*, CVII, 11, *ducunt volentem fata, nolentem trahunt* — “los hados conducen a quien los acepta, y arrastran a quien no los acepta.” El *sapiens* estoico se ocupa de alinearse con el orden cósmico de manera consciente y voluntaria; el estoico fracasado se ve forzado a hacerlo. Edipo imagina ser el primero, pero actúa invariablemente como el último.

Si el monólogo inicial de Edipo nos confronta con un universo ya inestable, el de Medea supone una intacta concepción pre-estoica del universo, pues jura por las divinidades celestiales e infernales tradicionales. Este universo tradicional es no sólo inherentemente pre-estoico, sino anti-estoico, ya que no hay lugar en el estoicismo para el caos o para el inframundo, pero al menos es un universo coherente. Uno esperaría que de esta cosmología emergiera una concepción tradicional del tiempo, y de hecho eso mismo ocurre: cuando Medea lanza sus maldiciones contra Jasón y jura vengarse de él, presupone la capacidad de la agencia humana tanto para afectar los acontecimientos futuros como para invocar la ayuda sobrenatural para llevarlos a cabo. Sin embargo, la propia Medea complica el problema del tiempo ya en la primera línea del monólogo que abre el segundo acto: *occidimus: aures pepulit hymenaeus meas* (*Med.*, 116). *Pepulit* es un auténtico perfecto de acción terminada en el presente; “el himno nupcial ha sacudido mis oídos”, dice Medea refiriéndose al himno nupcial de

¹⁴ Sklenář, R., *Plant of a Strange Vine: >Oratio Corrupta< and the Poetics of Senecan Tragedy*. Beiträge zur Altertumskunde 363, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, 53.

Jasón y Creúsa. Pero *occidimus* es ambiguo: ¿se refiere Medea a que su colapso es completo,¹⁵ o que está sucediendo, habiendo sido iniciado por el himno nupcial?

La cuestión del tiempo pasa temáticamente a un primer plano en el diálogo con la *nutrix*. En respuesta a la promesa de venganza de Medea, *fugiam et ulciscar prius* (*Med.* 172), “Me iré al exilio y antes me vengaré,” la *nutrix* dispensa lo que podría interpretarse como un consejo estoico: *compesce verba, parce iam, demens, minis / animosque minue; tempori aptari decet* (“refrena las palabras, abstente ya de amenazas, insensata, y abate tu ira: es conveniente adaptarse a las circunstancias,” *Med.*, 174-175). Una de las muchas connotaciones posibles de *tempus* es algo así como “las circunstancias presentes”, reflejada en mi elección (siguiendo a John Fitch) del plural; a nivel del sentido, la *nutrix* está aconsejando a Medea aceptar condiciones que escapan a su control. Pero la *nutrix* también se refiere a Medea como *demens*, “loca, irracional”, y le aconseja suprimir su ira. Sabemos que, para los estoicos, la *ira* es la más destructiva de todas las emociones, ya que implica una completa sumisión a lo irracional; de este modo, las palabras de la *nutrix* pueden ser interpretadas como un intento de persuadir a Medea de volverse un actor racional en el sentido estoico. A partir de esta lectura, *aptari tempori* sería un reflejo del principio estoico *naturam sequi*, seguir a la naturaleza; este principio expresa no sólo la comprensión de (sino también la sumisión a) este universo estoico racional, lo que además también implica necesariamente aceptar la realidad del eterno retorno temporal.

Pero la propia Medea tiene una concepción diferente del universo: en su diálogo con Creonte declara: *confide regnis, cum levis magnas opes / huc ferat et illuc casus* (“confía en tu reinado, mientras/porque/ aunque el voluble azar lleva grandes riquezas de acá para allá,” *Med.*, 221-222). Es debido a la volubilidad de la suerte —una visión anti-estoica— que Medea considera que el pasado puede regresar. El coro complica aún más la cuestión en la oda subsiguiente, que comienza con el antiguo motivo de la impiedad del primer navegante:¹⁶ *audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit* (*Med.*, 301-302, “demasiado atrevido fue el primero que surcó el mar traicionero con una barca tan frágil,” una clara alusión a Horacio, *Carm.*, I, 3¹⁷). En la visión del coro, la ignorancia de las estrellas era una característica de la “prelapsaria”¹⁸ edad de oro anterior a la navegación: *nondum quisquam sidera norat, / stellisque, quibus pingitur aether, / non erat usus* (“aún nadie entendía los astros, ni hacía uso de las estrellas que enriquecen el cielo,” *Med.*, 309-311). Los cuerpos celestes existían, pero la humanidad no sabía guiarse en la navegación a través de ellos. En otras palabras, el coro reconoce la existencia de un orden cósmico, pero afirma que la humanidad

¹⁵ Tal como interpreta Boyle, *Seneca: Oedipus*, 155 *ad loc.*: “estamos muertos.”

¹⁶ Wessels, A., *Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt: Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften (N.F.) Reihe 2, Band 137, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, 75-76.

¹⁷ Costa, C. D. N. (ed.), *Seneca: Medea*, Oxford, Oxford University P., 1973, 99 *ad loc.*; Boyle, *Seneca: Oedipus*, 209 *ad loc.*

¹⁸ Boyle, *Seneca: Oedipus*, 211 *ad loc.*

estaba mejor al no comprenderlo —que la humanidad era más dichosa con su primitiva concepción del tiempo, definida por una comprensión limitada sobre los movimientos regulares de los cuerpos celestes, que no se extendía más allá de las noches, los días y las estaciones. La nave que destruyó la inocencia humana fue la Argos —y esa nave trajo a Medea, “un mal peor que el propio mar y una mercancía digna de la primera nave” (*maiusque mari Medea malum, / merces prima digna carina, Med.*, 363-364, sigue diciendo el coro).

Medea, en el acto siguiente, conecta temporariamente su propia *ira* con el orden cósmico:

dum terra caelum media libratum feret,
nitidusque certas mundus evolvit vices,
numerusque harenis derit, et solem dies,
noctem sequentur astra, dum siccus polus
versabit Arctos, flumina in pontum cadent,
numquam meus cessabit in poenas furor,
crescetque semper. (*Med.*, 401-407)

Mientras la tierra en el centro sostenga en equilibrio el cielo, mientras el brillante firmamento desenrolle sus certeras vueltas y no haya cálculo posible para la arena, mientras el día acompañe al sol y las estrellas asistan a la noche, mientras el Polo haga girar a las secas Osas y los ríos caigan al mar, nunca cesará mi furia su progreso hacia la venganza; más bien, crecerá cada vez más.

Todos estos verbos están en futuro; de este modo Medea condiciona su furia a la certeza de que la coherencia cósmica seguirá prevaleciendo.¹⁹

Más tarde, sin embargo, su brujería transforma este orden en confusión:

et evocavi nubibus siccis aquas
egique ad imum maria. et Oceanus graves
interius undas aestibus victis dedit;
pariterque mundus lege confusa aetheris
et solem et astra vidit, et vetitum mare
tetigistis, Ursae. temporum flexi vices. (*Med.*, 754-759)

E hice caer agua de las nubes sin lluvia y conduje el mar a sus profundidades. Y Océano retiró sus potentes olas cuando sus mareas fueron dominadas. Con las leyes del cielo turbadas, el mundo ha visto al mismo tiempo el sol y las estrellas, y ustedes, Osas, han tocado el mar prohibido. He cambiado la sucesión de las estaciones (alternativa: he torcido el orden del tiempo).

Esta imaginería nos es familiar de muchas representaciones antiguas de la

¹⁹ Costa, *Seneca: Medea*, 109 *ad loc.*

brujería; la idea de que una bruja puede alterar el orden cósmico está extendida al menos desde la época helenística en adelante. Aquí, sin embargo, no es mero cliché: la ira de Medea ha evolucionado de estar supeditada al orden cósmico a demoler este orden por medio de las fuerzas sobrenaturales que ella comanda. Junto a este orden, el propio tiempo ha sido torcido. De este modo, cuando Jasón, al contemplar la huida de Medea hacia el cielo en el carro alado tirado por serpientes, proclama la inexistencia de la divinidad en los últimos versos de la obra (*per alta vade spatia sublime aetheris; / testare nullos esse, qua veheris, deos* “ve por los aires a través de las altas extensiones del cielo; da testimonio de que donde eres transportado, no hay dioses” *Med.* 1026-1027), reconoce la escala cósmica del poder de Medea. La tragedia senequeana a menudo nos enfrenta con una distopía impersonal y específicamente anti-estoica de desorden cósmico; aquí, sin embargo, Medea, cuya *ira* la ubica en el extremo opuesto del ideal ético estoico, resulta no ser una mera destructora de certezas estoicas, sino la creadora y la soberana del caos universal.

Llegamos finalmente a *Thyestes*, que comienza con otra erupción del inframundo: la Furia, un agente ctónico de lo irracional, afirma su control sobre el futuro a través del fantasma inicialmente reacio de Tántalo. Cuando el fantasma por fin cede, en el verso 100, lo hace pronunciando un *extra metrum*²⁰: *sequor* —en presente, pero con un elemento de *praesens pro futuro*. La primera oda coral narra los crímenes de Tántalo, que pertenecen al pasado inalterable. El voto de venganza de Atreo, como el de Medea²¹ —de hecho, al igual que la mayoría de los votos de venganza— implica nuevamente un intento de afirmar el control del futuro: *age, anime, fac quod nulla posteritas probet, / sed nulla taceat. Aliquod audendum est nefas / atrox, cruentum* (“Vamos, espíritu mío, haz lo que ninguna edad futura aprobará y lo que ninguna edad futura pueda callar. Hay que atreverse a algún crimen indecible, salvaje y sangriento,” *Thy.*, 192-194). Atreo pronto sigue esta declaración, sin embargo, con un reconocimiento de la pérdida del control actual: *fateor. tumultus pectora attonitus quatit / penitusque volvit; rapior et quo nescio, / sed rapior* (“Lo reconozco, una turbación enloquecida sacude mi pecho y lo revuelve por dentro; soy arrastrado, no sé adónde, pero soy arrastrado,” *Thy.*, 260-262). Todos los verbos están aquí en auténtico tiempo presente: Atreo describe lo que está sucediéndole en el presente, y el cumplimiento de sus maquinaciones para el futuro depende precisamente de su falta de control sobre estos acontecimientos presentes.

Hasta ahora, la obra nos ha ofrecido el universo habitual de la tragedia senequeana, en el cual lo irracional domina todas las cosas, incluido el tiempo. Por tanto, un gran golpe de ironía dramática hace su aparición cuando el coro, al final del acto 3, logra convencerse, si bien temporariamente, de que el orden

²⁰ *Thy.*, 100 es uno de los cuatro ejemplos de este fenómeno en todo el corpus de Séneca *tragicus*; los otros son *Phaed.*, 605, *Pho.*, 319, y *Tro.*, 1103 (Boyle, A. J., ed./ trad., *Seneca: Thyestes*, Oxford, Oxford University P., 2017, 141 *ad loc.*).

²¹ Tarrant, R. (ed.), *Seneca's Thyestes*. American Philological Association Textbook Series 11, Atlanta, Scholars P., 1985, 119 *ad loc.*; Boyle, *Seneca: Thyestes*, 177-178 *ad loc.*

cósmico ha sido reestablecido:

iam minae saevi cecidere ferri,
iam silet murmur grave classicorum,
iam tacet stridor litui strepentis:
alta pax urbi revocata laetae est. (*Thy.*, 573-576)

Ahora la amenaza del cruel hierro ha disminuido; ahora hace silencio el poderoso estruendo de las trompetas; también ahora calla el chillido del clarín retumbante: se ha hecho regresar una paz profunda a la ciudad alegre.

El coro se traslada desde una acción terminada en el presente (*cecidere*) al presente inmediato (*tacet, silet*) para volver a la acción terminada (*revocata est*), combinando de este modo las nociones de compleción e inmutabilidad con una inmediatez enfatizada por la insistente anáfora del *iam*.²² Pero más tarde, en la misma oda, el coro se desdice²³ y reconoce la no permanencia de las cosas: *nulla sors longa est: dolor ac voluptas / invicem cedunt: brevior voluptas. / ima permutat levis hora summis* ("Ningún estado de cosas es duradero: el dolor y el placer ceden uno al otro; el placer es más breve. Una hora fugaz hace que lo alto y lo bajo intercambien lugares," *Thy.*, 596-598). El final de la oda da a este pesimismo una de las más altas expresiones poéticas de toda la tragedia senequeana:

nemo confidat nimium secundis,
nemo desperet meliora lassis:
miscet haec illis prohibetque Clotho
stare Fortunam, rotat omne fatum.
nemo tam divos habuit faventes,
crastinum ut posset sibi polliceri.
res deus nostras celeri citatas
turbine versat. (*Thy.*, 615-622)

Que nadie confíe demasiado en circunstancias favorables; cuando las circunstancias sean desfavorables, que nadie pierda las esperanzas de cosas mejores: Cloto mezcla ambas cosas, prohíbe a la Fortuna permanecer en un lugar y hace girar cada destino. Nadie ha tenido dioses tan favorables a él como para poder asegurarse el mañana. Dios apresura nuestros asuntos y los hace girar en un torbellino.

El verso *nemo desperet meliora lassis*, que asegura, en tiempo adversos, la inexorabilidad de la llegada de tiempos mejores, es la única nota contraria en un pasaje que de otro modo sería abrumadoramente pesimista. El coro, como buenos estoicos, ve el tiempo como un ciclo, pero el ciclo es intrínsecamente maligno y,

²² Boyle, *Seneca: Thyestes*, 300 ad loc.

²³ Tarrant, *Seneca's Thyestes*, 176 ad 596-606; Boyle, *Seneca: Thyestes*, 310 ad 615-622.

como sugiere la metáfora del torbellino, en última instancia caótico.

El coro llega a una amarga conclusión al final del cuarto acto, durante el cual el *nuntius* ha utilizado mayormente el presente histórico para narrar el sacrificio de los hijos de Tiestes llevado a cabo por Atreo, trayendo por tanto estos actos terminados a un presente continuo: *Solitae mundi periere vices, / nihil occasus, nihil ortus erit* (*Thy.*, 813-814), se lamenta el coro; “los ciclos habituales del mundo han muerto; no habrá ocaso ni nacimiento del sol.” Ahora ni siquiera se cumple el ciclo maligno de la oda anterior; incluso el ciclo astronómico más rudimentario, el curso diario del sol, será abolido y, por tanto, volverá imposibles aun los modos más primitivos de medir el tiempo. Un poco más adelante en la oda (*Thy.*, 835 ss.), el coro contempla las estrellas cayendo del cielo en una especie de *ekpyrōsis* inversa. Finalmente, en el verso 878, se pregunta: *in nos aetas ultima venit?* (“¿ha llegada a nosotros la edad final?”). Por decirlo de otro modo: ¿es este el fin del tiempo mismo?

En la medida en que la representación del tiempo en la tragedia de Séneca es coherente, podemos decir que su representación del tiempo es coherentemente inestable; esto está sin duda en consonancia con el nihilismo apocalíptico del cosmos senequeano. En cierto nivel, los personajes trágicos senequeanos son paradigmas negativos de la relación humana con el tiempo que actúan precisamente del modo que el *De brevitae vitae* prohíbe. Sin embargo, en un sentido más amplio, obedecen al principal mandato estoico de seguir la naturaleza. Ese mandato procede del supuesto de que la naturaleza es racional; en un esquema ético en el que lo racional es el bien, es siguiendo a la naturaleza que uno lucha por el ideal ético. Los personajes trágicos de Séneca siguen a la naturaleza, pero en un universo irracional. De la adecuación a un cosmos enloquecido, solo puede resultar la locura; y dado que el tiempo, en tal cosmos, está distorsionado y es grotesco, los habitantes de este universo que se ajustan a su naturaleza logran una percepción del tiempo que es confusa, deformada, perversa —y trágicamente precisa.²⁴

Robert Sklenář

University of Tennessee, Knoxville
rsklenar@utk.edu

Traducción:

Martín Vizzotti

Universidad Nacional de La Plata
vizzottim@gmail.com

²⁴ Tuve el honor de presentar una primera versión de este ensayo en la **Conferencia Inaugural** de las *IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* en la Universidad Nacional de la Plata en agosto de 2019. Quisiera expresar mi profunda gratitud a mis anfitriones en esa ocasión, quienes me brindaron la más grata hospitalidad que jamás haya experimentado —verdadera *ξενία* en su más alta tradición.

Pablo Martínez Astorino

Conicet/ Universidad Nacional de La Plata

pmastorino@gmail.com

Resumen:

A través de un análisis de pasajes de *Edipo*, *Medea* y *Tiestes* de Séneca, este artículo intenta demostrar que las tragedias de Séneca mantienen la ética estoica del *naturam sequi* a la vez que rechazan el cosmos estoico racional y, con él, la base racionalista de la ética estoica. Los personajes trágicos senequeanos quedan así atrapados entre dos imperativos éticos —seguir la naturaleza y comportarse racionalmente— que son contradictorios en el universo que se ven forzados a habitar.

Palabras clave: Tiempo, estoicismo, cosmología, irracionalidad, ética.

Abstract:

Through an analysis of passages from Seneca's *Oedipus*, *Medea*, and *Thyestes*, this paper endeavors to demonstrate that Seneca's tragedies retain the Stoic ethic of *naturam sequi* while rejecting the rational Stoic cosmos, and with it the rationalistic basis for Stoic ethics. Senecan tragic characters are thus trapped between two ethical imperatives—following nature and behaving rationally—which are contradictory in the universe that they are forced to inhabit.

Keywords: Time, Stoicism, cosmology, irrationality, ethics.

RECIBIDO: 5-7-2021 – ACEPTADO: 6-9-2021

EST (...) VIRTUTI ETIAM IN LECTULO LOCUS: UNA NUEVA FORMA DE EJEMPLARIDAD EN SEN., EP. LXXVII Y LXXVIII *

1. Introducción

A lo largo de su colección epistolar, Séneca¹ muestra cómo el miedo a la muerte² proyecta sobre la vida humana una terrible sombra. La reflexión sobre la propia finitud se convierte, entonces, en la lección más difícil, pero también la más importante, que debe asumir todo aquel que busque la felicidad de la calma filosófica. En particular, el tratamiento recurrente del tema del suicidio³, especialmente en las cartas, constituye un aspecto de los textos senecanos que ha despertado el interés de los estudiosos⁴. Las descripciones de suicidios presentes en las *Epistulae* invitan al lector a visualizar a sus protagonistas envueltos en un acto final de autopresentación⁵. Ahora bien, a pesar del énfasis que estas cartas colocan en el tema del suicidio, en la *Ep. LXXVIII* Séneca ilustra con su propio

* Agradezco especialmente a la Dra. Bianca-Jeanette Schröder (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich) por sus valiosos comentarios y sugerencias, y por la generosidad con la que discutió conmigo una versión anterior del presente artículo.

¹ Nos referimos, por supuesto, al 'ego epistolar', es decir, al sujeto lingüístico que se construye en primera persona en el texto de la carta. Se trata de una configuración discursiva y, como tal, no se confunde con el individuo psicofísico 'Lucio Anneo Séneca'.

² La muerte es un tema profusamente tratado en las cartas. *Vid., e.g., Sen., Ep. I, 2; IV, 3; V, 7-9; XII, 6; XXII, 14-15; XXIV, 4, 6, 10-11, 14-15, 18-24; XXVI, 5-8, 10; XXVII, 2; XXX, 3-12, 15-18; XXXII, 3; XXXVI, 8-10, 12; XLIX, 9-10; LIV, 2, 4-5, 7; LVIII, 23, 27, 34, 36; LX, 4; LXI, 2, 4; LXV, 24; LXVI, 42; LXVII, 9; LXVIII, 12; LXIX, 6; LXXI, 14-16, 37; LXXIV, 3, 21, 30; LXXV, 17; LXXVIII, 4, 6, 25, 27; LXXX, 5; LXXXII, 4, 7-17, 23-24; LXXXV, 26; XCI, 16, 19, 21; XCIII, 1, 10; XCIV, 7; XCVIII, 16-18; XCIX, 8-9, 11, 30; CI, 1, 6, 10; CII, 30; CIV, 10, 24-25; CVIII, 20; CXIV, 27; CXVII, 22-24; CXX, 18; CXXI, 18; CXXIII, 10, 16.*

³ De acuerdo con Griffin, M.T. ("Philosophy, Cato, and Roman Suicide: I", "Philosophy, Cato, and Roman Suicide: II", *G&R* 33, 1986, 64-77, 192-202), los romanos empleaban la frase *voluntaria mors* para dar cuenta de esta práctica, que, para ellos, poseía una índole teatral y social. *Vid.,* asimismo, Grisé, Y. (*Le suicide dans la Rome antique*, Paris-Montréal, Les Belles Lettres, 1982), Griffin, M.T. (*Seneca: A Philosopher in Politics*, Oxford, Clarendon Press, 1992), Hill, T.D. (*Ambitious Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York-London, Routledge, 2004), Ker, J. (*The Deaths of Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2009), Evenepoel, W. ("The Philosopher Seneca on suicide", *Ancient Society* 34, 2004, 217-243).

⁴ En las cartas, el tema del suicidio figura de manera prominente y es tratado detalladamente en la *Ep. LXX* (2, 5, 8-9, 11-13, 19, 21-22, 24-28). A propósito de esta carta, *vid.* Scarpat, G. (*Lucio Anneo Seneca. Anticipare la morte o attenderla. La lettera 70 a Lucilio*, Brescia, Paideia, 2007). Para otros pasajes epistolares en los que se discute este tema, *vid., e.g., Sen., Ep. XII, 10; XVII, 9; XXIV, 22, 24, 26; XXVI, 10; XXX, 2; LI, 9; LVIII, 34; LIX, 6; LXV, 22; LXXII, 5-10, 14-15; XCVIII, 15-16; CIV, 3-4.* La insistencia con la que Séneca vuelve una y otra vez sobre este asunto ha llevado a algunos autores a considerarlo como un apóstol del suicidio. Por otra parte, el énfasis con que se refiere a este tema ha sido explicado muchas veces en clave biográfica, en virtud de su persistente mala salud, hipocondría, y de las circunstancias en las que su posición política y clase social lo colocaron a lo largo de su vida. Con todo, resulta más exacto afirmar que Séneca, más que en el suicidio *per se*, está interesado en erradicar el temor a la muerte. En este sentido, todos los *exempla* y retratos de suicidas que desfilan en sus textos apuntan a proveer herramientas para conquistar dicho temor.

⁵ *Vid., e.g., Sen., Ep. XXIV, 6-8. Vid.,* asimismo, Edwards, C. (*Death in Ancient Rome*, New Haven-London, Yale University Press, 2007) y Ker (*The Deaths of Seneca*, 78-85). Para los aristócratas romanos, a quienes el principado impedía adquirir *fama* cívica o *gloria* militar, la muerte ofrecía amplias posibilidades para el ejercicio de una *virtus* cuasi marcial. Recordemos que, como apunta Habinek, T. ("Seneca's Renown: 'Gloria, Claritudo', and the Replication of the Roman Elite", *ClAnt* 19/2, 2000, 264-303), bajo el influjo de la filosofía helenística, las connotaciones militares de *virtus* comenzaron a diluirse, al tiempo que se acentuaron sus valencias éticas.

exemplum cómo, bajo determinadas circunstancias, no quitarse la vida puede también ser considerado como una acción valerosa. En este trabajo centraremos nuestra atención en ella con el objetivo de poner a prueba dos hipótesis: en primer lugar, dado que en la carta anterior (*Ep.* LXXVII) se presenta el *exemplum* de Marcelino, quien decide quitarse la vida por estar enfermo (*Ep.* LXXVII, 5), y en la carta que nos ocupa esta situación se invierte, intentaremos mostrar cómo Séneca utiliza críticamente el discurso ejemplar para llevar a sus destinatarios a reflexionar no sólo sobre el problema de que la evaluación moral de una acción, en tanto no es unívoca, no puede hacerse de una manera apresurada que desestime la importancia de la motivación, sino también sobre la posibilidad de concebir nuevas maneras para el ejercicio de un comportamiento heroico y ejemplar⁶. En segundo lugar, procuraremos demostrar que Séneca consigue, a partir de la *narratio* autobiográfica que ocupa el comienzo de la carta, dirigir la atención del lector hacia su propia condición de *exemplum* viviente, lo que confiere especial *auctoritas* al discurso parenético que ocupa el resto de la *epistula*.

2. La *narratio* del suicidio de Marcelino en la *Ep.* LXXVII

Antes de proceder con el análisis de la *Ep.* LXXVIII, resultará de suma utilidad detenerse en algunos pasajes de la carta precedente, la *Ep.* LXXVII, que arrojarán luz sobre la lectura que aquí propondremos. Esta carta comienza por presentar una imagen de Séneca totalmente desinteresado de sus asuntos financieros, que afirma no experimentar ningún deseo de conocer el estado de sus cuentas en Egipto, una vez constatada la posibilidad de vivir con poco (§3). El desinterés por los vaivenes de la fortuna da pie para introducir la idea de que la vida no es un camino que necesite ser recorrido hasta el final (§3). Esta afirmación es ilustrada con la narración de una *fabella* sobre la muerte voluntaria (§7) de Tulio Marcelino⁷ (§§5-10). Vale la pena demorarse en el empleo del término *fabella* (subrayado en tanto se repite dos veces en §10), derivado de *fabula*, que también ocurre hacia el final de la carta (§20). Si bien uno de sus sentidos posibles se refiere a un relato breve con finalidad moralizante⁸, lo que aquí queremos enfatizar es el valor primigenio del término en tanto diminutivo⁹. De esta manera, en una primera lectura podríamos pensar que nos encontramos frente al uso habitual del diminutivo para expresar pequeñez, de acuerdo con lo cual *fabella* sería entonces una “narración breve” que ocupa solo una pequeña porción de la carta. Con todo,

⁶ Langlands, R. (*Exemplary Ethics in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 215) advierte que, en la transición del régimen republicano al imperial, resulta evidente el gradual declive del tono patriótico que satura los *exempla* tradicionales de época republicana. En este nuevo tipo de ejemplaridad la comunidad retrocede a un segundo plano y el foco se dirige a los cuerpos individuales y a su capacidad para soportar el dolor, considerada, de aquí en más, como una virtud admirable en sí misma.

⁷ Se trata de un personaje desconocido.

⁸ *Vid., e.g., Sen., ad Polyb.* VIII, 3.

⁹ *Vid. ThLL, s.v. 'fabella'* (6.1.6.60).

podría tratarse también de un empleo del diminutivo para indicar defecto, es decir, para marcar una carencia del derivado frente a la base con un claro valor peyorativo¹⁰. Para la lectura que proponemos, será útil, no obstante, mantener activo el sentido de “relato breve con finalidad moralizante”, en tanto, a nuestro juicio, el empleo de este término constituirá una pista falsa que exigirá que el lector agudice su capacidad de dilucidar críticamente si lo que aquí se le propone es o no efectivamente una historia ejemplar.

Con todo, no solo el empleo del diminutivo con posible valor peyorativo guía nuestra interpretación en este sentido, sino que hay varios otros elementos en esta *fabella* que se encuentran en la misma línea y que parecen sugerir que el estatuto ejemplar de la *narratio* sobre la muerte de Marcelino es, por lo menos, ambiguo. En primer lugar, se trata de un suicidio poco justificado racionalmente, en tanto el joven se encuentra aquejado por una enfermedad curable (*non insanabili*), aunque “larga, molesta y que demanda mucha atención” (§5). Asimismo, los *amici* que lo rodean no son verdaderos *amici* sino serviles aduladores (§5). Por otra parte, un personaje prominente en esta carta, el *Stoicus amicus*, quien se desempeña como una suerte de director *de facto* de la puesta en acto de la *voluntaria mors* de Marcelino, dirige el suicidio argumentando que el deseo de morir no solo puede afectar al prudente, al valeroso, o al desdichado, sino también al hastiado de la vida (§6). Este último parece ser el caso de Marcelino, quien aparentemente decide poner fin a su vida por la imposibilidad de soportar las molestias propias de su enfermedad. Por añadidura, a diferencia del modo en que Séneca se presenta en el inicio de esta carta (§3), Marcelino no se muestra precisamente desprendido en sus momentos finales y necesita que el *Stoicus amicus* le aconseje (*admonuit*, §8) cómo proceder con su fortuna. Y cuando finalmente la distribuye hace entrega de *minutas...summulas* (§8) a sus siervos.

Esta carta, que Séneca cierra con un alegato a favor del suicidio como *libertatis via*¹¹ (§§11-20), concluye con una analogía entre *vita* y *fabula*:

Quomodo fabula, sic vita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet quo loco desinas. Quocumque voles desine: tantum bonam clausulam inpone (LXXVII, 20)¹².

“Como una obra de teatro, así es la vida: no importa cuánto dura, sino cuán bien representada ha sido. No atañe a la cuestión en qué lugar termines. Termina donde quieras, tan solo prepara un buen final”.

¹⁰ Vid., e.g., Hanssen, J. S. Th. (*Latin Diminutives: A Semantic Study*, Bergen, Haverling, 1951).

¹¹ Así se caracteriza al suicidio, por ejemplo, en la *Ep.* LXX, 14.

¹² Sigo el texto latino de Reynolds, L.D. (*L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales*, Oxford, Clarendon Press, 1965), y las traducciones son mías.

Este final sugiere, a nuestro juicio, que la historia de Marcelino no alcanza el estatuto de *fabula* y que su *fabella* no tuvo una *bona clausula*, es decir, no tuvo un cierre apropiado desde un punto de vista ético, pues su *voluntaria mors* no constituyó una partida racional de la vida¹³, sino una huida de las molestias de una enfermedad que, en última instancia, era curable¹⁴. Consideramos que el texto habilita la posibilidad de esta lectura que, en un principio, puede parecer contraintuitiva, ya que una *narratio* en la que un estoico alienta al suicidio nos predispone a pensar que estamos ante un *exemplum* de signo positivo, dado que, si es la muerte lo que inspira el terror de los hombres, lo valeroso es hacerle frente y despreciar la vida. De hecho, en numerosas cartas el suicidio es celebrado como la demostración suprema de que el miedo a la muerte ha sido vencido. En esto Séneca se muestra de acuerdo con la ética estoica, que valida y, en algunos casos, incluso alienta, que el *proficiens* se dé muerte a sí mismo, en la medida en que, como ya indicamos, la muerte se asocia estrechamente con *libertas*, concebida como una “total independencia de la persona de todas las pasiones y de todos los deseos equivocados”¹⁵. Más aun, obstinarse en sobrevivir en medio de las peores dolencias físicas es considerado como un deseo torpe e innoble¹⁶. Con todo, esta carta, a partir del empleo del término *fabella*, deja abierta la posibilidad de que estemos ante un *exemplum* de nulo valor moral¹⁷, cuya presentación, no obstante, resultará clave no solo para la recepción del *exemplum* que tiene como protagonista al joven Séneca en la carta siguiente, sino también para propiciar una profunda reflexión sobre la índole misma de la ejemplaridad.

3. El fallido suicidio de Séneca en la *Ep. LXXVIII*

La *Ep. LXXVIII* comienza de manera poco filosófica, con una referencia al estado de salud de Lucilio. Debemos tener presente, con todo, que estamos ante el artificio del narrador, quien no nos está narrando una historia, sino presentándonos un drama de relevancia filosófica:

¹³ Vid. Boella, U. (*Lettere a Lucilio*, Turín, UTET, 1975, 180, n. 23) identifica al Marcelino de esta carta con el que figura en la *Ep. XXIX*, 1-8. De ser así, estaríamos ante un personaje difícil, dotado de gran inteligencia (*magna in illo ingeni vis*), pero inclinado hacia el mal (*in pravum*, *Ep. XXIX*, 4).

¹⁴ Vid., en este sentido, Sen., *Ep. LVIII*, 36: *Morbum morte non fugiam, dumtaxat sanabilem nec officientem animo. Non afferam mihi manus propter dolorem: sic mori vinci est. Hunc tamen si sciero perpetuo mihi esse patientem, exibo, non propter ipsum, sed quia impedimento mihi futurus est ad omne propter quod vivoitur; imbecillus est et ignavus qui propter dolorem moritur, stultus qui doloris causa vivit* (“No rehuiré con la muerte la enfermedad, en tanto sea curable y no perjudicial para el alma. No me haré violencia con las manos a causa del sufrimiento: morir de esta manera supone ser vencido. Con todo, si supiera que debo sufrir constantemente el dolor, me iré, no por él, sino porque me va a poner obstáculos para todo lo que motiva la vida. Débil y cobarde es quien muere a causa del dolor, necio quien vive para sufrir”).

¹⁵ Vid. Bobzien, S., *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 339.

¹⁶ Vid., e.g., *Ep. CI*, 10-15, con particular referencia a Mecenas.

¹⁷ Para un análisis diferente del que aquí proponemos, vid. Correa, S. (“Tantum bonam clausulam inpone: Suicidio, escritura y (auto)ejemplaridad en Sen., *Epist.77*”, *Circe, de clásicos y modernos*, 22/2, 2018, 97-112).

Vexari te destillationibus crebris ac febriculis, quae longas destillationes et in consuetudinem adductas sequuntur, eo molestius mihi est quia expertus sum hoc genus valetudininis, quod inter initia contempsi –poterat adhuc adulescentia iniurias ferre et se adversus morbos contumaciter gerere– deinde succubui et eo perductus sum ut ipse destilarem, ad summam maciem deductus (LXXVIII, 1).

“Los frecuentes catarros y febrículas que padeces, resultado de los catarros prolongados devenidos crónicos, me producen un disgusto tanto mayor cuanto que yo tengo experiencia en esta clase de enfermedad, de la que al principio no hice caso: todavía mi juventud podía soportar sus rigores, y conducirse con altivez frente a las enfermedades. Luego sucumbí y llegué a tal extremo que me caía a pedazos llegando a una delgadez extrema”.

Como podemos ver, lo que le ocurre al *tu* se convierte en el puntapié inicial para narrar lo que en otro tiempo le ocurrió al *ego*¹⁸. Aquí, al igual que en la *Ep.* LIV, cuya anécdota autobiográfica inicial tiene por tema una de las frecuentes crisis de ahogo padecidas por Séneca, que también da pie a la reflexión moral posterior, la enfermedad y la muerte no son solo objeto de meditación, sino experiencia vivida¹⁹. El comienzo de esta *narratio* tiene como protagonista central al joven Séneca, como ya adelantamos, quien se configura en perfecta sintonía con el estoicismo más ortodoxo, que, al concebir al cuerpo entre los *indifferentia*²⁰, considera que la capacidad de elevarse por encima del *dolor* es propia de los individuos altamente virtuosos²¹. En efecto, no obstante su juventud, Séneca desestima inicialmente los embates de la enfermedad y quiere hacerles frente, pero sucumbe ante su virulencia:

Saepe impetum cepi abrumpendae vitae: patris me indulgentissimi senectus retinuit. Cogitavi enim non quam fortiter ego mori possem, sed quam ille fortiter desiderare non posset. Ita que imperavi mihi ut viverem; aliquando enim et vivere fortiter facere est (LXXVIII, 2).

¹⁸ Como indica Mazzoli, G. (“Effetti di cornice nell’epistolario di Seneca a Lucilio”, en: Setaioli, A. (ed.), *Seneca e la cultura*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, 82), “Il rapporto epistolare è in realtà un gioco di specchi in cui (...) le identità dei due correspondent si fondono e si confondono (...)”

¹⁹ Para un excelente y pormenorizado análisis de esta carta, *vid.* Berno, F.R. (*L.A. Seneca, Lettere a Lucilio Libro VI: le lettere 53-57*, Bologna, Patron Editore, 2006, 113-157).

²⁰ Para el tema del *dolor* como *indifferens*, *vid.* *Ep.* LXXXII, 10. A propósito de los *indifferentia*, *vid.* Sellars, J. (*Stoicism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2006, 111).

²¹ Para estudios sobre el *dolor* en la obra de Séneca, *vid.* Borgo, A. (*Lessico morale di Seneca*, Nápoles, Loffredo, 1998, 60-67); Edwards, C. (“The Suffering Body: Philosophy and Pain in Seneca’s *Letters*”, en: Porter, J. I. (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1999, 252-68); Armissen-Marchetti, M. (“Le dolor physique dans les *Lettres à Lucilius de Sénèque*”, en: Laurence, P. - Guillaumont, F. (edd.), *Les écritures de la douleur dans l’épistolaire*, Actes du Colloque de Tours (26-28 novembre 2008), Tours, 2010, 91-112); Courtil, J.C., “*Valetudinarius Seneca*. Sénèque le philosophe était-il un malade imaginaire?”, *Pallas* 88, 2012, 83-102; Courtil, J.C. (*Sapientia contemptrix doloris: Le corps souffrant dans l’œuvre philosophique de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, 2015); Courtil, J.C., “Le fonctionnement de la douleur chez Sénèque: entre physiologie et éthique stoïcienne”, en: Petey-Girard, B.- Séverac, P. (edd.), *Représentations de la souffrance*, “Recontres” 365, Garnier, 2018, 151-164; Malaspina, E. (“*Dolor* in Seneca: dai presupposti teoretici alle pratiche consolatorie ed alle passioni in scena”, *Antiquorum Philosophia* 9, 2015, 41-54).

“A menudo sentí el impulso de arrancarme la vida: fue la vejez de mi benignísimo padre la que me contuvo. En efecto, pensé no en la entereza que yo tendría para morir, sino en la que a él le faltaría para soportar mi separación. Por consiguiente, me ordené seguir viviendo, porque a veces incluso vivir supone obrar con valentía”.

Hay aquí una sutil jactancia de parte de Séneca que involucra su capacidad para enfrentar la muerte con entereza, aun cuando asegura a sus lectores, a partir de una disposición en quiasmo, que su propia fortaleza no fue su consideración principal²². Según advertimos, a diferencia de Marcelino, Séneca, ante la misma situación, ha sustentado su decisión en un cálculo racional (*cogitavi*) que le ha permitido no solo resistir los embates de una virulenta enfermedad a nivel físico y psíquico, sino también ignorar el repetido impulso irreflexivo que lo incitaba a abandonar la vida. De esta manera, el joven Séneca que se proyecta en esta carta adquiere una dimensión ejemplar, pues, a partir de una consideración propia de un *vir fortis et sapiens*, se muestra capaz de resistir la *libido moriendi*²³. Esta dimensión se ve realizada por el hecho de que, aunque aquí Séneca se presenta como *alieni iuris* (su padre aún está vivo), la orden de permanecer con vida proviene de sí mismo, lo que suma un elemento más a la hora de encarecer su propia y precoz ejemplaridad en tanto, como afirmará más adelante en las cartas, el dominio (*imperium*) de sí mismo es el máximo dominio²⁴.

A continuación, Séneca procede a mostrar los consuelos (*solacia*, §3) que tuvo durante este difícil trance vital y señala que no solo lo alejó del suicidio la consideración de su padre, sino que la filosofía tuvo un papel clave a la hora de salvarle la vida:

Studia mihi nostra salutí fuerunt; philosophiae acceptum fero quod surrexi, quod convalui; illi vitam debeo et nihil illi minus debeo (LXXVIII, 3).

²² Reydams-Schils, G. (*The Roman Stoics. Self, Responsibility, and Affection*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2005, 47-50) compara esta carta, en la que Séneca declina la opción del suicidio por consideración a su padre, con la *Ep. CIV*, 1-2, en la que lo hace por su esposa Paulina, y muestra el énfasis que el filósofo coloca en el peso que el compromiso con los otros debe tener en la decisión respecto del suicidio. A la hora de pensar cómo Séneca configura su ethos discursivo de manera ejemplar resulta interesante, asimismo, lo que apunta Wilson, E. (*The Greatest Empire: A Life of Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 191), “In youth, Seneca stayed alive for the sake of his father; in old age, he stays alive for the sake of his devoted wife. Life is forced upon him by his family; it is not what the death-driven philosopher would have chosen”. En este sentido, vale la pena recordar el famoso paralelo entre la *Ep. LXXVI-II.1-4* y el final de la tragedia senecana *Hercules Furens*: en efecto, existe una enorme diferencia entre la consideración que Séneca muestra por su padre y la actitud indiferente de Hércules hacia el suyo.

²³ *Vid. Sen., Ep. XXIV*, 25: *Vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita sed exire; et ante omnia ille quoque vitetur affectus qui multos occupavit, libido moriendi* (“El varón fuerte y sabio no debe huir de la vida, sino salir de ella; y ante todo que evite aquella pasión que afecta a muchos: el deseo de morir”).

²⁴ *Vid. Sen., Ep. CXIII*, 30: *O quam magnis homines tenentur erroribus qui ius dominandi trans maria cupiunt permittere felicissimosque se iudicant si multas [pro] milite provincias obtinent et novas veteribus adiungunt, ignari quod sit illud ingens parque dis regnum: imperare sibi maximum imperium est* (“¡Oh qué grandes errores aprisionan a los hombres que desean extender sus derechos de dominio más allá de los mares y se consideran muy felices si ocupan con sus tropas muchas provincias y agregan a las antiguas otras nuevas, mientras ignoran cuál es aquel noble dominio que los hace semejantes a los dioses: el dominio de sí mismo es el máximo dominio”).

“Nuestros estudios fueron los que me salvaron. Pongo en el haber de la filosofía el hecho de que me salvé, que me curé. A ella le debo nada menos que la vida”.

No es la primera vez en el epistolario que Séneca enfatiza el efecto transformador que el encuentro con la filosofía ha tenido sobre su vida²⁵, hecho que ocurre cuando ésta no es tomada como doctrina sino como método de vida, como *habitus animi*²⁶, algo que, por lo demás, es propio de la filosofía del período helenístico. La filosofía toma entonces el lugar de su padre biológico, como inspiración y causa de su recuperación; es decir, el considerar la debilidad de su anciano padre impide que muera, pero es la filosofía la que, de hecho, lo inspira a seguir viviendo. Vemos entonces que en el joven Séneca confluyen los roles tanto de Marcelino como del *Stoicus amicus* o, dicho de otra manera, Séneca, a diferencia de Marcelino, ha abrazado la filosofía en primera persona y es, por lo tanto, a la vez actor y director de su propia *fabula*. De esta manera, es su propio cálculo racional lo que le permite arribar a la decisión de permanecer con vida, mientras que Marcelino parece seguir un protocolo que le es dictado desde afuera por el *Stoicus amicus*.

Seguidamente, como ocurre a menudo en la prosa senecana, la *narratio* toma otro giro, en tanto se afirma que no fue solo la abstracción de la filosofía la que lo mantuvo con vida, sino que sus *amici*, con sus exhortaciones, vigilancia y conversación (*adhortationibus, vigiliis, sermonibus*, §4), contribuyeron en gran medida a su recuperación (*mihi contulerunt ad bonam valetudinem <et> amici*, §4), pues

Nihil aeque, Lucili, virorum optime, aegrum reficit atque adiuvat quam amicorum adfectus, nihil aeque expectationem mortis ac metum subripit (...) (LXXVIII, 4).

“Nada, Lucilio, el más perfecto entre todos los varones, repone al enfermo y lo ayuda tanto como el afecto de los amigos; nada sustrae tanto la expectativa y el temor a la muerte”.

Nótese que, a diferencia de lo que ocurre en la *fabella* de Marcelino, aquí los *amici* desempeñan un papel central en tanto sostén afectivo. Por otra parte, esta insistencia en el papel de los *amici* no parece casual, en tanto en la *Ep.* LXX, 9 se afirma que también Sócrates pospuso su muerte por consideración a sus amigos²⁷. Es decir, esta mención suma un elemento más a la presentación ejemplar

²⁵ A propósito del autoexamen y la autotransformación, *vid.* Edwards, C. (“Self-Scrutiny and Self-Transformation in Seneca’s *Letters*”, *G&R* 44, 1997, 23-38) y Dressler, A. (“‘You must change your life’: theory and practice, metaphor and *exemplum* in Seneca’s prose”, *Helios* 39, 2012, 145-192).

²⁶ *Vid.* Sen., *Ep.* VI, 3: *Intellego, Lucili, non emendari me tantum sed transfigurari (...)* (“Me doy cuenta, Lucilio, no solo de que mejoro, sino de que me transformo”). *Vid.* Scarpat, G. (*Lettere a Lucilio. Libro primo (epp.I-XII). Testo, introduzione, versione e commento*, Brescia, Paideia, 1975, 77-78).

²⁷ *Vid.* Sen., *Ep.* LXX, 9: *Socrates potuit abstinentia finire vitam et inedia potius quam veneno mori; triginta tamen dies in carcere et in expectatione mortis exegit, non hoc animo tamquam omnia fieri possent, tamquam multas spes tam longum tempus reciperet, sed ut praerberet se legibus, ut fruendum amicis extremum Socraten daret* (“Sócrates pudo acabar con su vida dejando de comer y morir por inanición antes que por envenenamiento; sin embargo, pasó treinta días en la cárcel a la espera de la muerte, no porque pensase que todo era posible y que un tiempo tan largo daba lugar a muchas esperanzas, sino para someterse a las leyes, para dar a sus

que Séneca hace de sí mismo. Ahora bien, aunque el comienzo de la carta oscila entre tres razones muy diferentes que impulsaron al joven Séneca a permanecer con vida (*i.e.*, su padre, la filosofía, sus *amici*), la filosofía, concebida como medicina del espíritu²⁸, vuelve al final como el principal motivo, en tanto se indica que la mejor prescripción que puede darse a un enfermo es el desprecio de la muerte (§5).

La anécdota autobiográfica con la que se inicia esta carta tiene entonces varios puntos en común con la *fabella* presentada en la *epistula* precedente: en ambos casos hay una enfermedad que lleva a quien la padece a contemplar la posibilidad del suicidio, que posee un matiz social y teatral en tanto hay intentos de disuasión, *amici*, *consolationes*. Asimismo, la filosofía figura de manera prominente en ambas escenas, que exhiben todos los lugares comunes presentes en los relatos de suicidios en época imperial²⁹. Con todo, en la *Ep.* LXXVIII hay una inversión del papel que se le asigna a la filosofía, pues, si en la carta anterior, a través del *Stoicus amicus*, suministra a Marcelino una serie de argumentos y una suerte de protocolo para abandonar la vida³⁰, aquí convoca a Séneca a seguir viviendo. Esto bien puede tener que ver con el hecho de que la posición senecana respecto del suicidio incluye siempre una oposición parcial al mismo³¹. En efecto, en todo momento el foco está puesto en el suicidio como resultado de una decisión o cálculo racional³², ya que, con respecto al problema de si la muerte debe ser anticipada o esperada, en caso de que una violencia externa nos conmine a ella, no es posible decidir de forma general³³, sino que siempre se necesita una consideración cuidadosa y este es el ejercicio filosófico más importante que el *proficiens* puede asumir. Apresurarse a huir de las dificultades de la vida puede indicar cobardía, pues cada uno debe confiar en su propio juicio para darse cuenta cuándo es conveniente retirarse honorablemente de la escena. Con todo, esta diferencia que advertimos entre ambas cartas también puede indicar que Séneca busca promover la reflexión sobre el hecho de que la

amigos la posibilidad de disfrutar del Sócrates de los últimos momentos”).

²⁸ La analogía entre la filosofía y la medicina tiene una larga tradición en la Antigüedad y es característica de las filosofías helenísticas, lo que da cuenta de la preocupación de estas escuelas filosóficas por los problemas de este mundo. *Vid.* Nussbaum, M.C. (*The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, Princeton University Press, 199)

²⁹ *Vid.* Griffin (“Philosophy, Cato, and Roman Suicide: I”, 65-66).

³⁰ *Vid.* Sen., *Ep.* LXXVII, 6: *Amicus noster Stoicus, homo egregius et, ut verbis illum quibus laudari dignus est laudem, vir fortis ac strenuus, videtur mihi optime illum cohortatus. Sic enim coepit: ‘noli, mi Marcelline, torqueri tamquam de re magna deliberes. Non est res magna vivere: omnes serui tui vivunt, omnia animalia: magnum est honeste mori, prudenter, fortiter. Cogita quamdiu iam idem facias: cibus, somnus, libido - per hunc circulum curritur; mori velle non tantum prudens aut fortis aut miser, etiam fastidiosus potest’* (“Un estoico, amigo nuestro, hombre egregio y, para alabarle de la forma en que lo merece, esforzado y diligente, fue, a mi modo de ver, quien mejor lo exhortó. Así, en efecto, comenzó: ‘No te atormentes, querido Marcelino, como quien delibera sobre un asunto de gran importancia. No es gran cosa estar vivo; todos tus esclavos, todos los animales están vivos. Lo grande es morir con honestidad, con prudencia, con fortaleza. Piensa cuánto tiempo ya llevas haciendo las mismas cosas: la comida, el sueño, el placer sexual; nos movemos en este círculo. Puede desear morir no solo el prudente, el valeroso o el desdichado, sino también el que está harto de la vida”).

³¹ *Vid.* Ker (*The Deaths of Seneca*, 247).

³² En la *Ep.* LVIII, 34-35 Séneca se presenta realizando este tipo de cálculo, considerando si vale la pena seguir viviendo frente a las dolencias físicas y mentales de la vejez. El término *ratio* en el sentido de “cálculo” es recurrente toda vez que Séneca discute cuándo es el momento apropiado para morir. *Vid.*, por ejemplo, Sen., *Ep.* XIV, 2; XXIV, 24; XCVIII, 16.

³³ *Vid.* Sen., *Ep.* LXX, 11.

virtus se ha vuelto más contextual, más flexible, en tanto puede manifestarse de manera muy diferente en circunstancias diferentes y un comportamiento que es adecuado en un determinado momento puede no ser correcto en otro. A partir de esto, consideramos que la yuxtaposición de ambas cartas evidencia un uso crítico del discurso ejemplar y produce como efecto de lectura la necesidad de atender al hecho de que la evaluación moral de una acción no puede hacerse de manera unívoca, sino que hay que contemplar que la flexibilidad o variabilidad situacional es una característica central del uso de *exempla*. Esta sensibilidad situacional involucra la capacidad de juzgar cuáles son los requerimientos específicos de la propia situación cuando se está tomando una decisión moral, es decir, sintonizar el propio comportamiento con las exigencias del momento³⁴.

Además de subrayar la diversidad situacional, otra consecuencia de la yuxtaposición de estas cartas es que la misma permite concebir nuevas e inusitadas maneras para el ejercicio de un comportamiento heroico y ejemplar, es decir, una *voluntaria mors* no es necesariamente la única o la mejor forma de ofrecerse como *exemplum*, pues, frente a una experiencia que parece amenazar la existencia y anular la posibilidad de elección, optar por seguir viviendo y enfrentar heroicamente las molestias propias de una enfermedad crónica puede ser igualmente ejemplar³⁵. Dicho de otra manera, una aparente y, en principio, poco espectacular inacción también puede ofrecer ocasión para la ejemplaridad. En esta carta asistimos entonces a una suerte de deconstrucción o puesta en entredicho de lo afirmado en la carta precedente, en la que, en su exhortación, el *Stoicus amicus* –utilizando la metáfora a la manera senecana³⁶, es decir, como un instrumento para ayudar a Marcelino a alcanzar la visión correcta de las cosas a fin de traducirlas y verlas como en realidad son– sostiene que estar vivo es algo que compartimos con criaturas de baja condición y que la muerte no es algo negativo, sino una oportunidad para alcanzar la *gloria* (*Ep.* LXXVII, 6).

A continuación, veremos cómo esta anécdota inicial (§§1-4) funcionará como catalizadora de la reflexión filosófica posterior (§§5-29), cuyo énfasis estará puesto en la idea de que la enfermedad puede concebirse como una nueva arena para el ejercicio de una *virtus* de valencias ya no marciales sino éticas. Una vez finalizada la *narratio*, Séneca, que se construye en el texto como *peritus* en el tema (más adelante se referirá a sus *adversarii* como *inperiti*, §10), procede a detallar

³⁴ *Vid.*, en este sentido, Langlands (*Exemplary Ethics in Ancient Rome*, 151), quien sostiene el carácter fundamentalmente indeterminado de los *exempla*, es decir, "(...) the absolutely central issue that an act is not in itself inherently morally good or right, but is only morally good in relation to a particular context. That context includes the reason for which it is performed".

³⁵ En Sen., *Ep.* XXX Baso es presentado como un enfermo ejemplar.

³⁶ *Vid.*, asimismo, Sen., *Ep.* LXXVII, 15, donde la vida es traducida como esclavitud y la muerte como la única forma asequible de *libertas*. Para un estudio de los usos pedagógicos de la metáfora en Séneca, *vid.* Bartsch, S. ("Senecan metaphor and Stoic self-instruction", en: Bartsch, S. & Wray, D. (eds.), *Seneca and the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 188-217). Para los vínculos entre metáfora y *exemplum*, *vid.* Dressler ("You must change your life": theory and practice, metaphor and exemplum in Seneca's prose").

los motivos de aflicción en la enfermedad: miedo a la muerte, dolor corporal e interrupción de los placeres. Con respecto al primer temor, vemos que utiliza un modo de argumentar que presenta puntos en común con el del *Stoicus amicus* de la *Ep.* LXXVII y, así, advertimos su empeño por que el destinatario logre rectificar un juicio errado y alcance una visión correcta de las cosas³⁷. Con agudeza epigramática expresa entonces que lo que produce la muerte, paradójicamente, no es la enfermedad sino el hecho de estar vivo:

Morieris, non quia aegrotas, sed quia vivis. Ista te res et sanatum manet; cum convalueris, non mortem sed valetudinem effugeris (LXXVIII, 6).

“Morirás no por estar enfermo, sino porque estás vivo. Esto es lo que te espera, incluso si estás sano: una vez que te hayas recuperado, habrás escapado no de la muerte, sino de la enfermedad”.

Mayor espacio se dedica a contrarrestar el segundo motivo de preocupación que causa la enfermedad, esto es, el *dolor* físico (§§7-21). Si bien se sugiere una serie de estrategias para enfrentarlo, nos centraremos en aquellas que se relacionan más directamente con el tema que nos ocupa. Como puede verse, hay todo un despliegue de recursos terapéuticos (argumentos, *exempla*, *solacia*) que remiten a la conocida trayectoria de Séneca como *consolator*³⁸. Al igual que en la *Ep.* LIV, esta *consolatio* dirigida a sí mismo³⁹ resultará de utilidad tanto para Lucilio como para futuros lectores. La primera estrategia consolatoria consiste en considerar que la intensidad máxima del *dolor* determina su fin (nótese el módulo típico del esquema demostrativo *necesse est*), pues nadie puede sentir grandes dolores por largo tiempo⁴⁰. De esta manera, el *dolor* puede encuadrarse dentro de una tipología, según la cual es o bien soportable, o bien breve (§7):

Hoc itaque solacium vasti doloris est, quod necesse est desinas illum sentire si nimis senseris. Illud autem est quod inperitos in vexatione corporis male habet: non adsueverunt animo esse contenti; multum illis cum corpore fuit. Ideo vir magnus ac prudens animum diducit a corpore et multum cum meliore ac divina parte versatur, cum hac querula et fragili quantum necesse est (LXXVIII, 10).

³⁷ Vid. Sen., *Ep.* LXXVII, 6.

³⁸ Recordemos la sustancial contribución de Séneca al corpus de la literatura consolatoria, en tanto al menos cinco de sus textos son convencionalmente considerados dentro de este ámbito (*consolatio ad Helviam matrem, ad Marciam, ad Polybium; Ep.* LXIII y *Ep.* XCIX). A propósito de este tema, vid. Manning, C.E. (“The Consolatory Tradition and Seneca’s Attitude to the Emotions”, *G&R* 21, 1974, 71-81); Ker (*The Deaths of Seneca*, 87-112); Wilson, M. (“Seneca the Consoler? A New Reading of his Consolatory Writings”, en: Baltussen, H. (ed.), *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and Its Afterlife*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2013).

³⁹ Vid. Scarpat, G. (*La lettera 65 di Seneca*, Brescia, Paideia, 1970, 283).

⁴⁰ Esta idea es de inspiración epicúrea, vid. Usener, H. (*Epicurea*, Leipzig, Teubner, 1887, fr. 446). A propósito de la *vexata quaestio* de las relaciones que el pensamiento de Séneca mantiene con el de Epicuro, remitimos a la excelente síntesis de Graver, M.R. (“The Emotional Intelligence of Epicureans: Doctrinalism and Adaptation in Seneca’s *Epistles*”, en: Williams, D. – Volk, K. (eds.), *Roman Reflections. Studies in Latin Philology*, New York, Oxford University Press, 2016, 192-210).

“Por consiguiente, este es el consuelo de un dolor intenso: que es necesario que dejes de sentirlo si lo sientes demasiado. En cambio, esto es lo que pone mal a los ignorantes cuando sufren corporalmente: no haberse acostumbrado a estar satisfechos en su espíritu; se ocuparon mucho de su cuerpo. Por eso el varón noble y prudente separa el espíritu del cuerpo y se dedica a su parte mejor y divina, a esta quejosa y frágil solo lo necesario”.

Como ya señalamos, el estoicismo considera que el cuerpo y aquello que puede afectarlo se encuentra entre los *indifferentia*, es decir, aquellas cosas que no afectan nuestra capacidad para vivir una buena vida, cuya única condición es la posesión de la *virtus*. Sin embargo, según veremos, la *virtus* puede desplegarse especialmente en el enfrentamiento con estos *indifferentia* (enfermedad, dolor, pobreza, exilio, muerte)⁴¹. De acuerdo con Edwards⁴², esto produce una tensión, que los textos senecanos no resuelven, entre una exploración obsesiva y detallada de la realidad del dolor corporal⁴³ y la afirmación de que el *proficiens* debería intentar mantenerse alejado de los placeres y dolores del cuerpo dedicándose a su parte superior y divina⁴⁴.

Otra de las estrategias consolatorias que esta carta presenta para hacer frente al *dolor* tiene que ver con la consideración del mismo como un mal de opinión. De acuerdo con esto, cada uno es tan desgraciado como imagina serlo:

Noli mala tua facere tibi ipse graviora et te querelis onerare: levis est dolor si nihil illi opinio adiecerit. Contra si exhortari te coeperis ac dicere ‘nihil est aut certe exiguum est; duremus; iam desinet’, levem illum, dum putas, facies. Omnia ex opinione suspensa sunt; non ambitio tantum ad illam respicit et luxuria et avaritia: ad opinionem dolemus (LXXVIII, 13).

“No vayas tú mismo a agravarte los males y a cargarte de quejas; es leve el dolor si la opinión no le agrega nada. Al contrario, si comienzas a estimularte y a decirte: ‘No es nada, o, al menos, es insignificante; soportémoslo, ya pasará’, lo harás leve, mientras así lo consideres. Todo depende de la opinión. No solo la ambición, la sensualidad y la avaricia la tienen en cuenta: sufrimos de acuerdo con la opinión”.

Esta concepción abre una posibilidad terapéutica, pues se trata entonces de rectificar una *opinio* errada o, en todo caso, de no estimularla con pensamientos

⁴¹ De hecho, Séneca describe la vida sin desafíos como desgraciada en *de providentia* IV, 3.

⁴² Vid. Edwards (“The Suffering Body: Philosophy and Pain in Seneca’s Letters”, 254-255).

⁴³ Por ejemplo, más adelante en esta misma carta (§19). Una cuestión interesante que señala Edwards (“The Suffering Body: Philosophy and Pain in Seneca’s Letters”, 258) en relación con estas representaciones del dolor físico en la escritura de Séneca es el hecho de que el lector es conducido a colocarse siempre en el lugar de la víctima y no del agente.

⁴⁴ El alma humana es concebida como un dios que mora en el cuerpo del hombre. Esta idea se repite en Sen., *Ep.* XLI, 1-5; CXVI, 13; CXX, 14.

que la aumenten. Por supuesto, todo esto contribuye a reforzar la imagen de *peritus* en este tema que Séneca construye para sí.

Cerca de la conclusión, la carta aborda el último de los temores que produce la enfermedad, a saber, la interrupción de los placeres (§§22-24), frente a lo cual se aconseja el cultivo de placeres minimalistas. Una vez más, el destinatario es conducido a alcanzar una visión correcta de las cosas, de tal suerte que la enfermedad se convierte en una oportunidad para sanarse:

‘O infelicem aegrum!’ Edet quantum concoquat; non iacebit in conspectu aper ut vilis caro a mensa relegatus, nec in reposito eius pectora avium (totas enim videre fastidium est) congesta ponentur. Quid tibi mali factum est? cenabis tamquam aeger, immo aliquando tamquam sanus (LXXVIII, 24).

“ ‘¡Oh desdichado del enfermo!’ Comerá cuanto pueda digerir. No yacerá ante su vista un jabalí desterrado de la mesa como vil manjar, ni se colocará en su bandeja un montón de pechugas de aves (pues ver las aves enteras produce náuseas). ¿Qué mal se te ha ocasionado? Comerás como un enfermo o mejor, por una vez, como un hombre sano”.

Ahora bien, nos interesa detenernos en la tercera estrategia para hacer frente al *dolor* que Séneca presenta en esta carta, pues involucra el concebirlo no sólo como una oportunidad para alcanzar la *virtus*, sino también como una manera de ofrecer un *exemplum* que pueda ser útil a otros⁴⁵. Según Edwards (“The Suffering Body: Philosophy and Pain in Seneca’s *Letters*”), el énfasis que las *Ep.* colocan en el *dolor* como un aspecto central de la condición humana –énfasis que, por otra parte, es característico del estoicismo romano– tiene que ver con el papel que el *dolor* como espectáculo desempeña en la cultura romana⁴⁶. De acuerdo con esto y en vista de que la teatralidad era el modo dominante de su tiempo⁴⁷, Séneca convertirá la escritura de esta carta en una arena virtual donde ofrecer como *spectaculum* la lucha de un nuevo tipo de héroe por alcanzar un nuevo tipo de *virtus*⁴⁸:

Athletae quantum plagarum ore, quantum toto corpore excipiunt! ferunt tamen

⁴⁵ De hecho, en LXXVIII, 18 señala que los *exempla* pueden ayudarnos a alejarnos del dolor (*avertere...discedere*), despertando en nosotros el deseo de emulación.

⁴⁶ Recordemos que si bien en la *Ep.* VII, 2 se afirma el carácter nocivo de los *spectacula* para el *animus*, esta misma carta sugiere la idea de que “ver” no es una acción inocente, sino que es, en realidad, una actividad ética.

⁴⁷ Se ha señalado el hecho de que Nerón no solo subió a escena como *actor*, sino que también obligó a quienes lo rodeaban (con la notable excepción de Trasea Peto) a convertirse en “actors in the audience” (Bartsch, S., *Actors in the Audience*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994), es decir, a *actuar* como espectadores.

⁴⁸ Tengamos presente aquí lo que Mazzoli (“Effetti di cornice nell’epistolario di Seneca a Lucilio”, 81) considera que es la “lección antropológica” de la *Ep.* XVIII, 4, en tanto define la relación cultural que Séneca mantiene con la sociedad de su tiempo: *eadem sed non eodem modo facere* (“hacer las mismas cosas, pero no del mismo modo). A propósito de *virtus* y *sapientia* como *spectaculum*, *vid.* Aygon, P. (Ut scaena sic vita. *Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, Paris, Editions de Boccard, 2016).

omne tormentum gloriae cupiditate nec tantum quia pugnant ista patiuntur, sed ut pugnent: exercitatio ipsa tormentum est. Nos quoque evincamus omnia, quorum praemium non corona nec palma est nec tubicen praedicationi nominis nostri silentium faciens, sed virtus et firmitas animi et pax in ceterum parta, si semel in aliquo certamine debellata fortuna est (LXXVIII, 16).

“¡Cuántos golpes reciben los atletas en el rostro, cuántos en todo el cuerpo! Sin embargo, soportan toda clase de tormentos por el deseo de gloria; y no los sufren solo porque combaten, sino para combatir: su mismo entrenamiento es un tormento. Venzamos nosotros también todo obstáculo; el premio que nos espera no es la corona ni la palma, tampoco el tañido del heraldo que impone silencio antes de proclamar nuestro nombre, sino la virtud, la firmeza del alma y la paz conseguida para el futuro, si alguna vez, en algún combate, hemos derrotado a la fortuna”.

Como podemos ver, aquí la arena funciona como metáfora de la condición humana y el *proficiens* estoico como una especie de gladiador⁴⁹, es decir, este marco de referencia conocido y público permite otorgarles valor y sentido a los sufrimientos privados del enfermo⁵⁰. Si el entrenamiento del atleta es una tortura, entonces los tormentos que sufre un enfermo también pueden concebirse como una suerte de *training* ascético. La *virtus* es la *gloria* del *sapiens*. Ahora bien, aunque, considerada en sí misma, la *virtus* contiene su propia *gloria* y, por lo tanto, no necesita del reconocimiento externo, veremos seguidamente que las acciones del individuo adquieren significado en la medida en que son observadas y se convierten en objeto de espectáculo (Edwards, *Death in Ancient Rome*, 152), en tanto el logro del agente solitario, desprovisto de la aprobación de los otros, pierde todo valor⁵¹.

A continuación, de acuerdo con uno de los procedimientos típicos del género diatríbico, el interlocutor ficticio presenta la última de las objeciones sobre el tema en cuestión:

‘Sed nihil’ inquit ‘agere sinit morbus, qui me omnibus abduxit officii.’ Corpus tuum valetudo tenet, non et animum. Itaque cursoris moratur pedes, sutoris aut fabri manus inpedit: si animus tibi esse in usu solet, suadebis docebis, audies disces, quaeres recordaberis. Quid porro? nihil agere te credis si temperans aeger sis? ostendes morbum posse superari vel certe sustineri. Est, mihi crede, virtuti etiam in lectulo locus. Non tantum arma et acies dant argumenta alacris animi indomitique terroribus: et in vestimentis vir fortis apparet. Habes quod agas:

⁴⁹ Para imágenes de la enfermedad y de la lucha, *vid.* Armisen-Marchetti, M. (*Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, 95-96 y 133).

⁵⁰ Como apunta Gunderson, E. (*The Sublime Seneca. Ethics, literature, metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 76), “Seneca translates from the material world and its ephemeral shows into an abstract world wherein the mind can contemplate an eternal spectacle of virtue”.

⁵¹ *Vid.* Rosenmeyer, T.G. (*Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1989, 52).

bene luctare cum morbo. Si nihil te coegerit, si nihil exoraverit, insigne prodixit exemplum. O quam magna erat gloriae materia, si spectaremur aegri! ipse te spectat, ipse te lauda (LXXVIII, 20-21).

“ ‘Pero, dice, estar enfermo no me permite hacer nada, me tiene alejado de todos mis deberes’. La mala salud afecta a tu cuerpo, no a tu alma. Por consiguiente, demora el pie del corredor, entorpece la mano del zapatero o del artesano; pero si sueles tener tu alma activa, aconsejarás, enseñarás, escucharás, aprenderás, indagarás, recordarás. Pues, ¿qué más? ¿Crees que no haces nada si eres un enfermo temperante? Mostrarás que la enfermedad puede superarse o, por lo menos, soportarse. Créeme, existe lugar para la virtud también en el lecho. No solo las armas y el campo de batalla muestran un alma valerosa e inaccesible al temor: el varón fuerte también se revela entre las cobijas. Tienes de qué ocuparte: combatir como se debe contra la enfermedad. Si no consigues nada de ti por la fuerza ni por las súplicas, ofreces un admirable ejemplo. ¡Oh, qué gran ocasión de gloria tendríamos, si nos contemplaran en nuestra enfermedad! Contéplate tú mismo, alábatte tú mismo”.

Como puede verse, Séneca advierte que en la enfermedad la inacción es solo aparente, en la medida en que esta afecta únicamente al cuerpo. Estar enfermos, por lo tanto, no nos condena a un ocio inactivo (*iners otium*, §26): no sólo ofrece amplias posibilidades para el ejercicio de habilidades espirituales, sino que, al mismo tiempo, brinda la oportunidad de mostrar un *exemplum* de *virtus*. Roller⁵² ha estudiado muy bien cómo Séneca lleva a cabo una selección y reinterpretación del canon de *exempla virtutis*, que va de la mano de una explícita redefinición de *virtus* tendiente a darle a esta categoría una orientación estoica. En efecto, tal como aquí advertimos, esta noción involucra en sus textos una disposición mental que nada tiene que ver con el despliegue de fuerza física en el campo de batalla⁵³. A lo largo de esta carta hemos visto cómo Séneca, no obstante su crónica enfermedad, al presentarse como *peritus* en dolores, se ha mostrado capaz de ejercer cada una de las habilidades espirituales antes enumeradas y así ha convertido su *dolor* en un discurso moral beneficioso para otros. La *gloria* del *sapiens* está ligada, entonces, a una responsabilidad social, que tiene que ver con ofrecerse como *exemplum* y ser imitado, es decir, reconocido y aprobado, por otros⁵⁴. Ahora bien,

⁵² Vid. Roller, M. (*Constructing Autocracy. Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 97-108).

⁵³ Berrendonner, C. lo describe como la transición de la *virtus* ejemplar ciceroniana, que siempre está al servicio de la República, hacia la perfecta *virtus* senecana, desplegada en el terreno filosófico: “Chez Cicéron, le grand homme doit incarner un comportement moral exemplaire, mais cet état n’est que le préalable nécessaire à l’exercice de grandes actions au service de la République. Chez Sénèque, le grand homme se définit par la possession de la perfecta *virtus*; qui se compose de la bonté, la mesure, la patience, la prudence, l’effort et la constance. La vertu n’a plus désormais ni contenu ni finalité civique, elle ne se déploie plus que dans le domaine philosophique, donc privé” (“Un homme nouveau peut-il être un grand homme?”, en: Coudry, M. – Späth, T. (eds.), *L’Invention des grands hommes de la Rome antique*, De Boccard, 2001, 108–109).

⁵⁴ Vid. Newman, R.J. (“*In umbra virtutis: Gloria in the Thought of Seneca the Philosopher*”, en: Fitch, J.G. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 316-334).

aunque aquí se presenta la posibilidad de que el enfermo pueda ser contemplado en su enfermedad como una situación irreal (nótese el empleo del subjuntivo *spectaremur*) y se ofrece como solución el desdoblamiento del ego en observador y observado, la escritura de esta carta ha logrado visibilizar, convirtiéndolo en *spectaculum*⁵⁵, el enorme esfuerzo involucrado en trascender los avatares de la corporalidad a partir de hacer frente a una enfermedad crónica. Si bien Edwards (“The Suffering Body: Philosophy and Pain in Seneca’s *Letters*”, 263) sugiere que hay algo de anticlímax en la imagen que esta carta nos propone de un *vir fortis* envuelto en ropas de cama, a nuestro juicio la mención de este detalle constituye un elemento que contribuye a enfatizar la novedad de la ejemplaridad senecana, en tanto muestra que la *virtus* puede ejercerse incluso desde un *locus* que se encuentra en las antípodas del campo de batalla⁵⁶, esto es, desde el lecho, sitio culturalmente dispuesto para el reposo.⁵⁷

4. Conclusiones

Esperamos que nuestro análisis haya iluminado cómo Séneca muestra una vez más su gran capacidad para invocar y orquestar una multiplicidad de voces⁵⁸, habilidad que en las cartas examinadas promueve una profunda reflexión sobre la naturaleza misma de la ejemplaridad, es decir, sobre el hecho de que la indeterminación y la falta de univocidad, al igual que la importancia de la motivación y la sensibilidad al contexto, son elementos constitutivos en la evaluación moral de una acción. Asimismo, consideramos haber demostrado que en esta carta Séneca habilita la posibilidad de concebir nuevas maneras para ejercer la *virtus* y ofrecerse como *exemplum*. Según hemos visto, aquí el énfasis

⁵⁵ Como indica Edwards (*Death in Ancient Rome*, 151), “The challenge of conforming oneself to nature demanded, for the serious Stoic, ceaseless self-scrutiny. This might seem far removed from the world of the stage, so focused on external appearances, on persuasive effect. Yet while the advanced Stoic may not require a numerous audience, even so an audience is still necessary.” En la misma línea, Bartsch, S. (*The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, 209) llama la atención sobre las paradojas de configurar un teatro de la *virtus*: “(...) the presence of an audience, even when it is internalized, can corrupt the behavior of the subject under observation. And yet, for Seneca, self-knowledge and self-improvement involve precisely such observation. In other words, one paradox of Seneca’s identity is the ambiguous status of the subject under view as the site of authenticity: to act before an assessing gaze is often precisely that – to act, to put on a show – and yet this assessing gaze is crucial to the development of a better self”.

⁵⁶ En este sentido, apunta Dressler (“‘You must change your life’: theory and practice, metaphor and *exemplum* in Seneca’s prose”, 171): “The Senecan *exemplum* entails an alteration of authority, a pointing up of its collaborative rather than coercive aspects, and therefore a break with the traditions of the closed, masculine, conservative, and militarized society of Roman social and political thought”.

⁵⁷ Grant, M. (“Humour in Seneca’s ‘Letters to Lucilius’”, *Ancient Society* 30, 2000, 321) considera este pasaje como un ejemplo de humor o, en todo caso, de autoironía en las *Ep.*

⁵⁸ Vid. Edwards (“Self-Scrutiny and Self-Transformation in Seneca’s *Letters*”, 34-35): “Seneca’s *Letters* direct attention to the self but they also serve to problematize the self in profound ways. The Senecan self is multiple, fragmented, and riven with conflict. Dramas are enacted within the self, new roles assumed at every moment. The self of Seneca’s *Letters*, then, is only apparently revealed to the reader; ultimately it proves quite elusive”.

está puesto en la heroicidad que reside en la capacidad para superar las dolencias propias de una enfermedad crónica. La filosofía asumida en primera persona tiene, por supuesto, un papel central a la hora de ejercitar esta capacidad. En esta carta asistimos entonces a la configuración de un nuevo tipo de *virtus* que resulta accesible a todos, pues cualquiera que se muestre capaz de soportar de manera temperante el *dolor* físico puede convertirse en *exemplum*. Vimos también cómo, si bien la *Ep.* LXXVIII nos presenta una nueva forma para el ejercicio de la ejemplaridad, esta nueva forma viene contenida en un molde conocido, que impone su lógica. Si bien la imagen de sí que Séneca proyecta en las *Ep.* se distingue por su voluntad expresa de apartarse del mundo, la lógica de la ejemplaridad, que conlleva de manera intrínseca, según vimos, la necesidad de ser observado y evaluado por otros, lo obliga a volver, aunque de un modo diferente, a la dimensión espectacular que inicialmente rechaza. Por último, la nueva *virtus* presentada en la *Ep.* LXXVIII queda perfectamente ilustrada en la *narratio* autobiográfica con la que se abre esta carta, a partir de la cual Séneca consigue no sólo dotar de *auctoritas* al discurso parenético que ocupa buena parte de la carta, sino también dirigir la atención del lector hacia su propia ejemplaridad.

Soledad Correa

Universidad de Buenos Aires – CONICET (Argentina)

soledad.correa@conicet.gov.ar

Resumen:

El presente artículo sostiene que en las *Ep.* LXXVII y LXXVIII Séneca utiliza el discurso ejemplar críticamente con el objetivo de mostrar que la evaluación moral de una acción no es unívoca, lo cual habilita vías alternativas para convertirse en un héroe ejemplar. En particular, la *Ep.* LXXVIII enfatiza cómo la capacidad de superar las molestias físicas y psicológicas de una enfermedad crónica puede permitirle al *proficiens* estoico alcanzar un estatus ejemplar. La *narratio* autobiográfica situada al comienzo de esta carta guía la atención del lector hacia el ego epistolar en tanto *exemplum* viviente de lo que la *epistula* defiende.

Palabras clave: Séneca, *Ep.* LXXVII y LXXVIII, ejemplaridad.

Abstract:

This paper argues that in *Ep.* LXXVII and LXXVIII Seneca intends to use exemplary discourse critically in order to show that the moral evaluation of an action is not univocal, which leaves the door open for the possibility to conceive alternative ways of becoming an exemplary hero. *Ep.* LXXVIII places particular emphasis on how the capacity to overcome the physical and psychological inconveniences of a chronic illness can help the Stoic *proficiens* to achieve exemplary status. The autobiographical *narratio* situated at the beginning of this letter guides the reader's attention to the epistolary ego as a living *exemplum* of what the *epistula* defends.

Keywords: Seneca, *Ep.* LXXVII and LXXVIII, exemplarity.

RECIBIDO: 30-10-2020 – ACEPTADO: 6-11-2020

LUCRECIO: SUEÑOS Y REALIDAD (DRN IV, 757-1036)

Son numerosos los escritores antiguos interesados por el tema del sueño y de los sueños, entre los que destacaré: Aristóteles, Cicerón, Elio Arístides, Artemidoro, Macrobio y Galeno¹. Los antiguos, como reconoce Freud, estaban muy preocupados por los sueños. Hoy, a pesar de haber disminuido el prestigio clínico del Psicoanálisis², no se ha perdido el interés por los sueños, estudiados ahora desde la Neurología mediante Electro- Encefalografía, Neuroimagen y modelos animales. Nosotros estudiaremos los sueños tal como son tratados en el libro IV del *De rerum natura* (DRN) lucreciano³ en tres ocasiones: Una para estudiar su verdad o falsedad (aspecto semántico) en 757-826; su función fisiológica en 907-961, y finalmente el aspecto pragmático en 962-1036. Se recogen también las teorías de Epicuro, *De natura* XXV⁴ y Diógenes de Enoanda (fr. 10 col II-V)⁵ sobre los sueños.

A. ASPECTO SEMÁNTICO DE LOS SUEÑOS

DESCALIFICACIÓN DE LOS SUEÑOS:

El primer aspecto que queremos considerar es si los sueños son verdaderos o falsos para los epicúreos. Los sueños son descalificados con frecuencia por Lucrecio como mera ficción: *somnia fingere* para aquello que considera infundado, como el enamoramiento: *in somnis animos hominum frustrata tenere*, IV, 972: “tener la mente ocupada en sueños vanos”. *Inania* (IV, 996); *ex somno quasi mentibus capti* (IV, 1022) los mentecatos que *somno devinci credunt* (IV, 1027) (IV, 916); *simulacra solere in somnis fallere mentem* (5.62), etc. Para Epicuro, según Plutarco, *Quaestiones convivales*

¹ Cito por orden alfabético los autores: Aristides Elio, *Los Discursos Sagrados: ex rec. G. Dindorfii*, Leipzig, Weidmann, 1829. Aristóteles, *Acerca de los ensueños y Acerca de la adivinación por el sueño* (en: Parva Naturalia) Ross W. D. (ed.), Oxford, 1955. Artemidoro de Daldis, Pack, R. A. (ed.), *Artemidori Oneirocriticon Libri V*, Leipzig, 1963. Festugiere A. J. (trad.), *Artemidore: La clef des songes*, Paris, Vrin, 1975. Cicerón, Sobre la adivinación, Madrid, Gredos, 1999. Galeno, *Diagnosis through Dreams*, en: Kuhn, CG (ed.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, Leipzig, C. Knobloch, 1821-1833, (reed.), Hildesheim, Georg Olms, 1964-5. Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, Madrid, Gredos 2006.

² Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Ed., 1980.

³ T. Lucrecio Caro, *De rerum natura* (DRN), Martin (ed.), Leipzig, Teubner, 1969. También: Valentí Fiol, E. (ed.) Barcelona, Alma Mater, 1961.

⁴ Para la obra completa, Epicuro, Arrighetti, Graziano (ed.), *Epicuro Opere*, Turin, Einaudi, 1973. Y Diógenes Laercio (DL), *Vitae philosophorum*, Marcovich M. (ed.). Stuttgart & Leipzig. Teubner, 2002. Usener et al., *Glossarium Epicureum*, Roma, Ed. Ateneo e Bizzarri, 1997. Para el libro XXV del *De natura*, Masi, F. G., *Epicuro e la filosofia della mente. Il XXV libro dell'opera Sulla natura*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2006. Para las traducciones, García Gual, C., *Epicuro*, Madrid, Alianza Ed., 1981. Y García Gual, C. y E. Acosta, *Epicuro Etica*, Barcelona, Barral, 1974.

⁵ Diógenes de Enoanda, Smith, Martin Ferguson (ed.), 1993. También los textos aducidos por Masi, F. G., “Sognare oggetti nascosti. La teoria onirica epicúrea”, en *Studi sull'Hellenismo*, Roma, 2017, 74-106; y por Gigandet, A., “Diogène, Lucrèce et la théorie épicurienne de l'imaginaire Fragment 9 – *De rerum natura* IV 971-993”, en: Diogenes of Oinoanda: *Epicureanism and Philosophical Debates*, J. Hammerstaedt – P.-M. Morel – R. Güremen (eds.), Leuven Univ. Press, 2017, 207-230.

VIII, 10⁶, los sueños son *abébaia kai pseudê*. Y en Tertuliano⁷, *De anima* XLVI, 2, *vana in totum somnia Epicurus iudicavit*. Para Filodemo (*De dis* 1. col. 14, 8, 24 Diels)⁸ el miedo a los dioses deriva de las ensoñaciones.

RECALIFICACIÓN

Pero por otro lado, las percepciones de la mente: los sueños e incluso las visiones de los enfermos mentales, son para los epicúreos verdaderas⁹. Lo afirma Epicuro (DL 10, 32): *τά τε τῶν μαινομένων φαντάσματα καὶ <τὰ> κατ' ὄναρ ἀληθῆ, κινεῖ γάρ· τὸ δὲ μὴ ὄν οὐ κινεῖ*: “las imaginaciones de los locos y las de los sueños son verdaderas en tanto que estimulan: lo que no existe no afecta”. Por tener las ensoñaciones un contenido psico-fisiológico son verdaderas: no se han producido a sí mismas, y si han sido producidas por un estímulo diferente de ellas mismas, es algo que no puede excluirse ni darse por descontado (Sexto Emp. *M* viii.9). Serán, no obstante, consideradas como fenómenos reales al ser evidentes: *videamur cernere* (DRN IV, 760). Epicuro, en la *Carta a su madre* (fr. 52 II 3–4. Arrighetti 72a.1-20) dice que las apariciones de personas ausentes, aun no siendo tangibles sino inteligibles, tienen en sí mismas la misma evidencia que si estuvieran presentes¹⁰. A esa evidencia que presentan ciertas ensoñaciones es a la que se refiere Epicuro (DL 10, 51¹¹) cuando afirma que:

“La semejanza de las imágenes percibidas con fijeza, bien sea en sueños o bien en cualquier otra captación atenta de la mente, o las recibidas por las restantes evidencias, no se podría suponer propia de objetos considerados reales y verdaderos, si no existieran estas (imágenes) y no se nos presentaran como evidentes”

Pero eso no implica ninguna otra realidad fuera del hecho psico-fisiológico en el sueño¹²; οὐκ ἄν ποτε ὑπήρχε, aun estando en indicativo, prescinde de si esa

⁶ Plutarco, *Quaestiones convivales* (*Moralia*), Goodwin (ed.) Harvard 1874. Trad. Madrid, Gredos, 1987.

⁷ Waszink, J.H., Tertuliano, *De anima* (ed.), Amsterdam, 1947.

⁸ Philodemus, *De dis*, en: Diels (ed.), *APAW*, 7, 3-104, 1916.

⁹ La crítica de las demás escuelas: Cicerón, *De divinatione* II, 137-139; *Academica* II, 125; *De natura deorum* I, 107-109: 107.

¹⁰ ἀπται γὰρ οὐ-κ οὐσαι, διανοηται δέ,/ τὴν αὐτήν, ὅσον ἐφ' ἑαυ-τα[ι]ς, ἔχουσι δύναμιν/ πρὸς τοὺς «μὴ» παρόντας/ τῆ ὅτε καὶ παρόντων/ ἐκείνων ὑφειστήκε-/σαν.

¹¹ Ἡ τε γὰρ ὁμοιότης τῶν φαντασμάτων οἰονεῖ ἐν εἰκόνι λαμβανομένων ἢ καθ' ὑπνοὺς γινομένων ἢ κατ' ἄλλας τινὰς ἐπιβολὰς τῆς διανοίας ἢ τῶν λοιπῶν κριτηρίων οὐκ ἂν ποτε ὑπήρχε τοῖς οὐσί τε καὶ ἀληθεῖσι προσαγορευομένοις εἰ μὴ ἦν τινα καὶ τοιαῦτα προσβαλλόμενα.

¹² Según Diógenes de Enoanda (fr. 10 col II-V): τί οὐ ν. ἔσ τιν; λεπ[τ]ῆν 11/μὲν ἔχει τὰ δὴ φάσμα-/τα τὴν σύνκο ἰσιν καί/ἐκπεφ. ευ. γ. νιαν τῆς οὐσε-/(col. III) [ω]ς, κε [νὴν δ' οὐ. ἢ γὰρ διά-/νοια / [siguen 8 líneas sin un texto claro] /ἔφιξε ἰ/πλ γῆρσεθ. αι. δοκοῦν-/τ[ε]ς. ἢ κ[α] ατ[α] κο [η]μνοῦ πε-/σει σ θα[ι] τι νος. δι ανιστά-/μεθ. α εκ του φόβου και/έν συνουσιαι [ς]. οἰς δ' ἔτι/(col. IV) [τοσ]όν.[δε προστίθημι]./ἔπει[ι]δη [ὄναρ] τελού μεν/τά. ἀφ. ροδείσια, ὡς κα ἰ ὕ-/πια, οὐδέν ἐσ. τ ἰ τὸ μά -/τὴν ἀπ' αὐτῶν εὐφρο -/σύννην λαμβάνει ν./ὅτι καθ'εὔδομεν. οὐ-/κουν χοῖ κενὰ λέγειν/ταῦτα ὡς καὶ δύναμεις /ταῦτα ὡς καὶ δύναμεις /τοσαῦτη πρόσσεσ[τ]ιν: “¿Qué son las visiones en sueños? Estas tienen una composición sutil que escapa de la visión ocular, pero no son vacías. De hecho la mente (...) cuando cree que es golpeada por una espada o que se ve precipitada en un precipicio se reanima de inmediato por el temor. Añádesse a estos casos el siguiente, ya que en el sueño así como en la vigilia realizamos actos sexuales, no cabe concebir el placer que se deriva de ellos como vano por el hecho de estar dormidos. Así que es necesario que a estas visiones no se las considere vacías, dado el poder tan grande que poseen”.

evidencia representa factualmente la realidad externa al sujeto que duerme. Esta es nuestra interpretación, siguiendo a DL 10, 32 y a Rist¹³.

Pero a la hora de interpretar esos sueños, su contenido puede falsearse por la intervención “del pensamiento y las opiniones que ponemos de nosotros mismos, dando por visto lo que nuestros sentidos no han visto”: *opinatus animi quos addimus ipsi, / provisus ut sint quae non sunt sensibu’ visa*, IV, 465-466. Epicuro (DL 10, 51): “El error no existiría si no fuera porque añadimos una creencia de nuestra propia cosecha (sin una percepción atenta), con lo que nos apartamos de ella”¹⁴. Lo que ocurre con los sueños es lo mismo que ocurre con las ilusiones ópticas, que en su mayor parte son debidas a nuestro *opinatus animi*.

PARADOJA

No parecen arredrarse los epicúreos por la aparente contradicción que se da en su doctrina sobre los sueños cuando por un lado sostienen que son falsos y por otro que son verdaderos, aunque lo sean sólo como hechos psico-fisiológicos: “cuando la mente cree que es golpeada por una espada o que se ve caer en un precipicio y se reanima de inmediato por el temor. Añádese a estos casos el siguiente, ya que en el sueño así como en la vigilia realizamos actos sexuales, no cabe concebir el placer que se deriva de ellos como vano por el hecho de estar dormidos”, Diógenes de Enoanda (fr. 10 col II-V).

El tema de los sueños se trata también en Epicuro, *De natura* XXV, texto que ha sido analizado por Masi (2017: 65). Según ella las cuestiones que se plantean respecto al sueño en el epicureísmo son: “se il sogno abbia carattere esogeno o endogeno; se il sogno abbia un contenuto informativo ed eventualmente quale; come si spieghi il carattere ingannevole del sogno; se il sogno abbia una funzione; come si giustifichi la sua efficacia pratica ed emotiva”.

Respecto al carácter exógeno o endógeno de los sueños en los epicúreos¹⁵, unos comentaristas admiten la influencia interna del que sueña y especialmente de su memoria, pero la mayor parte de ellos defienden el carácter exógeno de los sueños en la teoría epicúrea: los estímulos de los sueños son simulacros iguales a los que afectan a nuestros sentidos, aunque más finos en consonancia con la mente (Epicuro, DL 10.49-50¹⁶) Simulacros livianos estimulan los sueños, al igual que se dice

¹³ Rist, John M., *Epicurus: An Introduction*, Cambridge, 1972: 19-20 quien piensa que Epicuro afirma que “a real event takes place in the act of sensing”. En cambio Furley 1971: 616; Long 1971: 117; Everson 1990: 172-80; Striker 1977, Taylor 1980 y Asmis, piensan que para Epicuro “what makes a perception true is a correspondence between the appearance and the influx of atoms”, apud Asmis, E., “Epicurean Empiricism”, in: James Warren (ed.), *The Cambridge Companions to Epicureanism*, Cambridge, 2009, 84-104, 94.

¹⁴ τὸ δὲ διηματορημένον οὐκ ἂν ὑπῆρχεν, εἰ μὴ ἐλαμβάνομεν καὶ ἄλλην τινὰ κίνησιν ἐν ἡμῖν αὐτοῖς συνημμένην μὲν <τῇ φανταστικῇ ἐπιβολῇ>, διάληψιν δὲ ἔχουσαν. DL 10, 51

¹⁵ “Two ancient attitudes towards dreams: the medical which was unique in conceiving that dreams could have a source within the dreamer and the Epicurean, which granted them the external source almost all ancients considered obvious, but which explained them as the impressions made by films flowing off all solid bodies, Clay, Diskin, “An Epicurean Interpretation of Dreams”, in: *AJPPhil*, 101, 1980, 342-362, 342.

¹⁶ Δεῖ δὲ καὶ νομίζειν ἐπεισιόντος τινὸς ἀπὸ τῶν ἔξωθεν τὰς μορφὰς ὁρᾶν ἡμᾶς καὶ διανοεῖσθαι (...)

para la inferencia racional: *...rerum magnarum parva potest res / exemplare dare et vestigia notitiae*, II, 113-124. Incluso admitiendo la existencia de la memoria, A. Gigandet (2017, 971-993) apoyándose en Diógenes de Enoanda tiene una concepción de la memoria, no como depósito de experiencias, sino como una apertura mayor a los nuevos estímulos de los simulacros, una mayor porosidad de nuestros receptores, de suerte que aunque los estímulos sean mínimos, sean capaces de motivar los sueños. Hace ver cómo el impacto de los simulacros de nuestra experiencia convierte en porosos nuestros receptores para futuras experiencias, incluso para estímulos más sutiles que los de los primeros impactos¹⁷; piensa que para explicar la realidad de los sueños no se debe acudir en el epicureísmo a ninguna operación psicológica que no sea la mera recepción: “sans recours à un jeu d’opérations spécifiques de l’esprit autre que de simple réception”. No se trata de un reduccionismo fisicista, aunque su interés primordial sea el fisiológico, es que no admite el prof. Gigandet que en el epicureísmo haya más operación mental que la pasiva recepción de los estímulos, y esto lo aplica a la mente en general y especialmente a los sueños y a la imaginación. En Diog. Oen., fr. 9 col. III-IV se dice:

“Tras los impactos de las primeras imágenes, queda nuestra naturaleza tan porosa, que aunque no estén ya presentes las cosas que se vieron en un primer momento, imágenes similares a las primeras son recibidas por la mente, creando visiones tanto en la vigilia como en los sueños. Y no debemos extrañarnos de que esto ocurra precisamente cuando dormimos: acuden a nosotros imágenes del mismo tipo en este caso también. ¿Y por qué? Mientras dormimos, estando todos los sentidos por así decirlo debilitados y paralizados durante el sueño”, etc.”¹⁸

Lo mismo se mantiene en Lucrecio (IV, 975-977): *cum iam destiterunt ea sensibus usurpare, / reliquas tamen esse vias in mente patentis, / qua possint eadem rerum simulacra venire*; aun durmiendo nuestro cuerpo y nuestros sentidos, la mente sigue acusando impactos de fuera gracias a los poros (*vias*) que les facilitan el acceso incluso a estímulos muy livianos, de suerte que un pequeño impacto basta para desencadenar la imaginación: *... facile uno commovet ictu / quaelibet una animum nobis subtilis imago / tenuis enim mens est et mire mobilis ipsa*, IV, 746-748.

Pero nuestros sueños se nutren también de experiencias habidas y acumuladas en nuestra memoria, resultando difícil de entender que la memoria

ὡς τύπων τινῶν ἐπεισιόντων ἡμῖν ἀπὸ τῶν πραγμάτων ὁμοχρόων τε καὶ ὁμοιομόρφων κατὰ τὸ ἐναρμόττον μέγεθος εἰς τὴν οὐσιν ἢ τὴν διάνοιαν. (DL 10, 49-50)

¹⁷ Es algo parecido a lo que dicen los neurólogos hoy día; así Tononi Giulio y Chiara Cirelli, “Sleep and Synaptic Down-Selection”, en: Buzza ki, G., Y. Christen (eds.), *Micro-, Meso- and Macro-Dynamics of the Brain*, Cham: Springer, 2016, 99-106, 102: “Based on this evidence, many researchers think that sleep ‘replay’ may consolidate memories by further reinforcing the synaptic connections that had been strengthened in wake, leading to synaptic consolidation”.

¹⁸ μετὰ δὲ τὰς τῶν / πρώτων ἐνπτώσεις εἰ-δῶλων ποροποιεῖται/ ἡμῶν οὕτως ἡ φύσις/ ὥστε, καὶ μὴ παρόντων / ἐτι τῶν πραγμάτων ἂ τὸ/ πρώτον εἶδεν, τὰ ὁμοι-/α τοῖς πρώτοις τῆ δια-/νοία δε χθ[ῆ] ναί φάσμα-/(col. IV) [τα γεννῶντα καὶ ὕπαρ] καὶ ἰ. ὅ/ ναο. μηδ]ε [θαυμά]-/σωμεν τοῦτο γε[ν]εσθαι/ καὶ καθευδόντων [ἡμῶν]/ ῥεῖ γὰρ ἡμῖν ὁμοίως/ τὰ εἰδῶλα [καί] τότε / τί οὖν; ὅτε καθευ-/δομεν, τῶν αἰσ-/θητηρίων πάντων οἰ-/ονεῖ παραλελυμένων/ καὶ ἐζβεσμένων. αὐθ[ῆ] [ις] / [καθ'] ὕπνον, etc

consista tan sólo en una mayor facilidad para captar los estímulos externos¹⁹. Hay muchos tipos de memoria: es difícil pensar que desaparezca la memoria semántica y la memoria operativa, si es cierto que la mente espera ver lo que naturalmente se sigue de cada imagen (*animus ipse parat sese porro speratque futurum, / fit ergo* (IV, 805-806). Las prolepsis consisten precisamente en la memoria que se obtiene de la experiencia²⁰:

“Le llaman prolepsis a la captación, opinión recta, categoría o concepto general básico, es decir, el recuerdo y reconocimiento de lo que se nos ha mostrado muchas veces desde el exterior, tal como ‘esto es un hombre’”. (DL 10.33)

La memoria semántica retrotrae la mente a las experiencias del pasado mediante prototipos y esquemas²¹. Tampoco falta la memoria “operativa”, que se evidenciará posteriormente en los trabajos del militar o del abogado durante el sueño (DRN IV, 965-967), o cuando soñamos en otro idioma. Lo más que se puede admitir es una disminución durante el sueño de la memoria “episódica”, así como la inconstancia de los objetos y los escenarios.

Se produce una mixtura entre el estímulo presente o pasado (que puede ser mínimo) y la memoria más la atención que el sujeto les preste a los estímulos guiado por sus intereses: *quae ex sese ipse paravit*. La memoria no desaparece del todo en los sueños. En la expresión: *praeterea meminisse iacet languetque sopore* (IV, 765), *languere* no significa desaparecer, tampoco *iacere*, que más bien significa “decaer, bajar o aminorar” su actividad²². Diógenes Enoanda utiliza la expresión (l.c.): ὅτε καθεύ-/δομεν, τῶν αἰσ-/θητηρίων πάντων οἰ-/ονεῖ παραλελυμένων/καὶ ἐξβεσμένων. αὐθ. [ις]/ [καθ’] ὕπνον: “como debilitados y paralizados los sentidos en el sueño”.

¿Son los simulacros exteriores capaces por sí solos de explicar toda la actividad de los sueños? Holowchar²³ dice lo contrario: “As is the case with Aristotle

¹⁹ Las huellas, ‘frayage’, circuitos, que dejan las experiencias anteriores que facilitan el recuerdo haciendo más porosa la mente ποροποιεῖται como una especie de predisposición: “un mécanisme qui revient à faciliter le passage d’un certain type de simulacres en rendant la voie empruntée exactement conforme à leur taille et à leur forme... je propose de le désigner par le terme de ‘frayage’, en référence à l’idée de ‘frayer un chemin’” (Gigandet, *Diogenes* 209).

²⁰ Τὴν δὲ πρόληψιν λέγουσιν οἰονεῖ κατάληψιν ἢ δόξαν ὀρθὴν ἢ ἔννοιαν ἢ καθολικὴν νόησιν ἐναποκειμένην, τούτέστι μνήμην τοῦ πολλάκις ἐξωθεν φανέντος, οἷον τὸ τοιοῦτόν ἐστιν ἄνθρωπος. Asmis (2009: 87) se plantea “If a preconception is nothing more than a memory, what does the mind contribute to the concept?”. Pero realmente los epicúreos no distinguen entre sensación, percepción y concepto.

²¹ Tsouna, T., “Epicurean Dreams”, *Elenchos*; 39(2), 2018, 231–256, 243: “It seems to me that, unlike aistheseis, preconceptions must be somehow involved in the Epicurean account of human dreaming”. Y añade en nota: “To my knowledge, this issue has not been discussed either by known Epicurean authors or by their modern interpreters”.

²² “La naturaleza precisamente obliga a que suceda, porque se embotan todos los sentidos aletargados y escarpidos por todos los miembros del cuerpo sin que puedan contrastar el dato falso con la realidad; y porque además, la memoria decae y languidece por el sueño” (4.762-767). Hoc ideo fieri cogit natura, quod omnes/ corporis effecti sensus per membra quiescunt / nec possunt falsum veris convincere rebus./ Praeterea meminisse iacet languetque sopore.

²³ Holowchar, M., “Lucretius on the Gates of Horn and Ivory”, *Journal of the History of Philosophy*, 42, 4, 2004, 355-368, 363.

in his treatise *On Dreams*, for Lucretius, dreams are constructed by the dreamer (...). During sleep, the *animus* attends to one of them to the neglect of the others. When this one flits away, from the numerous images at our disposal in our psychical reservoir, the *animus* attends to another that bears some likeness to what we would expect to follow the first in waking reality”.

1) LAS APARICIONES DE LOS MUERTOS

Tras el estudio del carácter exógeno o no exclusivamente exógeno de los sueños, se plantea ahora la veracidad específica de ciertos sueños. ¿Cómo pueden ser verdaderas las apariciones en sueños de personas que ya hayan muerto? Epicuro en la *Carta a la madre*, afirma que las ilusiones del sueño no son sensaciones de presencia, pero sí son recibidas y registradas por la mente (Arrighetti 72a.1-20):

“... Es verdad que las imágenes de los que están ausentes, alejados de nuestra vista, infunden el más grande temor. Cuando están presentes (en cambio) el más mínimo. Pero si tú observas cuidadosamente la naturaleza de las imágenes ante ti, las de los ausentes son iguales que las de los presentes. Pues aun no siendo tangibles sino inteligibles, producen por sí mismas el mismo efecto que estando presentes. Por esta razón, pues madre, ten ánimo”.²⁴

Lucrecio puede sacarnos de dudas. Hay diferencia entre lo que soñamos y lo que creemos ver en sueños, hasta tal punto, *ut videamur cernere eum quem / reddita vitam mors et terra potitast* (760-761). Esas apariciones, si fueran reales, requerirían el verbo activo *videamus* y no *videamur*; hay además una contradicción entre *videamur* y *cernere*, ya que *videamur* (en subjuntivo propio de una consecutiva no controlada y en voz media) tiene el significado de “apariencia, creencia”, mientras que *cernere* significa una visión clara y distinta. Las imágenes de los ausentes, aun no estando presentes, se perciben como tales (con la misma evidencia: *cernere* que si estuvieran presentes) y tienen iguales (o mayores) efectos afectivos que si estuvieran presentes; por su evidencia y por la afectividad que entrañan, los interpretamos como reales y además y por ello les añadimos nuestras creencias (*videamur* denota un juicio añadido, una opinión). Y tal como Epicuro (DL 10, 51) advierte: “El error no existiría si no fuera porque le añadimos a la percepción atenta una creencia de nuestra parte, con lo que se difiere respecto a ella.” (l.c.). Lo peor es que aun no siendo obra de los sentidos, en su apariencia fenoménica las ensoñaciones tienen la misma fuerza o viveza que una visión clara y el mismo

²⁴ [πε]ρι αὐτῶν/[ταραχὴν με]γίστην/[παρὰσκευάς]αι• αἱ μὲν/[γὰρ φαντασίαι] τῶν ἀπόν-/[των χωρὶς ὀψι]εως ἐπι-/[βάλλουσι φόβον] τὸν μέ-/[γιστον, εἰ δὲ συ]μπαρέ-/[ίσονται, οὐδ' ἐλάχισ]τον./[ἀν δὲ τὴν φύσιν] διαθε-/[ωρῆς αὐτῶν, ἀν]τικρύς/εἰ σι τοιαῦται, καὶ μὴ/παρόντων, οἶα καὶ πα-/ρόντων. ἀπται γὰρ οὐ-/κ οὔσαι, διανοηταὶ δέ,/τὴν αὐτὴν, ὅσον ἐφ' ἑαυ-/τα[ί]ς, ἔχουσι δύναμιν/πρὸς τοὺς «μὴ» παρόντας/τῆ ὅτε καὶ παρόντων/ἐκείνων ὑφειστήκε-/σαν. πρὸς οὖν ταῦτα,/ὧ μήτε, [θάρρει]. Arrighetti 72a.1-20

o mayor poder sentimental que si estuvieran presentes ante nuestros ojos.

La opinión de Diógenes de Enoanda sobre los sueños de apariciones (fr. 10 col II-V) se sitúa entre Demócrito, que les da a las imagos de los sueños la capacidad de percibir y razonar, y los estoicos que los consideran ilusiones vacías²⁵:

“Por otro lado, si no son vacuos los simulacros, tampoco tienen en la realidad sensaciones y razonamiento y tampoco nos hablan, como supone Demócrito. De hecho, esa facultad no les pertenece a unas películas tan extraordinariamente sutiles que incluso carecen de la profundidad propia de un sólido. Así que estos, los estoicos y Demócrito, se equivocan por razones contrapuestas. De hecho, los estoicos privan a las visiones del poder que tienen, mientras que Demócrito les concede un poder del que carecen”.

Hay que entender estas apariciones de difuntos en sueños como meros fenómenos psíco-fisiológicos, de suerte que aunque resulten evidentes, no representan la realidad externa al sujeto que duerme (*ut videamur cernere*).

2) IMAGOS DANZANDO (768-775) ¿UN EFECTO CINEMATOGRAFICO?

Otra objeción que se plantea Lucrecio respecto a la veracidad de los sueños y al carácter exclusivamente exógeno de los sueños, es el hecho de que muchas veces en los sueños aparecen personajes en danza y moviéndose. ¿Cómo es esto posible si se supone que los simulacros han de aparecer como fotos fijas?:

“Es más, no es un fenómeno raro el que esas imágenes se muevan y acompasadamente lancen sus brazos y miembros del cuerpo en su misma cadencia, cosa que en sueños parece realizar su imago. En efecto, cuando la primera imagen acaba, nace seguidamente otra en una posición diferente, de manera que la primera parece haber cambiado su gesto; naturalmente, eso se ha de pensar que ocurre con gran rapidez”²⁶. (IV, 768-773)

¿Lucrecio habría descubierto el efecto cinematográfico²⁷ al explicar los movimientos de estos simulacros figurantes? Este mismo efecto se utilizó para explicar cómo nuestra sombra en la pared marcha con nosotros (IV, 364-378): *umbra videtur item nobis in sole moveri/ et vestigia nostra sequi gestumque imitari/ aëra si credis privatum lumine posse/ indugredi, motus hominum gestumque sequentem*.

²⁵ οὐ μὴν πάλι τιν, εἰ μὴ ἔστιν /κενά, αἱ σθησι [iv] ἔχει/καὶ λογισμὸν καὶ τῶ/ὄντι προσλαλεῖ ἡμε[iv]/ (col. V) ὡς ὑπολαμβάνει Δημόκριτος. [ἀ]μὴ χάνον γὰρ λε-/πτοῖς ὑμέσι ν οὕτως καὶ στερεμνί ας φύσεως βᾶ -/θος οὐκ ἔχουσι [iv] ταῦτα προσ-/εῖναι. οὗτοι μὲν οὖν κα-/τὰ τὸ ἐναντίον ἐπλανη-/θησαν οἱ τε Στωικοὶ καὶ Ἰ Δη-/μόκριτος. οἱ μὲν γὰρ Στω-/ικοὶ καὶ ἰ ἦν ἔχουσι δύνα-/μιν τῶν φαντασιῶν ἀφαι-/ροῦνται • Δημόκριτος δὲ /καὶ ἦν οὐκ ἔχουσι χα[οί]-/ξεταί.

²⁶ *Quod super est, non est mirum simulacra moveri/ brachiaque in numerum iactare et cetera membra/nam fit ut in somnis facere hoc videatur imago. Quippe, ubi prima perit alioque est altera nata / inde statu, prior hic gestum mutasse videtur./ scilicet id fieri celeri ratione putandumst.* (4.768-773)

²⁷ El efecto cinematográfico se produce en la retina por la fusión de varios fotogramas, causando así la sensación del movimiento.

Pero en el caso de la sombra se decía que el efecto del movimiento de nuestra sombra es una mera ilusión (*fit uti videatur*) y que era debido a un juicio añadido a la impresión: *proinde animi vitium hoc oculis adfingere noli*, IV, 386; cf. Epicuro (DL 10.51). Entonces ¿cómo se pretende que el efecto cinematográfico sea debido a la sucesión real rápida de los simulacros físicos como si fueran fotogramas de película? Diógenes de Enoanda (fr. 10 col II-V, l.c.) ya advierte de la incapacidad de los simulacros para ejercer estas facultades: “Los simulacros carecen en la realidad de sensaciones y razonamiento y tampoco nos hablan, como supone Demócrito. De hecho, esa facultad no les pertenece a unas películas tan extraordinariamente sutiles que incluso carecen de la profundidad propia de un sólido”. Y además, ¿cómo es que los bailarines de nuestros sueños siguen un ritmo y un guión? ¿De dónde lo sacan?²⁸ Ese efecto cinematográfico²⁹ de los sueños ¿no será meramente un juicio añadido y no el funcionamiento real de los simulacros ante la mente?: *nam fit ut in somnis facere hoc videatur imago* (770)³⁰.

Además nuestro autor ridiculiza una solución para ambas explicaciones que se basaría en un suministro y una disponibilidad de tantos simulacros como necesitamos para cualquier sueño.

1er CUESTIONAMIENTO: *Tanta est mobilitas et rerum copia tanta* ? (774-775)

Lucrecio se cuestiona irónicamente: “¿Tan grande es la movilidad y tanto el acopio de objetos? ¿Es tan grande la abundancia de partículas como para que en cualquier instante cualquier persona se pueda abastecer de ellas?”³¹ Pongo entre interrogaciones los tres últimos versos, porque los entiendo con ironía, como una hipótesis absurda, mientras que normalmente los editores los entienden como enunciados lucrecianos. La razón es que, a mi juicio, un poco después se produce otra cuestión similar, la de por qué soñamos lo que deseamos, y entonces también se ridiculiza con interrogaciones una hipótesis *deus ex machina*, según la cual estarían a nuestra disposición los simulacros con los que quisiéramos satisfacer nuestros deseos, estuviéramos donde estuviéramos, y soñando en el mismo sitio personas

²⁸ Tsouna, l.c. 239, acepta como válida la explicación del efecto cinematográfico: “the dreamer dreams of moving figures precisely because of the cinematographic effect described above. Namely, the succession of simulacra is so unimaginably rapid and the mind fixes its attention so rapidly upon one image after another that the dreamer receives the impression of a single moving image (cf. IV, 768–776)”.

²⁹ Asmis, E., *Epicurus' Scientific Method*, Ithaca (NY) and London, 1984, 139-141, recurre a los post-efectos de una sensación o las imágenes remanentes que perduran una vez retirado el objeto sensible, efectos ya conocidos por Aristóteles (459 a 24-28); y dice así: “When an after effect occurs, a presentation is sustained by the continued presence of perceptual particles in the organ after the incoming flow of particles has stopped, and the continued internal reverberation compensates for the continued replenishment of particles from outside”.

³⁰ E. Asmis, *ibidem*, 137, piensa que en este caso de los figurantes danzando la continuidad del mismo personaje se obtiene mediante una epibolè tês dianoiás: “there is no reason why the same principle should not apply to the presentation of unchanging objects... Granted that successive compacting applies no less to thought than to sight, what place is there for the other method listed by Epicurus, egkataléima tou eidólou, a ‘residue of the eidolon’?”.

³¹ *Tanta est mobilitas et rerum copia tanta/tantaque sensibili quovis est tempore in uno copia particularum, ut possit suppeditare?*

distintas cosas distintas.

Cuando interpreto de esta forma el fragmento, sé que me estoy enfrentando a una tradición, cuyo máximo exponente es Giussani en su edición del *DRN* y en sus *Studia Lucretiana*.³², quien apoyándose en Plutarco, *Quaestiones conviviales*, 8.10, que tratan sobre Demócrito, piensa que estas animaciones, que comunican movimientos, intenciones, hábitos y pasiones, son capaces de relacionarse con nosotros como *émpsychoi*, esos *eídōla*, “devono rivelare l’attività atomica interna delle cose che rappresentano”³³. Clay, *Dreams*, 351, por eso dice: “Epicurus could not follow Democritus in the belief that these images were capable of transmitting the psychic states of the bodies from which they emanate”. Aunque los editores y comentaristas han seguido la autoridad (ya secular) de Giussani, creo que cabe cuestionarla. Boyancé dice en *Lucrezio*, 214³⁴, “che questa sia una risposta, sia pur audace, ai problemi sollevati, da parte mia non lo vedo chiaramente.” Hoy puede verse con otra perspectiva desde los estudios de Rist, *Introduzione a Epicuro*, especialmente su cap. II dedicado a la Canónica.

2º CUESTIONAMIENTO: ¿Están los simulacros a disposición de nuestro capricho?

Otro cuestionamiento que se hace Lucrecio es si los simulacros que desencadenan los sueños están al capricho de quien sueña: *quod cuique libido / venerit, extemplo mens cogitet* (777-817):

“Muchas son las cuestiones que se plantean a este propósito y habrá que aclarar muchas cosas, si queremos resolver las dudas que se plantean. La primera cuestión es por qué lo que a cada uno le viene en gana, eso mismo al punto lo imagina su mente. ¿Es que los simulacros atienden a nuestro capricho y en cuanto lo deseamos nos ofrecen la imagen, tanto sea del mar, como de la tierra y si ese es nuestro deseo, finalmente del cielo? ¿O es que la naturaleza produce y dispone a una orden nuestra reuniones de gente, cortejos, festines, batallas, y lo que es más extraordinario, si consideramos que para otros, en la misma zona y lugar, su mente piensa cosas absolutamente diferentes?”³⁵. (777-787)

³² Giussani, C., “Studia Lucretiana”, *Mnemosyne* 23, 1895, 221.

³³ ἔγκαταβυσοῦσθαι τὰ εἰδῶλα διὰ τῶν πόρων εἰς τὰ σώματα καὶ ποιεῖν τὰς κατὰ τὸν ὕπνον οἴψεις ἐπαναφερόμενα: φοιτᾶν δὲ ταῦτα πανταχόθεν ἀπὸ πάντα καὶ σκευῶν καὶ ἰματίων καὶ φυτῶν μάλιστα δὲ ζῴων ὑπὸ σάλου πολλοῦ καὶ θερμότητος οὐ μόνον ἔχοντα μορφοειδεῖς τοῦ σώματος ἐκμεταγμένως ὁμοιότητος ὡς Ἐπίκουρος οἰεῖται μέχρι τούτου Δημοκρίτῳ συνεπόμενος, ἐνταῦθα δὲ προλιπὼν τὸν λόγον, ἀλλὰ καὶ τῶν κατὰ ψυχὴν κινήματων καὶ βουλευμάτων ἑκάστῳ καὶ ἡθῶν καὶ παθῶν τοῖς ὑποδεχομένοις τὰς τῶν μεθιέντων αὐτὰ δόξας καὶ διαλογισμοὺς καὶ ὁρμὰς, ὅταν ἐνάρθουσι καὶ ἀσυγχύτους φυλάττοντα προσιμῆν τὰς εἰκόνας.

³⁴ Boyancé, P., *Lucrezio e l’epicureismo*, Brescia, Paideia, 1970.

³⁵ Multaque in his rebus quaeruntur multaque nobis / clarandumst, plane si res exponere avemus. / Quaeritur in primis quare, quod cuique libido / venerit, extemplo mens cogitet eius id ipsum. / Anne voluntatem nostram simulacra tuentur / et simul ac volumus nobis occurrit imago, / si mare, si terram cordist, si denique caelum? / conventus hominum, pompam, convivia, pugnas, omnia sub verbone creat natura paratque? / cum praesertim aliis eadem in regione loquoel longe dissimilis animus res cogitet omnis.

Ridiculiza todavía más la hipótesis de que los simulacros hayan aprendido arte dramático:

“¿Y qué decir además respecto de las imágenes que en sueños vemos avanzar rítmicamente y mover sus miembros con finura, adelantar uno y otro brazo ágiles y móviles y reiterar el ademán con el pie correspondiente al brazo? ¿Es que esas representaciones se han empapado de conocimientos artísticos y van de acá para allá bien adiestradas, para poder montar en su momento su exhibición nocturna?”³⁶ (788-793)

El tema es el del suministro de imagos que habrían de concurrir para satisfacer con su presencia los deseos de nuestras ensoñaciones. Sería ridículo pensar que los simulacros consideran nuestros deseos y que nada más querer algo, se nos presenta su imago: *et simul ac volumus nobis occurrit imago, / si mare, si terram cordist, si denique caelum?* (782-783). Por eso he puesto estos versos con una interrogación irónica³⁷.

REITERA LA CRÍTICA DE LAS DOS HIPÓTESIS

Crítica de nuevo nuestro autor las dos hipótesis: la de que existan simulacros por doquier a disposición de nuestros deseos:

“¿Es que hay siempre en consecuencia imágenes disponibles en cualquier momento y en cada lugar: tan grande es la movilidad y tan grande el acopio de objetos?” (798-799)

Pero también critica que el supuesto efecto cinematográfico sea producido por los simulacros mismos:

“¿Y por eso, cuando la primera imagen acaba y seguidamente nace otra en otra postura, la primera parece entonces cambiar su gesto?”³⁸ (800-801)

Lo absurdo de pensar que nuestros simulacros son maestros de danza, nos convence de su subjetividad. Pero un efecto cinematográfico (IV, 771-772) que pusiera a los simulacros en hilera para obtener su danza en fusión con los que les siguen,

³⁶ *Quid porro, in numerum procedere cum simulacra/ cernimus in somnis et mollia membra movere, / mollia mobiliter cum alternis brachia mittunt/et repetunt oculis gestum pede convenienti?! Scilicet arte madent simulacra et docta vagantur, /nocturno facere ut possint in tempore ludos?*

³⁷ Ya advierte Cicerón de la paradoja en *De divinatione II*, 138-139: 138 *Quid ergo? istae imagines ita nobis dicto audientes sunt, ut, simul atque velimus, accurrant? Etiamne earum rerum quae nullae sunt? Y también en De natura deorum I*, 107-109: *Quae autem istae imagines vestrae aut unde? (...) quid, quod, simul ac mihi collibitum est, praesto est imago? Una vez más, en Academica II*, 125: *Et, si nunc aut si etiam dormientes aliquid animo videre videamur, imagines extrinsecus in animos nostros per corpus irrumpere?*

³⁸ *Propterea fit uti quovis in tempore quaeque/ praesto sint simulacra locis in quisque parata:/ tanta est mobilitas et rerum copia tanta? (798-799)/ Hoc ubi prima perit alioque est altera nata/ inde statu, prior hic gestum mutasse videtur? (800-801)*

tampoco parece convincente. Hemos de distinguir entre la conformación real de los sueños y las interpretaciones que hagamos de ellos. Si en el caso de la sombra se decía que el efecto del movimiento era una mera ilusión (*fit uti videatur*) y que era debido a un juicio añadido a la impresión (*proinde animi vitium hoc oculis adfingere noli*, IV, 386), lo mismo puede decirse del efecto cinematográfico de los danzantes en sueños: *nam fit ut in somnis facere hoc videatur imago: 770 (...) prior hic gestum mutasse videtur: 772.*

LOS SUEÑOS Y EL DESEO

Pero aun habiendo criticado el acopio de simulacros a la carta, no obstante, justifica la disponibilidad de las imagos respecto al sujeto que sueña, debido a que los estímulos de la mente son muy livianos y a que la mente dispone en su memoria de un repertorio *quae ex se[se] ipse paravit* (804):

“Y por ser tan tenues las imágenes, la mente no es capaz de discernir con agudeza más que aquellas a las que atiende; más aún, si exceptúas aquellas de las que la mente dispone por sí misma, los demás objetos restantes desaparecen. Se predispone además a sí misma (la mente) y espera poder ver lo que se sigue de cada cosa; y así es como a continuación sucede”. (802-806)

Sirve de confirmación el que lo mismo ocurre a nivel de sensación:

“¿No ves que incluso los ojos cuando se ponen a mirar objetos pequeños, se tensan y fijan, y si no es así no somos capaces de verlos con agudeza? De manera que, aun en las cosas que se ven claras se puede observar que, si no pones atención en ello, es igual que si estuvieran apartadas en el tiempo y extremadamente remotas. ¿Por qué, entonces, tenemos que extrañarnos de que la mente pierda las demás cosas salvo aquellas a las que se entrega con toda atención? Además muchas veces de pequeños indicios extraemos opiniones más generales, y nosotros solos nos defraudamos e inducimos a engaño”³⁹. (807-817)

No puede olvidarse que la mente durante los sueños vigila. La mente no sólo conoce, también se motiva (se deja motivar por los deseos del alma) y se autodetermina. ¿“Qué tiene pues de extraño que se pierdan para la mente todos los estímulos, excepto aquellos a cuya atención se entrega (*quibus est in rebus deditus ipse*, IV, 815)? Nuestros sentidos también se fijan y enfocan (*contendere se atque parare*, IV, 809) para percibir lo que les interesa, por más minúsculo e

³⁹ *Et quia tenvia sunt, nisi quae contendit, acute / cernere non potis est animus; proinde omnia quae sunt/ praeter ea pereunt, nisi quae ex se[se] ipse paravit./ Ipse parat sese porro speratque futurum/ ut videat quod consequitur rem quamque: fit ergo, 802-806. Nonne vides oculos etiam, cum tenvia quae sunt /praeterea pereunt, nisi quae ex se ipse paravit/ cernere coeperunt, contendere se atque parare,/ nec sine eo fieri posse ut cernamus acute?/ Et tamen in rebus quoque apertis noscere possis,/ si non advertas animum, proinde esse quasi omni / tempore semotum fuerit longaque remotum./ Cur igitur mirumst, animus si cetera perdit/ praeter quam quibus est in rebus deditus ipse?/ Deinde adopinamur de signis maxima parvis/ ac nos in fraudem induimus frustraminis ipsi, 807-817.*

instantáneo que sea. Y a la inversa, cosas claramente visibles, si no las atiendes bien (*si non advertas animum*, IV, 812) te pasan desapercibidas como si no estuvieran presentes. Ver es mirar, es una exploración activa del mundo que nos rodea. Hay una *anticipatio* en el mirar, el mirar es pro-vidente⁴⁰. El deseo y el placer se adelantan también al conocimiento: “y es que el deseo sordo (sin un claro objeto determinado) saborea de antemano la voluptuosidad” *Namque voluptatem praesagit muta cupido* (IV, 1055-57)⁴¹

Hay un sueño en el *DRN* (IV, 1030-1058) en el que el deseo sexual se desarrolla casi sin objeto como un mecanismo desencadenador innato; y es el primer derrame nocturno del púber. Conspiran por un lado los estímulos procedentes de un cuerpo cualquiera: *conveniunt simulacra foris e corpore quoque*, estímulos prototípicos *typoi* y específicos, que desencadenan el comportamiento instintivo (*dira libido, dira cupedine*):

“Y así, durante la crisis turbulenta de la pubertad, cuando a los chicos por primera vez les empieza a circular el semen por sus conductos, el día mismo que los ha madurado en sus órganos, se les representan, viniendo de fuera provenientes de un cuerpo cualquiera imágenes insinuantes de una expresión singularmente atractiva y plena de colorido; esa visión desencadena la excitación por los órganos empapados de abundante semen, y, como si se hubiese consumado plenamente el acto sexual, derraman los púberes muchas veces un chorro copioso de semen manchando su ropa”.⁴²

“Partiendo de pequeños indicios (como se ve) imaginamos a veces las más grandes cosas” (IV, 814-817).

LA SOLUCIÓN LUCRECIANA: *Consentimus*

La solución lucreciana a las dos objeciones (la danza de los simulacros y los simulacros atendiendo y acudiendo a la llamada de nuestros deseos), es la siguiente:

An magis illud erit verum quia tempore in uno,/ consentimus, id est, cum vox emittitur una,/ tempora multa latent, ratio quae comperit esse:

“¿No será más bien cierto que en un instante de tiempo condensamos una variedad

⁴⁰ Es que nuestro conocimiento y nuestra acción interactúan. Nuestro conocimiento no está encerrado en sí mismo ni es tampoco una mera cámara de fotos reproductora de la realidad. Sino que ambos, la percepción, el deseo y la voluntad están “situados” en un ambiente concreto, tanto natural como social. Se trata del concepto de “affordance”, que significa las posibilidades que se ofrecen a la vista bajo la guía de la acción de entre los distintos aspectos del medio que resaltan en cada situación ante la percepción: el martillo ofrece y sugiere su utilidad si quiero colgar algo en la pared.

⁴¹ Tomo *praesagit* en el sentido de degustación previa como un adelanto del objeto. Cicerón (*de divinatione I*, 31, 65) es así como la define: *is igitur qui ante sagit quam oblata res est, dicitur praesagire*: “quien disfruta del objeto antes de que se le ofrezca, se dice que “presagia”.

⁴² Los derrames nocturnos, *oneirôgmós, wet dreams*, eran conocidos en el *Corpus Hippocraticum* (cf. *Hipp. Genit.* 1.3; en Arist. *GA* 739 a 22 ss. *HA* 634 b 29 ss., y para las mujeres 637 b 24 ss., *Plin. Nat.* 26.94, etc.) Posiblemente también se mencionan en Filodemo, *De Morte*, cols. 4-5, M. Gigante, *Recherche filodemeae*, Nápoles 1983, 118 ss. 139 ss. Y en Diógenes de Enoanda, Smith, *CQ* 22, 1972, 161.

de asuntos, es decir, que en una sola emisión se ocultan múltiples momentos, cuya (con)secuencia capta la razón⁴³” IV, 794-796.

Consentimus es la lectura que elegimos, apoyándonos en los códigos lucrecianos O Q, palabra que los editores han partido en dos: *cum* (conjunción temporal) más *sentimus*, sin haber entendido la *lectio difficilior*, que facilita a nuestro juicio una mejor comprensión del texto y que se replica muy bien con el otro verbo que le sigue en el verso siguiente: *ratio comperit esse* (“lo que la mente colige cuando lo capta”). *Consentimus* se refiere a aquellos instantes del sueño que condensan en sí diversos episodios y prototipos, algo que tiene que ver con lo que Freud llama “condensación” (Verdichtung)⁴⁴.

Al igual que cuando se oye o emite una voz (*sub verbo*, IV, 785 = *cum vox emittitur una*, IV, 795), por ejemplo, cuando un solo fonema significa lo que varios morfemas (así, una desinencia –o- que significa a la vez ablativo, singular y masculino), la mente sabe leer en una sola emisión un montón de relaciones, que no necesitan ser representaciones de los distintos morfemas; también en un instante de sueño (en una “cabezada”, como se dice), soñamos episodios llenos de peripecias, personajes y escenarios que son los que la *ratio comperit esse*, los que la razón luego puede desplegar y explicitar.

Consentimus recuerda el término σύγκρισιν utilizado por Epicuro, *de natura* XXV⁴⁵:

“Ciertas improntas semejantes en forma a las que (han penetrado) por los órganos sensoriales, penetran también para su comparación en la mente, después de que se les ha abierto la vía (...) en base a la diferencia de los átomos y los poros preexistentes, e incluso porque el producto que se ha desarrollado ha sido previamente pensado”. F. Masi, “objetti nascosti”, 71-72.

Los simulacros que estimulan la mente, más livianos que los que estimulan los sentidos, utilizan la apertura de los poros realizada por éstos para su comparación con aquellos, o incluso utilizan ya conocimientos anteriores de nuestra mente⁴⁶,

⁴³ No había relojes ni segundos en la civilización clásica. G. Milanese 269-286 en Giannatoni y M. Gigante (eds.), *Epicureismo Greco e Romano*, Nápoles, Bibliopolis, 1996. Analiza Milanese el significado de phthongos y llega a la conclusión de que significa “suono articolato”, una voz que constituya una unidad lingüística, por ejemplo cuando un solo fonema significa varios morfemas (una desinencia –o- que significa a la vez ablativo singular masculino).

⁴⁴ J.L. Borges Borges, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA, 2005: “Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”, *El Aleph* (623); y en *Caminata* (42): “un tiempo caudaloso/ donde todo soñar halla cabida,/ tiempo de anchura de alma, distinto/ de los avaros términos que miden/ las tareas del día”.

⁴⁵ τύπων πάλιν | τινῶν καὶ πρὸς τὴν διαίνοητικὴν σύγκρισιν, ὁμοιοσηχίμων ὄντων τοῖς πρὸς τὰδε τὰ αἰσθητήρια, παρεμπίπτοντων ἐκ τοῦ ἐκείθεν προοδοποιήθηθαι, τὰ γε δὴ πολλαῖα ἐχούσης μὲν καὶ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῆς | διὰ τῶν στοιχείων αἰτίας παρὰ τὴν τῶν | ἀτόμων διαφορὰν | καὶ τῶν προπαραχόντων πόρων, οὐ μὴν | [ἀ]λλ[ἀ] καὶ τοῦ ἀπογεγεννημένου ἄλλου θέντο[ς]: τύπων πάλιν | τινῶν καὶ πρὸς τὴν διαίνοητικὴν σύγκρισιν (...) καὶ τοῦ ἀπογεγεννημένου ἄλλου θέντο[ς].

⁴⁶ Diekelmann, S., “Sleep for cognitive enhancement”, *Frontiers Systems Neuroscience*, 8, 2014, 1-12, 6) habla de reactivaciones de la memoria mediante estímulos presentes, p. ej. mediante ciertos tonos que se asocian a la secuencia de teclas que hay que pulsar. Tononi y Cirelli por su parte, (l.c. 101): “Another process that may benefit from sleep is the integration of new with old memories. (...) This is because during

para obtener esa σύγκρισιν de estímulos presentes y de memoria del pasado.

La “condensación” nocional en prototipos semánticos y secuencias automáticas de acciones que nuestra experiencia ha esquematizado previamente, constituyen el contenido de los sueños a base de memoria, especialmente operativa y semántica. Desde la teoría del efecto “priming” se pueden explicar ambos resultados: prototipos y secuencias. El efecto “priming” está relacionado con la memoria y consiste en lo siguiente: la exposición aunque sea de forma inconsciente a un estímulo anterior o simultáneo (“printing”), similar al posterior (“primado”) ⁴⁷, facilita la identificación de este último. Así, por ejemplo, cuando hay que identificar una imagen que está incompleta (primado), el hecho de que haya sido vista previamente, incluso de forma inconsciente (printing), facilitará y acelerará su identificación. A ello se refiere el DRN (4. 804-806) cuando afirma que en el sueño la mente “se predispone a sí misma y espera poder ver lo que se sigue de cada asunto; y así es como de inmediato sucede”: *Ipse parat sese porro speratque futurum / ut videat quod consequitur rem quamque: fit ergo.*

INESTABILIDAD DE LOS SUEÑOS

Hay una cuestión final muy curiosa referida a la inestabilidad de los sueños, el desplazamiento de un personaje a otro, de un sitio a otro, de un sexo a otro:

“Ocurre también a veces que se presenta una imagen ambigua, de suerte que la que antes fue hembra se transforma y se nos presenta convertida en nuestros brazos en un varón, o que de tener un rostro o una edad se pasa a tener otro. No es de extrañar: el sueño y la ausencia de memoria lo facilitan” ⁴⁸. 818-821

Los sueños constituyen un remanso en el que la mente puede concentrarse, un retiro casi absoluto respecto de los estímulos reales. Los escenarios variados de la vigilia se pierden, igual que desaparecen los tiempos, concentrándose el que sueña a) en detalles obtenidos y relacionados con la memoria por la mente: asociaciones, invariantes, esquemas estereotipados, prototipos, preconceptos, etc., que dependen poco de la anécdota vital en la que se aprendieron antes de haberse consolidado, y b) dejándose llevar por los deseos. Se produce durante el sueño una inmersión casi total en un contexto diferente del que rodea al dormido, más reducido y al que nos abandonamos al caer dormidos; aunque nunca del todo, ya que la mente acusa las influencias de la memoria y de la experiencia inmediata

sleep it is possible to activate a large number of circuits in many different combinations without worrying about the consequences for behavior, something that is not advisable during wake, when one must stick to the situation at hand”.

⁴⁷ La bibliografía sobre el “priming effect” y los sueños es abundante. Existen estímulos anteriores y simultáneos al sueño que hacen de priming, de suerte que la mente reacciona con rapidez y reconocimiento (primed) gracias a la memoria de muchas situaciones y secuencias estereotipadas habidas antes. El estado de la cuestión en: Björn Rasch and Jan Born, “About Sleep’s Role in Memory”, *Physiol. Rev.*, 2013, 681-766.

⁴⁸ *Fit quoque ut inter dum non suppeditetur imago eiusdem generis, sed femina quae fuit ante, in manibus viri uti factus videatur adesse, aut alia ex alia facies aetasque sequatur. / quod ne miremur sopor atque oblivia curant.*

y anterior, elaborándolas activamente.

B. FUNCIÓN: LOS SUEÑOS Y LA VIDA (IV, 962-1036)

Ahora (IV, 962-1036) vamos a estudiar los sueños desde su función y desde una perspectiva moral. El sueño es una necesidad intrínseca característica del animal: todos los animales duermen, al menos los vertebrados. El descanso parece esencial para la vida, para ahorrar y reanudar las fuerzas: evita la respuesta permanente a todos los estímulos, lo que parece que produce una adecuación mayor (fitness) de los órganos tras el descanso (*somnus per membra quietem / inriget*, IV, 908). También para la mente es útil el sueño (*quod animi curas e pectore solvat*, IV, 908) ya que reduce el estrés y nos deja frescos para nuevas experiencias⁴⁹. “Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos. Le dedicamos una tercera parte de la vida y no lo comprendemos. Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una no interrumpida serie de sueños”, J.L. Borges, l.c. pag.1048.

Desde el punto de vista moral merece la pena estudiar el contenido pragmático de los sueños y su imbricación con la vida activa⁵⁰. Los sueños nocturnos recogen nuestro quehacer diurno habitual condensando en sí mismos nuestras ocupaciones con sus preocupaciones, empeños, ambiciones, tensiones, aficiones, etc., urgencias y frustraciones.

“Es un hecho que justamente las aficiones en que nos empleamos con dedicación o los asuntos que antes nos han ocupado intensamente o los temas en que la mente ha prestado más atención, esos son precisamente los que nos vemos representar en sueños”⁵¹. “Los abogados ocupan sus sueños en defender sus causas y en componer las leyes, los generales en combatir y afrontar la batalla, los marinos en sostener su lucha contra las tempestades, y nosotros en realizar nuestro empeño de investigar la naturaleza de las cosas continuamente y una vez bien argumentada ponerla por escrito en nuestra lengua patria. Y así las demás aficiones y disciplinas de igual forma mantienen la mente humana vanamente atareada en sueños”⁵². 966-972

Lo mismo puede decirse de los aficionados al teatro, que representan en sus sueños a:

⁴⁹ Tononi y Cirelli (l.c. 105): “sleep is the price we pay for being able to learn and adapt to novel environments when we are awake—most generally, it is the price we pay for plasticity”.

⁵⁰ El tópico de los sueños y las aficiones, Accio, *Praetextatae* 29. Frontón, *De ferris Alsiensibus* 3. Petronio fr. 30. Claudiano, *Consul. Honor.* 6 paraf. 1-2: *omnia quae sensu voluntur vota diurno/ pectore sopito reddit amica quies.*

⁵¹ *Et quo quisque fere studio devinctus adhaeret/ aut quibus in rebus multum sumus ante morati/ atque in ea ratione fuit contenta magis mens./ in somnis eademaire.*

⁵² *Causidici causas agere et componere leges./ induperatores pugnare ac proelia obire./ nautae contractum cum ventis degere bellum./ nos agere hoc autem et naturam quaerere rerum/ semper et inventam patriis exponere chartis./ cetera sic studia atque artes plerumque videntur/ in somnis animos hominum frustrata tenere.*

“los bailarines moviendo sus ágiles miembros, escuchan el verso melodioso de la cítara y el recital de las cuerdas que musitan a nuestro oído, observan las filas de los espectadores y ven brillar por doquier el esplendor y la decoración lujosa de la escena”.

Y se concluye:

“Hasta tal punto importan la afición y el empeño, así como el tema al que hayamos dedicado antes nuestro quehacer; lo que no sólo les ocurre a los humanos, también a diversos animales les ocurre”⁵³.

En efecto, esto mismo les ocurre a los animales (987-110): los caballos, los perros y sus cachorros, las aves. Y se vuelve después a tratar sueños que representan diversas situaciones humanas, también con expresión fisiológica: ataques de fieras, confesiones reprimidas, imágenes himnagógicas, la sed insaciable y el orinar imaginados en sueños: *de magnis ... rebus loquuntur, praecipitent ad terram, flumen item sitiens...*

Pero es digno de observar cómo para Lucrecio los sueños reproducen de forma condensada la actividad de la vida. Son la esencia de nuestras pasiones diurnas magnificadas y a la vez llenas de dificultades abstrusas de todo tipo: personales, técnicas, del azar, etc., y sin su contenido ni acierto real; son sólo empeño y esfuerzo. Los verbos y términos que se usan son los propios de las distintas modalidades: buléutica, deóntica, operativa, técnica y hasta factitiva, reflejando una gran tensión, pero sin logros reales, quedándose meramente en el envoltorio formal modal del quiero y no puedo, y desarrollando de esa manera acciones frustradas:

ac nos in fraudem induimus frustraminis ipsi, IV, 817: studium atque voluntas, studio devinctus adhaeret, quibus sumus ante morati, fuit contenta magis mens, obire, agere et componere, pugnare, degere bellum, agere, quaerere, exponere, studia, artes, adsiduas dederunt operas, sudare tamen spirareque, summas contendere viris, vocisque repente / mittunt, secuntur inania, proelia pugnas edere, motibus edunt / magna, faciuntque geruntque, expugnant, capiuntur, proelia miscent,/ tollunt clamorem, depugnant gemitusque doloribus edunt, magnis clamoribus omnia complent.

Serían los sueños, utilizando la frase de Sartre, una “pasión inútil”; y a la inversa, ese empeño inútil vendría a ser la característica de nuestros ilusos sueños vitales:

“Hay un día feliz. Nunca sabe / uno apreciar la dicha verdadera:/ cuando la ima-

⁵³ *Vsque adeo magni refert studium atque voluntas, / et quibus in rebus consuerint esse operati / non homines solum sed vero animalia cuncta.*

ginamos más lejana / es justamente cuando está más cerca. / Ay de mí, ¡ay de mí!, algo me dice / que la vida no es más que una quimera; / una ilusión, un sueño sin orillas”, Nicanor Parra, “Hay un día feliz”, Santiago de Chile, 1954.

Antonio Ruiz Castellanos

Univ. Cádiz (España)

antonio.ruizcastellanos@uca.es

Resumen:

Estudiamos la teoría de los sueños de Lucrecio. Distinguimos el aspecto semántico (la verdad o falsedad de los sueños) del aspecto pragmático (su función vital). El epicureísmo considera verdaderos los sueños como realidades psico-fisiológicas, pero falsos en su contenido real, sobre todo los sueños de apariciones de difuntos o de simulacros en danza. La propuesta epicúrea es que los sueños se desencadenan a partir de estímulos, presentes o pasados, que condensan en un punto una multitud de momentos que acumula nuestra memoria semántica y operativa. En una segunda parte se estudia la función de los sueños y su imbricación con la vida.

Palabras clave: Sueños. Epicureísmo. Verdad o falsedad. Función vital; memoria semántica y operativa.

Abstract:

We study the theory of dreams by Lucretius. We distinguish the semantic aspect (the truth or falsity of dreams) from the pragmatic aspect (their vital function). Epicureanism considers dreams true as psycho-physiological realities, but false in their real content, especially those dreams of apparitions of the deceased or of simulacra in dance. The Epicurean proposal is that dreams are triggered by stimuli, present or past, that condense into one point a multitude of moments that our semantic and operational memory accumulates. In a second part, the function of dreams and their interweaving with life is studied.

Keywords: Dreams. Epicureanism. Truth or falsehood. Vital function; semantic and operational memory.

RECIBIDO: 7-9-2021 – ACEPTADO: 5-10-2021

UN ESPECTÁCULO SANGRIENTO EN “LA MUERTE DE ORFEO” DE METAMORFOSIS XI DE OVIDIO

La muerte de Orfeo a manos de un grupo de mujeres es transmitida por varios autores de la Antigüedad grecolatina, con algunas variantes¹. Sin embargo, dicho relato mítico es narrado con especial detalle y extensión en el libro XI (1-66) de *Met.* de Ovidio². El poeta augustal reescribe de manera novedosa esta sección del mito de Orfeo al incluirla en el proyecto estético de su *carmen perpetuum*³. Presenta, pues, el epílogo del “Ciclo de Orfeo”⁴ –desplegado desde el primer episodio del libro X– como un relato autónomo, funcional al universo cambiante, inestable, paradójico y violento de su poema. De ejecutor de una performance musical que ejerce un control encantador y pacificador sobre la tierra y el reino de las sombras, Orfeo deviene, pues, una presa perseguida y asesinada por las mujeres enfurecidas. A la luz de un enfoque narratológico, proponemos que la oposición Baco-Apolo en la primera parte del episodio (1-43) –representada por las mujeres tracias y Orfeo– se manifiesta en términos de una batalla entre modos artísticos a partir de la insistencia en un campo semántico propio de la épica heroica. El desarrollo del enfrentamiento –desde la Edad de oro recreada por el canto del poeta-músico hasta el despedazamiento final– remite, a su vez, al relato cosmogónico de “Las Cuatro Edades” (I, 89-150) del comienzo del poema ovidiano. El episodio de la muerte de Orfeo permite problematizar así la arbitrariedad de la violencia y la guerra, así como la paradoja Apolo-Baco en el universo literario de *Met.* Nuestro análisis se

¹ Ovidio reescribe esta parte del mito de Orfeo conforme a su interés estético y a partir de las versiones de Esquilo (*Basárides*, obra perdida), Eurípides (*Bacantes*, en lo que respecta al desmembramiento de Penteo y Orfeo a manos de las tebanas en posesión dionisiaca), Virgilio (*Geórgicas* IV, 516-527), Fanocles, cuyos fragmentos elegíacos transmite Estobeo, y otros poetas helenísticos. Sobre este tema, cf. García Gual, C., –Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, Madrid, Tezontle, 2015, 21-23. En cuanto a la diversidad de versiones literarias e iconográficas grecorromanas sobre la muerte de Orfeo, cf. Santamaría Álvarez, M. A., “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, en Bernabé, A., –Casadesús, F. (eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, 2008, 105-136.

² Según Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosis. Volume V. Libri X-XII. Trad. di Gioachino Chiarini*, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 2013, 304, se trata de una expansión narrativa de Ovidio respecto de Geor. IV, 520-527.

³ Cf. García Gual, C. –Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 11-12: “Podemos distinguir cuatro ‘invariantes’, es decir, cuatro motivos básicos o mitemas indispensables, fundamentales en la configuración del mito. / 1. Orfeo es hijo de una Musa, Calíope, y de un rey tracio, o, según una variante, del mismo Apolo. Tiene, por su naturaleza, mágicos poderes de su canto. / 2. La muerte de Eurídice –llamada Agriope otras veces– causa un dolor inmenso al viudo Orfeo. / 3. La bajada al Hades y el intento de rescatar a Eurídice. / 4. Los cantos del solitario Orfeo y su muerte descuartizado por las bacantes.” Sobre distintos aspectos del mito de Orfeo en la Antigüedad grecorromana, cf. Henry, E., *Orpheus with his Lute. Poetry and the Renewal of Life*, London, Bristol Classical Press, 1992.

⁴ El Ciclo mítico de Orfeo de *Met.* comienza en el primer episodio del libro X, “Orfeo y Eurídice” (X, 1-71) y se desarrolla en los episodios sucesivos (“Orfeo” X, 72-105, “Cipariso” X, 106-147, “El canto de Orfeo” X, 148-161) y en las leyendas objeto de su canto bajo la forma de narraciones insertas: “Jacinto” (X.162-219), “Los Cerastas y las Propétides” (X, 220-242), “Pigmalión” (X, 243-297), “Mirra” (X, 298-502), “Nacimiento de Adonis” (X, 503-518), “Adonis y Venus” (X, 519-559), “Atalanta e Hipómenes” (X, 560-709), “Muerte de Adonis” (X, 710-739). Dicho Ciclo concluye con “La muerte de Orfeo”, que constituye un relato autónomo en los primeros versos del libro XI (1-66). En cuanto a la segmentación del texto en episodios titulados, seguimos, por su valor operativo para nuestro análisis, la propuesta de Álvarez, C. –Iglesias, R. M., *Ovidio: Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2011.

centra especialmente en las escenas del combate y la muerte: 1. El vate de Tracia es contemplado por las mujeres ciconias (1-4); 2. Esto determina el enfrentamiento entre las fuerzas báquicas y apolíneas, cuyo desenlace es la caza y el subsiguiente desmembramiento de Orfeo (5-43)⁵.

Un “show” apolíneo atendido por Ménades

La transición del libro X al XI se produce mediante la simultaneidad entre dos acontecimientos (*dum* XI, 1): mientras Orfeo, poeta-músico hijo de Apolo y de la Musa Calíope, despliega un “show” lírico que ejerce, mediante narraciones insertas, un poder de encantamiento sobre el bosque (desde el libro X, 90 ss.), las mujeres de los Cícones -hombres de Tracia, y por lo tanto, conciudadanos de Orfeo- lo detectan y se disponen al ataque. La primera palabra del libro, “*Carminē...tali*” (XI, 1)⁶ supone una doble valencia metapoética: se trata del canto de Orfeo y, también, del libro del poema en el que se inscribe el episodio. El canto adquiere, a su vez, un protagonismo constante a lo largo del pasaje: primero, como hechizo sobre el mundo natural; luego, como arma con la que Orfeo enfrenta la violencia física de las Ménades –con efectividad (...*uictus uocisque lyraeque est* XI, 11) pero, después, sin utilidad hasta el punto de ser vencido (...*nec quidquam uoce mouentem* XI, 40)–; y, finalmente, como la parte inmortal del poeta que exhala su boca (...*perque os (pro Iuppiter!) illud / auditum saxis intellectumque ferarum / sensibus in uentos anima exhalata recessit.* XI, 41-43)⁷. Más aún, la agresión bélica se desata en pleno desarrollo del espectáculo lírico del poeta-músico.

La transición entre ambos libros se produce, también, a través de la cohesión que el narrador primario opera mediante la alusión a los espacios del relato (*Threicius uates* XI, 2)⁸. Sin embargo, la designación de Orfeo como “vate” resulta ambigua en el episodio, puesto que este será definido más adelante como “vate apolíneo” (*uatis Apollinei* XI, 6), lo cual complica la interpretación del estatus apolíneo y/o báquico del personaje. Por un lado, la noción de “vate” activa en el lector la asociación de Orfeo con Baco en tanto profeta de los misterios dionisiacos y, como tal, refiere a la actitud criminal y sacrílega de las Ménades⁹. De hecho, el siguiente episodio del libro (XI, 67-84) asocia directamente a Orfeo

⁵ Los acontecimientos *post-mortem* del episodio requieren un desarrollo que supera los límites de este trabajo: 3. La naturaleza se enluta (44-49); 4. La cabeza y la lira viajan transportadas por el río Hebro hasta Lesbos (50-55); 5. Una serpiente amenaza atacar los despojos de Orfeo, pero Apolo interviene petrificándola (56-60); 6. La sombra de Orfeo desciende al mundo de las sombras y se reencuentra con Euridice (61-66).

⁶ Para el texto latino, utilizamos la edición de Tarrant, R., *P. Ouidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 2004. Cf. la introducción crítica de Anderson, W. S., *Ovid's Metamorphoses: Books I-V, ed. with introd. and comm.*, Norman, Univ. of Oklahoma, 1997.

⁷ “...es vencida por la armonía de la voz y de la lira...” (XI, 11); “...y no las conmovía en nada con su voz...” (XI, 40); “...y a través de aquella boca oída (¡por Júpiter!), oída por las rocas y comprendida por los sentidos de las fieras, su alma exhalada se alejó a los vientos.” (XI, 41-43).

⁸ El estatus de poeta inspirado ya había sido subrayado por el narrador primario a lo largo del Ciclo mítico de Orfeo (*Rhodopeius uates* X, 11-12; *uates* X, 89; *uates* X, 143).

⁹ Según de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, xvi, tal denominación de Orfeo constituye una “periphrastic denomination”.

con Baco a partir de su caracterización explícita de ‘profeta dionisiaco’. En tal contexto, Lieo, “dolorido por la pérdida del vate de sus sacrificios” (*amissoque dolens sacrorum uate suorum* XI, 68) “no permite que este crimen quede sin castigo” (*Non impune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus* XI, 67). Algunos versos después, en el episodio “Midas”, el poeta agrega que dicho rey “había sido iniciado en los ritos místéricos por el tracio Orfeo” (...*Thracius Orpheus / orgia tradiderat...* (XI, 92-93).

Por otro lado, el verbo que designa la acción de Orfeo en el segundo verso del mismo libro (*ducit* XI, 2) retoma y profundiza las señales programáticas del proemio de *Met.*, donde el verbo *deducere* sugiere, como es sabido, una “épica calimaquea”¹⁰. Orfeo es, en sí, un personaje especialmente “metapoético” cuyos atributos y acciones remiten a la poética del texto. Según la crítica ovidiana, además de la división en 15 libros el poeta habría diseñado otra estructura formal y temática para sus *Met.* En tal sentido, se ha postulado una posible tripartición del poema en cinco libros a partir de la presentación, en cada conjunto de cinco libros, de un personaje “especial” en el universo literario de *Met.*: la Musa (V), Orfeo (X) y Pitágoras (XV)¹¹, personajes que, aunque se diferencian entre sí, involucran la labor poética y tienen, por ende, un rango autorreflexivo desde un punto de vista estructural y narrativo¹². Cada grupo de cinco libros se cierra con la muerte de un personaje vinculado con la actividad creativa: Aracne (VI), Orfeo (XI) y “Ovidio”

¹⁰ *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam uso mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen* “Mi intención me lleva a hablar de las formas transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sean favorables a mis comienzos poéticos (pues ustedes transformaron aquellos) y desde los primeros orígenes del mundo hasta mis tiempos entrelacen un poema perpetuo.” (l, 1-4). Cf. Volk, K., Ovid, London, Wiley-Blackwell, 2010, 54: “In his proem, then, Ovid presents the *Metamorphoses* paradoxically as both *perpetuum* and *deductum*. The work is a grand epic poem (non Callimachean), but one with close attention to perfectly executed detail (Callimachean). While it is an ambitious master narrative that is nothing less than the story of the world from chaos to the poet’s own time, it is also a catalogue poem consisting of numerous individual episodes. Thought its main mode and, of course, its meter are epic, the *Metamorphoses* includes many instances where other genres ‘intrude’ and color the narrative in different ways.”

¹¹ Al respecto, cf. von Albrecht, M., *Ovidio, una introducción*, Mauriz Martínez, A. (trad.), Murcia, Editum, 2014, 144: “...Esta idea se ve apoyada por ciertas características formales y de contenido: solamente en M 5, 10 y 15 aparecen pasajes textuales de una longitud fuera de lo normal, puestos en boca de un hablante que se distingue por su especial competencia: el canto de la musa (5, 269-661), el de Orfeo (10, 148-739) y el discurso de Pitágoras (15, 75-478). Solamente en esos tres libros desempeñan un papel las musas, y todos ellos van seguidos de un apéndice en el que se habla de la muerte de una personalidad creadora (6, 1-145: Aracne; 11, 1-66: Orfeo; 15, 871-879: Ovidio). Además del tema de la creatividad artística y literaria, los libros 5, 10 y 15 tienen en común todo un conjunto de motivos diversos. No es probable tampoco que se deba a la casualidad que los que ocupan el primer plano en la primera serie de cinco libros sean temas tebanos, sean temas áticos en la segunda serie, y en la tercera temas troyano-romanos...”. Sobre el valor metapoético de la figura de Orfeo, Cf. Segal, Ch., *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1989.

¹² En *Met.*, muchos personajes se asocian con el acto de narrar y con la estética calimaquea. Rosati, G., “Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*”, en Weiden Boyd, B. (ed.), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 271-304, los denomina narradores “profesionales”, tales como las Minieides, Calíope, Musa de la épica, su hijo Orfeo y Aracne (275-276). Cf. von Albrecht, M., “Ovidio y la música”, *Myrtia* 18, 1993, 7-22: “...la canción de Orfeo no es ningún himno, pero con todo comienza con la invocación a la Musa y la alusión a Júpiter (*Met.* 10, 148-739); el recital de Orfeo (como también los de la Musa en el libro V) es calificado expresamente de musical por la mención del acompañamiento instrumental. No obstante esto es válido sólo dentro del relato, no para la auténtica exposición del propio texto de Ovidio. El discurso de Pitágoras del libro XV (75-478) tiene ciertamente un tono sublime con una trama verdaderamente “profética”, pero no está representado como una canción sino como una exposición didáctica.” (8-9).

(XV). El narrador primario (“Ovidio”) es omnisciente, pues le transmite al lector la perspectiva ‘real’ u oficial al ejercer un control férreo de la narración. Al multiplicar, así, los niveles del relato, cede la voz a un personaje narrador que interviene, incluso, en la primera (...*coeptis (nam uos mutastis et illa)* I, 2) y en la última alusión a una transformación en el poema (...*uiuam. “...viviré”* XV, 879).

A lo largo de su Ciclo mítico, Orfeo se instaura como el narrador interno de una performance poética que ejerce un control encantador y pacificador tanto en el mundo de los mortales como en el ámbito de los dioses. Con su arte, produce una transformación del espacio: convierte la naturaleza en un lugar artificial al detener e invertir sus leyes. La tríada temática de “bosques” (*siluas* XI, 1), “ánimos de fieras” (*animosque ferarum* XI, 1), y “rocas” (*saxa* XI, 2) detalla y enfatiza los efectos que genera en los oyentes. Más aún, el bosque funciona, a lo largo del libro X, como un motivo o “semilla” con valor proléptico del epílogo del Ciclo de Orfeo¹³. En el episodio “Orfeo” (X, 72-105), el narrador primario describe el surgimiento de un espacio “utópico” mediante un catálogo¹⁴ de árboles atraídos por su canto lírico (X, 86-105). Entre ellos, “El Bosque de las Helíades” (*nemus Heliadum* X, 91) remite a la transformación de las hermanas de Faetón en el episodio “Las Helíades” (II, 340-366) y al “laurel virginal” (*innuba laurus* X, 92) en el episodio “Dafne” (I, 452-582). Por un lado, la presencia de estos árboles, cuyo origen ya había sido narrado anteriormente en *Met.*, avala el canto de Orfeo, le adjudica verosimilitud a su poder de congregación y ubica al personaje en las dinámicas de transformación propias del poema; en una primera instancia, legitima también la destreza del narrador primario, puesto que los elementos presentes en episodios previos participan efectivamente del mundo creado por el narrador. Por otro lado, los espacios narrados como *loci amoeni* anuncian en el poema ovidiano un devenir siniestro y trágico, según da cuenta el ejemplo emblemático de Dafne en el libro I. A la luz de dicha matriz, el “fresno útil para la lanza” (*fraxinus utilis hastis* X, 93) anticipa el ataque que sufrirá Orfeo en el libro XI (*hastam* XI, 7). El hechizo y sus consiguientes transformaciones de los habitantes del bosque se extiende al episodio “Cipariso” (X, 106-147) con la mención de las fieras y las aves como parte de la audiencia reunida ante Orfeo: *Tale nemus uates attraxerat inque ferarum / concilio medius turba uolucrumque sedebat.* (X, 143-144)¹⁵. A la manera de un ejército en virtud de su gran número, estas forman parte de las filas que luego serán atacadas por las Ménades: *ac primum attonitas etiamnum uoce canentis / innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere theatri;* (XI, 20-22)¹⁶.

¹³ Sobre esta idea, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xvii-xviii, quien señala que el término “seed”, “semilla”, tiene un sentido proléptico; Cf. “prolepsis” (xvi).

¹⁴ Cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, 86: “catalogue”. Asimismo, Keith, A. M., “Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1-5”, en Weiden Boyd, B. (ed.), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 235-69, menciona la relación del catálogo con la épica (248-249).

¹⁵ “...Tal tipo de bosque había atraído el vate y estaba ubicado en medio de un concilio de fieras y de una turba de aves...” (X, 143-144).

¹⁶ “...Y, en primer lugar, las Ménades se llevaron consigo las innumerables aves, absortas con la voz del que

Ahora bien, el poder continuo y cautivante de Orfeo contrasta con el asalto abrupto de las mujeres al verlo: *ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora uelleribus tumuli de uertice cernunt / Orphea percussis sociantem carmina neruis*. (XI, 3-4)¹⁷. El narrador primario retoma la idea de una transgresión visual¹⁸ cuando presenta el castigo de las Edónides: *quae uidere nefas...* (XI, 70). La cumbre de la colina desde la cual contemplan a Orfeo representa, pues, un espacio entendido como *théatron*, es decir, como un escenario, pero no ya del canto lírico, sino de la inminente transformación-muerte de Orfeo. La escena se complejiza con otros alcances, dado que representa el ascenso al monte (*oreibasía*) y el uso de la nébride, en tanto actividades del ritual báquico que implicaba un alejamiento de la ciudad. Más precisamente, en ese lugar apartado se desarrollaban las ceremonias de los rituales dionisiacos y el *sparagmós* o descuartizamiento de animales¹⁹. La ubicación misma de las mujeres y de Orfeo anuncia entonces un 'espectáculo' sangriento, que el texto expone a través de diversas marcas léxicas relativas a la naturaleza del personaje y a su creación poética (*tectae de uertice* XI, 3-4; *Orphei theatri* XI, 22; *structoque theatro* XI, 25; *matutina harena* XI, 26)²⁰. El espacio construido por el narrador como un lugar despejado para ver –a partir del episodio "Orfeo" (X, 72-105): *Collis erat collemque super planissima campi / area, quam uiridem faciebant graminis herbae* (X, 86-87), se convierte, en esta instancia, en un teatro de la guerra²¹. Según se ha demostrado, en *Met.* el espacio natural y apartado suele tornarse un *théatron* al que el lector es llevado para presenciar un acto violento. Allí, identidad e integridad de los personajes se ven amenazadas, puesto que abundan peligros asociados a transgresiones visuales y eróticas²² que determinan las desgracias futuras, los cambios de fortuna y las metamorfosis de los personajes. La paradoja de Orfeo es que el mismo *locus amoenus*²³ que

todavía cantaba, y las serpientes y el escuadrón de fieras, emblema del auditorio de Orfeo..." (XI, 20-22).

¹⁷ "...justo entonces las mujeres de los Cicones, cubiertos sus pechos delirantes con pieles de fieras, contemplan a Orfeo desde la cumbre de un cerro, que acompaña sus cantos con las cuerdas punteadas..." (XI, 3-4).

¹⁸ Cf. Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005, 77-78: "Los temas de la mirada y de lo prohibido atraviesan así varios episodios del texto y parecen haber cautivado a Ovidio en la medida en que muestran plásticamente los conflictos y ambivalencias que genera todo contacto con el 'otro'...". Para el concepto de "transgresión visual", cf. Tola, E., "Cadmio y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis* III", *Circe* 11, 2007, 225-232.

¹⁹ Cf. Fernández Vega, P. A., *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2018, 41: "El tirso provisto de un mágico poder y el tropel de mujeres zaheridas por Dionisos remiten al furor o entusiasmo báquico. Las nébridas o pieles de corzo como elemento de la indumentaria, forman parte de la puesta en escena combinada con flautas frías y tímpanos. No falta el sacrificio de un cabrito, cuya carne se consume cruda, un rito de omofagia que podría remitir a Baco devorado por los Titanes (*Las bacantes* 120-140 (...)) Y todo ello en un contexto de *oribasía*, de retiro a espacios agrestes. / Sin embargo, desentrañar qué hacían y cómo se comportaban las bacantes romanas y el trascurso de los rituales, forma parte de una dimensión misteriosa, y también misteriosa, del culto..."

²⁰ "desde la cumbre de un cerro" (XI, 3-4); "del auditorio de Orfeo" (XI, 22); "en el anfiteatro" (XI, 25); "en la arena de la mañana" (XI, 26). Sobre el espectáculo y el anfiteatro en Roma y en *Met.* de Ovidio, cf. Feldherr, A., "Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38, 1997, 25-55. Cf., también, Felherr, A., *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and Politics of Fiction*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2010.

²¹ "...Había una colina y sobre la cumbre un área absolutamente plana, que las hierbas de los pastos volvían verde..." (X, 86-87).

²² Estos actos transgresores se vinculan con las relaciones de alteridad, otredad e identidad absoluta, cf. Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005.

²³ Cf. Segal, Ch., *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, 1969.

recrea en su canto es también el lugar donde es observado por sus enemigos, la “arena” donde tendrá lugar su propia muerte, como si se tratara de un ‘show’ o espectáculo público. Del mismo modo, el narrador primario ‘transforma’ en espectáculo para el lector los actos cruentos de violencia, lo cual le permite, a su vez, introducir su versión novedosa de la muerte sangrienta de Orfeo. En efecto, dicha escena opera un proceso de estilización del crimen a través de una potencia gráfica que crea en el lector la ilusión de presenciar un espectáculo violento.

Si bien Orfeo hechiza al bosque de un modo ‘apolíneo’, el poder de su canto no tiene influencia alguna sobre las mujeres “despreciadas”: “...*tum denique saxa / non exauditi rubuerunt sanguine uatis.*” (XI, 18-19)²⁴; “...*illo tempore primum / inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem*” (XI, 39-40)²⁵. Con el encuentro entre los bandos Orfeo-bosque encantado y las Ménades se produce, entonces, el cambio de fortuna del personaje: el que domina ‘apolíneamente’ mediante su canto es dominado violentamente por las Ménades, es decir, las mujeres del cortejo de Baco: *e quibus una leues iactato crine per auras / ‘en’ ait, ‘en, hic est nostri contemptor!’ et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora,* (XI, 6-8)²⁶. A los efectos de ahondar esta fuerte oposición, el narrador primario utiliza el motivo tradicional de “muchos contra uno” (*ex omnibus unus*)²⁷, que contribuye a subrayar su ciego *furor*. Más aún, diversos elementos refieren a estos rasgos del universo báquico: la multitud evoca la capacidad de congregación del dios (*Liber adest festisque fremunt ululatus agri; / turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque / uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.* III, 528-530)²⁸; la imagen de la cabellera suelta remite también a hábitos característicos del ceremonial báquico (...*crinales soluere uittas*, IV, 6)²⁹. Sin embargo, las mujeres ciconias atacan a Orfeo por motivo de una venganza ‘personal’, el desprecio amoroso, pues, desde su perspectiva, Orfeo es “*nostri contemptor*” por haberlas rechazado (XI, 7). La ofensa erótica del pasaje, sin embargo, adquiere un registro épico al aludir al episodio “Penteo” (III, 511-576). El narrador primario había utilizado el mismo término respecto de Penteo en el Ciclo tebano (*contemptor superum* III, 514)³⁰ para presentar su asesinato por parte de las mujeres de Tebas, quienes son presa del *furor* báquico cuando el rey rechaza al dios. No obstante, el contexto narrativo y la motivación actuarial³¹ difieren: Penteo rechaza los ritos en honor a su primo Baco

²⁴ “...Por fin, entonces, las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído...” (XI, 18-19).

²⁵ “...y en aquel momento por primera vez decía cosas que de nada servían y no las conmovía en nada con su voz...” (XI, 39-40).

²⁶ “...Una de ellas, habiendo soltado su cabello a las suaves corrientes de aire, ‘¡Ey’, dice, ‘ey, ahí está el que nos desprecia!’ y envió contra la boca cantante del vate de Apolo una lanza...” (XI, 6-8).

²⁷ Sobre dicho motivo épico, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, 58: “‘one against many’ motif”. Véase, también, Hardie, Ph., *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 8.

²⁸ “...se presenta Liber y con festivos alaridos gimen los campos lo muchedumbre se precipita, y las madres y las nueras mezcladas con hombres y el pueblo y los nobles son llevados hacia sacrificios desconocidos.” (III, 528-530).

²⁹ El sacerdote había ordenado que “...soltaran las cintas de sus cabellos...” (IV, 6).

³⁰ Alude explícitamente a la figura virgiliana de Mezenzio, aliado de Turno, *contemptor diuum Mezentius...* (En. VII, 648); *contemptorque deum Mezentius...* (En. VIII, 7).

³¹ Acerca de esta categoría, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xvi: “narratorial motivation”.

en calidad de auténtica deidad, mientras que las mujeres tracias se posicionan como rechazadas por Orfeo. Baco no interviene en la acción, más aún, las castiga personalmente convirtiéndolas en árboles ("Castigo de las Edónides" XI, 67-84). Desde la óptica de las mujeres tracias, el desprecio de Orfeo se ha ejercido, pues, en relación con el 'combate' amoroso. Desde un punto de vista genérico, en este relato la temática erótico-elegíaca deviene, paradójicamente, en la muerte trágica de Orfeo tras un combate con rasgos doblemente bélicos y, como veremos, cosmogónicos³².

Ahora bien, el narrador primario da cuenta de las razones por las que el personaje repele el amor femenino (...*omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem...* X, 79-80). Dichas razones provocan un efecto de indeterminación, dado que a la experiencia de la muerte de la esposa y de su rescate fallido (...*seu quod male cesserat illi* X, 80) se le suman la fidelidad prometida (*siue fidem dederat...* X, 81) y la práctica del amor hacia jovencitos. Según se desprende del relato ovidiano, Orfeo es incluso el fundador de la homosexualidad y de la pederastia en el pueblo tracio³³ (*ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores* X, 83-85)³⁴. Tal sumatoria de motivaciones genera la frustración y el resentimiento (...*multas tamen ardor habebat / iungere se uati; multae doluere repulsae.* X, 81-82), que en su expresión desproporcionada y exacerbada se convierte en *furor* destructivo. La delicadeza de los jóvenes amados (*amorem in teneros* X, 83) coloca a Orfeo en el ámbito de la elegía³⁵. El conflicto elegíaco-erótico entre Orfeo y las Ménades se complica aún más, dado que el término "*nurus Ciconum*" (XI, 3) supone el adulterio por parte de las mujeres casadas al pretender unirse a Orfeo³⁶. El término "*matres Edonidas*" (XI, 69) del episodio posterior episodio posterior parece confirmar esta lectura.

La versión ovidiana de las motivaciones de la muerte de Orfeo conjuga así tres motivos fundamentales de la tradición grecorromana de este mito³⁷: la

³² Cf. von Albrecht, M., *Ovidio, una introducción*, 2014, sobre los motivos de "las manifestaciones particulares del amor" y "la devoción" en el libro X (2014:156). Cf. Keith A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 253, analiza la *duritia* como elemento elegíaco en el episodio de Narciso del libro III.

³³ Santamaría Álvarez, M. A., "La muerte de Orfeo y la cabeza profética", 2008, 109, afirma que Ovidio parece hacerse inspirado en Fanocles: "El primer autor que habla del amor de Orfeo por los muchachos es Fanocles, quien da el nombre del amado de Orfeo: Calais, hijo de Bóreas, uno de los participantes en el viaje de los Argonautas...". Véase, también, Santini, C., "La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio", *GIF* 44, 1992, 174-181.

³⁴ "...y Orfeo había rechazado toda clase de amor femenino, bien porque le había ido mal, o bien porque había dado su palabra, y sin embargo, de muchas se había adueñado el deseo de unirse al vate: muchas se dolieron rechazadas. Fue él también el autor entre los pueblos de Tracia, a través del mar, de trasladar el amor a los tiernos varones y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y de las primeras flores..." (X, 79-85).

³⁵ Cf. Keith, A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 254.

³⁶ Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XII*, 2013, 305, en cuanto a las seguidoras de Baco en *Met.*

³⁷ Otras versiones del mito, como las de Eratóstenes (*Catasterismos*, 24) y Esquilo (*Basárides*), apuntan a una desviación apolínea: por su consagración al culto de Apolo, Dioniso envía a las Basárides para que despedacen a Orfeo. Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 26: "Esta versión nos presenta a Orfeo castigado por Dioniso para ponerse al servicio de Helios-Apolo (...) Las ménades furiosas actuarían en esta versión no por despecho femenino, sino a las órdenes del dios vengativo, como en el caso de la muerte de Penteo. (El paralelo con el final del protagonista de las *Bacantes* de Eurípides es muy claro. Pero recordemos que Penteo es castigado por oponerse al cul-

fidelidad hacia la esposa, la pederastia y la dedicación exclusiva a Apolo. El narrador primario carga de ambigüedad la conducta sexual de Orfeo y apunta a la transgresión erótica del personaje, pues la fidelidad hacia la esposa fallecida resulta absurda porque ya no es posible una relación que suponga la Alteridad. Más aún, la consagración unidireccional a Apolo y la consecuente desvinculación de Baco también sugieren, metafóricamente, una batalla entre modos artísticos y culturales³⁸.

A partir de los distintos motivos y dinámicas narrativas mencionadas, Ovidio logra yuxtaponer y combinar de manera novedosa la compleja tradición literaria de este mito. Orfeo representa en sí mismo una paradoja, es decir, reúne en su accionar una serie de elementos opuestos que subsumen explícitamente las figuras de Apolo y Baco, según explicita el comienzo del ataque en el libro XI (... *et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora*, XI, 7-8), donde el narrador señala directamente que una de las mujeres lanza un tirso al “vate de Apolo”.

La paz apolínea contra el furor báquico

El uso insistente de un campo semántico propio de la épica heroica profundiza en el relato de Ovidio la oposición entre los ámbitos báquico y apolíneo. Paradójicamente, los elementos propios de esos dos modos artísticos se convierten en armas y ejércitos. Si bien Apolo y Baco actúan *in absentia* en esta escena, “aparecen” indirectamente a través de los atributos que los definen y de su esfera de dominio³⁹, principalmente a partir de las manifestaciones musicales.

Un tirso es utilizado como una lanza arrojadiza (*quae foliis praesuta notam sine uulnere fecit*; XI, 9)⁴⁰; una piedra, parte del auditorio de Orfeo, como un dardo (*alterius telum lapis est...* XI, 10) que es vencido por la armonía de la voz y de la lira (...*qui missus in ipso / aere concentu uictus uocisque lyraeque est* XI, 10-11). El furor queda rendido a sus pies como una suplicante (*ac ueluti supplex pro tam furialibus ausis / ante pedes iacuit...* XI, 12-13). Con todo, este triunfo inicial de Orfeo sólo funciona como una marca de suspenso y contraste ante la inminente derrota, dado que la batalla se torna más vehemente y la enfurecida Erinis y la guerra temeraria crecen frente a la moderación (...*sed enim temeraria crescunt /*

to del dios que llega a Tebas como el Extraño y su escandaloso culto. En el caso de las *Basárides* serían las propias seguidoras de Dioniso quienes ejecutarían su venganza sobre el introductor de su culto en Grecia, castigando así su desviación apolínea.)”

³⁸ En palabras de Tola, E., “Cadmio y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis III*”, 2007, 229, Orfeo “...infringe la ley fundamental de toda relación erótica al rechazar la alteridad y proponerse como ‘pura identidad’.”

³⁹ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 30: “Frente a esa melodía pausada y serena que difunde el arte de Apolo, la que sirve de acompañamiento a las danzas ordenadas y de un ritmo bien medido, está la música orgiástica que patrocina Dioniso, música de percusión, de tamboril y pandeetas, una música que impulsa a bailes frenéticos, que envuelve en un atronador retumbo y desemboca el frenesí y suscita el griterío estremecido de las desmelenadas bacantes (...). Hay un rotundo contraste entre una y otra música; una apacigua, la otra agita y entusiasma. En ese contraste queda claro que Orfeo está del lado de Apolo, la suya es una melodía que apacigua a las fieras y mueve a los árboles imponiendo su festiva armonía y suave concordia en la naturaleza.”

⁴⁰ “...que, recubierta de hojas, hizo una marca sin herida...” (XI, 9).

bella modusque abiit insanaque regnat Erinys. XI, 13-14)⁴¹. El narrador primario indica la posibilidad de una paz "utópica", para narrar y subrayar luego la fuerza inevitable e incontenible del *furor* y, al final del pasaje, la implacable muerte: "Y todas las armas habrían sido suavizadas por el canto" (*cunctaque tela forent cantu mollita...* XI, 15), pero un enorme griterío, la flauta berecintia⁴², los instrumentos de percusión, los aplausos y los alaridos báquicos interrumpen el sonido de la cítara (...*sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepuere sono citharae...* XI, 15-18)⁴³. El paisaje pacífico y apolíneo recreado por Orfeo se transforma así en un espacio donde proliferan los sonidos del frenético ritual báquico⁴⁴.

La artillería que se despliega dicha progresión pone en escena el enfrentamiento entre dos modos artísticos, que el texto representa como dos tipos de sonoridad: por un lado, la armonía, la individualidad, la proporción y la serenidad apolíneas; por otro, el caos, la mezcla, el desenfreno, la posesión y la locura báquicos. En efecto, a lo largo de *Met.*, Apolo aparece vinculado con la poesía lírica y la lira, mientras que Baco, el dios que se encuentra en los orígenes del género dramático, se manifiesta paradójicamente en términos épicos en el marco de las tragedias de la Dinastía tebana (*uictus* IV, 20)⁴⁵. En el episodio "El canto de Orfeo" (X, 148-161), el personaje opta por la "liviana lira" en lugar del pesado plectro de la épica (*nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus / dilectos superis inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* X, 152-154)⁴⁶. Orfeo funciona así como una suerte de proemio de sus poemas enmarcados

⁴¹ Acerca de esta estrategia narrativa, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xiv: "'if not'-situation: 'there X would have happened, if Y had not intervened'. Often a pathetic or tension-raising device."

⁴² Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XII*, 2013, 306-307: "16. infracto...cornu: (...) Ovidio, *Met.* III 533, IV 392 adunco tibia cornu («flauti dal becco ricurvo») (...) la música bacchica a IV 29-30 (...) Qui la festa bacchica è assimilata al culto di Cibele (cfr. III 532-3) (...) I riti e l'immaginario di Bacco e di Cibele si trovano assimilati sin dai tempi antichi (...) Quic'è opposizione tra música apollinea (v.8) e dionisiaca, tra lira e flauto, tra musica e rumore, opposizione complicata dallo status di Orfeo come sacerdote dei riti di Bacco al v.68."

⁴³ "...el dardo de otra es una piedra, que, una vez lanzada, es vencida en el mismo aire por la armonía de la voz y de la lira y, como una suplicante ante tan enfurecida audacia, quedó tendida a sus pies. Pero, por cierto, la guerra temeraria crece y desaparece la moderación y reina la insensata Erinis. Y todas las armas habrían sido ablandadas por el canto, pero un enorme griterío y la flauta berecintia de cuerno quebrado, los tímpanos, los aplausos y los alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara..." (XI, 10-18).

⁴⁴ von Albrecht, M., "Ovidio y la música", 1993, estudió las manifestaciones musicales explícitas en *Met.* Identificó distintas clases de instrumentos: los de cuerda (la cítara y la lira) gozan unívocamente de una superioridad estética y moral frente a los instrumentos de viento y de percusión, lo cual ilustra el contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Se trata, por otra parte, de una jerarquía ya atestigüada en Homero (*Odisea*) y en Platón (*República* y *Leyes* 700 D-E). En el libro XI de *Met.* el despedazamiento de Orfeo en manos de las Ménades establece el antagonismo de los instrumentos para remarcar las polaridades Apolo-Dioniso, ratio-furor, expresiones extremas de un principio parcialmente 'masculino' y de uno parcialmente 'femenino'. A la representación indirecta del aspecto racional de la música pertenece el contraste entre Orfeo como *uates Apollineus* y el desvarío de las bacantes, cuyas caracterizaciones negativas culminan en el adjetivo *sacrilegae* (*Met.* XI.41) El carácter racional del arte de Orfeo se desprende indirectamente de las motivaciones irracionales de sus oponentes.

⁴⁵ Su única acción del libro III en tanto agente es la llegada a Tebas (*Liber adest...* III, 528), si no tenemos en cuenta la narración inserta que su fiel seguidor Acetes cuenta a Penteo ("Acetes-Los marineros tirre nos" III, 577-691).

⁴⁶ "...ahora hay necesidad de más liviana lira, y cantemos a los jóvenes predilectos de los dioses y que las doncellas, enajenadas por ilícitos fuegos, merecieron un castigo por su arrebato..." (X, 152-154).

y se configura como ironía trágica y prolepsis de su propio desenlace: si bien el sintagma “doncellas presas de ilícitos fuegos” se refiere a las Propétides (X, 220-242), al amor incestuoso de Mirra hacia el padre (X, 298-502) y a Atalanta (X, 560-709), también puede aplicarse a las mujeres tracias, quienes, como es sabido, padecerán el castigo de Baco por el crimen (XI, 67). La ironía trágica surge del hecho de que el objeto del canto del poeta-músico –sin que este se percate de ello– se vuelve en su contra, es decir, traspasa la ficción de su arte y le da muerte. Su estatus de ‘vate’ desencadena una serie de efectos de ironía trágica, puesto que a lo largo de las narraciones insertas que conforman el canto órfico él mismo anuncia –sin saberlo– su propio desenlace, establece personajes dobles y trata en su canto temáticas que representan su conflicto con las Ménades⁴⁷.

El avance de las fuerzas báquicas se plasma en la sangre que mancha y enrojece las rocas que previamente se ubicaban como espectadoras del canto: *...tum denique saxa / non exauditi rubuerunt sanguine uatis*. (XI, 18-19)⁴⁸. A partir de este punto crítico de tensión entre las esferas apolínea y báquica, el narrador primario narra con orden y detalle una caótica guerra. Primero, las Ménades se llevan las innumerables aves –absortas todavía por la voz de Orfeo–, las serpientes y el batallón de fieras: *ac primum attonitas etiamnum uoce canentis / innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere theatri*; (XI, 20-22)⁴⁹. Si bien las serpientes no formaban parte de la audiencia de Orfeo, la crítica ha señalado con razón que, al vincularse con la causa de la muerte trágica y prematura de Eurídice tras los malos presagios de Himeneo en el primer episodio del libro X (“Orfeo y Eurídice”, *occidit in talum serpentis dente recepto*. X, 10)⁵⁰, su mención permite trazar en el relato un paralelismo cíclico de estructura en anillo (*Ring-composition*) con la muerte de Orfeo⁵¹. En este contexto, cabría tener en cuenta, también, que se trata de un animal asociado con Baco desde la fundación de la estirpe tebana (“Cadmó” III, 1-137) e, incluso, con Tiresias, profeta que no forma parte de la Casa cadmea pero que vaticina la llegada del nuevo dios en el marco del Ciclo tebano ovidiano⁵². Más aún, en los relatos órficos la figura de la serpiente remite a Dioniso a través de los conceptos de “muerte, renacimiento y

⁴⁷ Quedan para otro análisis las implicancias significativas entre las narraciones internas y la narración marco del Ciclo de Orfeo, donde se problematizan los temas recurrentes y transversales: la inmortalidad, la bienaventuranza (Ganimedes en X, 155-161), la utilidad del arte (en “Jacinto” X, 189), el castigo divino por medio de la transformación (“Los Cerastas y las Propétides” X, 220-242), la muerte (“Muerte de Adonis” X, 710-739).

⁴⁸ “...Por fin, entonces, las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído...” (XI, 18-19).

⁴⁹ “...Y, en primer lugar, las Ménades se llevaron consigo las innumerables aves, absortas con la voz del que todavía cantaba, y las serpientes y el escudrón de fieras, emblema del auditorio de Orfeo...” (XI, 20-22).

⁵⁰ “...murió a causa de haber recibido la mordedura de una serpiente en el talón...” (X, 10).

⁵¹ De igual modo, una serpiente amenaza atacar la cabeza, el atributo emblemático del poeta en las costas de Lesbos (*[arcei et in lapídem rictus serpentis apertos]* “...y contiene las fauces abiertas de la serpiente convirtiéndolas en piedra...” XI, 59). Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosis. Volume V. Libri X-XII*, 2013, 307: “non menzionati prima in questa compagnia; richiamano il serpente che aveva ucciso Euridice (X 10) e anticipano quello che sarà mutato in pietra a Lesbo (vv.55-60), entrambi ostilia gli interessi di Orfeo...”

⁵² Cf. Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 50, respecto de la serpiente en el Ciclo tebano ovidiano: “...Es por excelencia el ‘animal metamórfico’, dado que por su extraordinaria capacidad de regenerarse puede reunir la identidad y la alteridad en sí mismo...”

vida eterna" (Jiménez San Cristóbal; 2015:175)⁵³. El hecho de que las Ménades se lleven a las serpientes indica, desde esta lectura, un alejamiento del mismo dios.

La sangre abarca también la acción de los personajes femeninos, quienes vuelven con las manos ensangrentadas tras su elíptica matanza de los animales y arremeten contra Orfeo: *inde cruentatis uertuntur in Orpheae dextris* (XI, 23)⁵⁴. La tercera acción, la emboscada acechadora tras la matanza "omitida" de los animales y el regreso contra Orfeo, es presentada por el narrador por medio de dos símiles⁵⁵: las mujeres se agrupan como cuando las aves divisan una lechuza o como cuando los perros en el anfiteatro atacan a un ciervo: *et coeunt, ut aues, si quando luce uagantem / noctis auem cernunt, structoque utrimque theatro / ceu matutina ceruus periturus harena / praeda canum est...* (XI, 24-27)⁵⁶. Ambos símiles funcionan como representaciones prolépticas de la muerte de Orfeo. En el primero de ellos, las Ménades se identifican con las aves en tanto personaje colectivo pero potencial presa; por su parte, Orfeo se asocia con la lechuza, personaje solitario y depredador. El narrador primario utiliza el mismo verbo "cernunt" para referirse tanto a las Ménades (XI, 4) como al grupo de aves (XI, 25). La escena se desarrolla de noche y en el bosque. El segundo símil equipara a los perros con las Ménades, personaje colectivo, depredador del ciervo-Orfeo-personaje solitario-presa, durante el día y en la ciudad, concretamente en el anfiteatro. Mediante una serie de alusiones intratextuales al Ciclo tebano del poema, el narrador establece un horizonte de combate épico y lo entrelaza con una temática trágica. Resulta significativo al respecto el uso del participio *periturus* (XI, 26) en la escena, pues el verbo no sólo remite a las palabras que Penteo había dirigido a Tiresias en el libro III (*'o periture tuaque aliis documenta dature / morte'*... (III, 79-580)⁵⁷, sino que involucra una paradoja trágica por el hecho de que Penteo está a punto de morir. De esta forma, además de su función analógica primaria, los símiles establecen paralelos entre historias y personajes de *Met.* y amplían, así, sus sentidos.

El segundo símil alude, además, a Acteón, nieto de Cadmo (fundador de Tebas y abuelo materno de Baco), que es despedazado por su propia jauría una vez convertido por Diana en ciervo (III, 206 ss.); indirectamente, alude también a Penteo, quien evoca explícitamente su nombre (*'Autonoës moueant animos Actaeonis umbrae.'* III, 720)⁵⁸. La cacería de Orfeo en el libro XI comienza con una carrera desenfundada que evoca asimismo la persecución de Penteo por parte de

⁵³ Según señala Jiménez San Cristóbal, A. I., "De nuevo sobre Dioniso y las serpientes: mitos y ritos", *Myrtia*, 30, 2015, 167-184: "...En ámbito dionisiaco, las serpientes se convierten en una especie de marca cultural de los seguidores de Dioniso, especialmente las ménades que aparecen manipulándolas. Se ha discutido, sin embargo, si eran reales las serpientes usadas en ritos como los atestiguados por las *Bacantes*. En la iconografía vascular arcaica, las serpientes aparecen con Dioniso en escenas de la Gigantomaquia y le ayudan contra sus contrincantes; se ha pensado en las serpientes como metamorfosis figuradas del dios..." (169).

⁵⁴ "...Después con las manos ensangrentadas se vuelven contra Orfeo..." (XI, 23).

⁵⁵ Keith, A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 248-249, incluye los símiles como elemento de la épica en *Met.* Cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xviii.

⁵⁶ "...y se agrupan como las aves, si alguna vez divisan una lechuza que va errante de noche, o como en el anfiteatro el ciervo que va a morir en la arena de la mañana es presa de los canes..." (XI, 24-27).

⁵⁷ "...¡oh! tú que vas a morir y que con tu muerte vas a dar el ejemplo" (III, 579-580).

⁵⁸ "...que conmuevan el ánimo de Autónoe las sombras de Acteón..." (III, 720).

las mujeres tebanas tras su rechazo del nuevo dios Baco (“Penteo” III, 511-576 y “Acetes-Muerte de Penteo” III, 692-733). Lejos de constituir una pausa narrativa, los símiles mantienen el suspenso narrativo –las Ménades buscan al vate y le arrojan tirso no fabricados para estos menesteres. El narrador orienta la interpretación del lector hacia la condena y el distanciamiento respecto del comportamiento sacrílego de las Ménades, el cual funciona como señal de alejamiento de contextos rituales y sagrados. A través de la compleja trama de referencias al Ciclo tebano, el episodio de la muerte de Orfeo problematiza entonces las relaciones con la Otredad y la Identidad que representan Apolo y Baco⁵⁹.

Escalada de violencia: del oro al hierro

En una primera instancia, la dominación del arte apolíneo sobre la naturaleza y, luego, el sometimiento por la violencia del *furor* sobre el poeta-músico y su auditorio selvático llevan al lector a reconsiderar los vínculos entre arte y naturaleza, creación y destrucción. La transformación del espacio que opera el arte órfico a través de la inclusión de lo “artificial” en el reino de la naturaleza en virtud de la regeneración que opera en ella remite al tópico de la Edad de oro que Ovidio había narrado en el episodio “Las cuatro edades” del libro I (89-112). El *locus amoenus* creado por Orfeo y la “*Aurea prima sata est aetas...*” (I, 89) representan un tiempo-espacio que se define por la ausencia de leyes, castigo, peligro, navegación, guerra; la presencia del árbol no talado, el ocio libre de preocupaciones, la tierra no forzada, los frutos y los alimentos espontáneos y la primavera continua. La diferencia significativa es la generación espontánea (*sponte sua* I, 90) frente a la existencia de un artífice. Orfeo recrea artificialmente un tiempo primigenio similar al de la cosmogonía del libro I, lo cual provoca una aparente identificación entre el quehacer poético del narrador primario y el suyo, como así también, entre el poder sobre sus respectivos narratarios.

El relato parece propiciar una lectura de la muerte de Orfeo en clave épico-cosmogónica⁶⁰. Como mencionamos, la recreación de una edad dorada a partir de la ejecución poética deviene paradójicamente en un peligroso *locus amoenus*⁶¹. Tras utilizar un tirso como un arma arrojada contra Orfeo (XI, 28), las Ménades lanzan cascotes de tierra, ramas arrancadas y piedras: *hae glaebas, illae dereptos*

⁵⁹ Cf. Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 77, acerca de los conceptos romanos de impietas y furor y la lectura del proceso de metamorfosis desde la perspectiva de la paradoja.

⁶⁰ Cf. Keith, A. M., “Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1-5”, 2002, 239-240: “Ovid implicitly confirms the generic classification of the *Metamorphoses* as epic by opening the poem proper with a cosmogony (1.5-88), a philosophical subject traditionally considered the most elevated poetic theme and therefore the subject best suited to the most elevated poetic genre, grand epic...”

⁶¹ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 43: “... surgen textos sagrados, himnos y poemas que circulan bajo el prestigioso nombre del vate tracio que tratan de organizar algunas de esas prácticas simbólicas y, a partir del siglo V a.C. se puede hablar ya de una ‘secta órfica’ ciertamente sistematizada. Entre los poemas los había centrados en el rito, pero también en el trasfondo simbólico y alegórico de la mitología y, especialmente, en la cosmogonía: de hecho se suponía que la canción hechicera de Orfeo, como transmiten por ejemplo las *Argonáuticas órficas*, versaba precisamente y por antonomasia sobre temas cosmogónicos.”

arbore ramos, / pars torquent silices;... (XI, 29-30)⁶². Estos elementos se asocian con la práctica de la agricultura, cuyo origen se remonta a la Edad de plata (I, 113-124): *semina tum primum longis Cerealia sulcis / obruta sunt, pressique iugo genuere iuuenci.* (I, 123-124)⁶³. El paso a esta edad inferior se produce cuando el poder pasa de Saturno a Júpiter. En este estadio se ubican el cultivo de la vid y el vino, lo cual supone la existencia de Baco, hijo de Júpiter y de la hija de Cadmo, a pesar de que su teogonía aparece recién en el episodio "Sémele" del libro III (253-315).

El narrador primario da cuenta de una doble acción: por un lado, la carrera alocada de las Ménades y, por otro, el trabajo rural en un espacio alejado del conflicto pero en una escena simultánea, donde los bueyes aran la tierra y los campesinos preparan la siembra⁶⁴. La escena se corresponde con la Edad de bronce (I, 125-127), más cruel y más dispuesta a las armas, pero todavía no manchada de crímenes (*non scelerata tamen...* I, 127). En este pasaje, el narrador primario muestra una concepción positiva de la labor de la agricultura. Predominan el trabajo duro y la ausencia de la guerra. No obstante, desde la perspectiva de las Ménades, las herramientas de trabajo funcionan como armas para su *furor*: *...neu desint tela furori, / forte boues presso subigebant uomere terram, / nec procul hinc multo fructum sudore parantes / dura lacertosi fodiebant arua coloni,* (XI, 30-33). Al ver a la multitud invasora, los agricultores dejan los campos vacíos, es decir, se niegan a verter sangre y abandonan las armas de su trabajo que yacen dispersas, 'presagio' narrativo de la dispersión de los miembros de Orfeo (*membra iacent diuersa locis...* XI, 50): *agmine qui uiso fugiunt operisque relinquunt / arma sui, uacuosque iacent dispersa per agros / sarculaque rastrique graues longique ligones.* (XI, 34-36). Las Ménades toman estas herramientas (azadas, pesados rastrillos y largos azadones), alejan a los bueyes y vuelven corriendo para matar a Orfeo, sin atender a su pedido de clemencia: *quae postquam rapuere ferae cornuque minaci / diuulsere boues, ad uatis fata recurrunt / tendentemque manus atque illo tempore primum / irrita dicentem nec quidquam uoce mouentem / sacrilegae perimunt...* (XI, 37-41)⁶⁵. La escena final puede leerse como la cuarta y última Edad, la del hierro (I, 127-150), que se define por las emboscadas, la violencia (*uis* I,131), el criminal deseo de poseer (*amor sceleratus habendi* I, 131), la guerra, las manos ensangrentadas por las armas (*...prodit bellum, quod pugnat utroque, / sanguineaque manu crepitanantia concutit arma.* I, 142-143)⁶⁶ y la piedad vencida (*uicta iacet pietas...* I, 149). La batalla

⁶² "...Éstas lanzan cascotes de tierra, aquéllas ramas arrancadas de los árboles, otras piedras..." (XI, 29-30).

⁶³ "...entonces, por primera vez, las semillas de Ceres fueron sembradas en largos surcos, y los novillos gimieron oprimidos por el yugo..." (I, 123-124).

⁶⁴ En la terminología propuesta por de Jong, L, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xv, se trata de una "yuxtaposición".

⁶⁵ "...y, para que no falten armas a su locura, casualmente unos bueyes removían la tierra oprimiéndola con el arado, y no lejos de ahí unos fornidos campesinos, preparando su cosecha con mucho sudor, pisoteaban los duros labrantios; ellos, al ver la multitud, huyen y abandonan las armas de su trabajo, y yacen dispersos azadas, pesados rastrillos y largos azadones por los campos vacíos. Después de que las enfurecidas tomaron estas cosas y alejaron a los bueyes de cuerno amenazador, vuelven corriendo para matar al vate y asesinan sacrílegas al que tenía las manos y en aquel momento por primera vez decía cosas que de nada servían y no las conmovía en nada con su voz..." (XI, 30-41).

⁶⁶ "...surge la guerra, que lucha por uno y otro y agita con mano ensangrentada las armas que crujen..." (I, 142-143).

culmina con la cacería de Orfeo bajo la forma de un *sparagmós* ritual de los misterios báquicos -el descuartizamiento de un animal-. Sin embargo, el narrador primario en ningún momento menciona que el sacrificio se realiza para la divinidad. Más bien, las mujeres hacen un uso sacrílego, “privado” y erróneo del *furor* extático que se desata en el contexto ritual⁶⁷: no llevan a cabo el “sacrificio” en un acto de *pietas*, sino, por el contrario, de *impietas*. Orfeo tiende sus manos en actitud de súplica, pero la fuerza destructiva de las Ménades crece progresivamente y destruye grotescamente al poeta. En esta instancia del relato, el narrador se focaliza en el rasgo distintivo del personaje que sufre la transformación, la boca sonora (*os...auditum* XI, 41-42), término que retoma, a su vez, al comienzo del ataque al referir el blanco de ataque de las mujeres (*uocalia...in ora* XI, 8). Algunos versos más adelante, de hecho, el narrador insiste en el cuerpo mutilado de Orfeo: *membra iacent diuersa locis; caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescioquid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae.* (XI, 50-53)⁶⁸. Con la decapitación se produce, en el plano textual, la fragmentación del poeta-músico, que contrasta, desde el punto de vista metapoético, con el derrotero del personaje no sólo en lo que resta del episodio, sino también en las múltiples reescrituras de su historia mítica⁶⁹.

Conclusiones

El Ciclo mítico de Orfeo y su epílogo funcionan en Ovidio como soporte temático clave de la combinación de matrices genéricas (la épica, la elegía y la tragedia) y de la reescritura de las versiones míticas tradicionales. El tono erótico-elegíaco de la historia y el canto del poeta-músico a lo largo del Ciclo órfico adquieren un matiz ‘épico’ en el desenlace del personaje, a través de una escena bélica que, representada en clave cosmogónica⁷⁰, culmina en la muerte dionisiaca por desmembramiento.

Orfeo tiene un rango singular en el poema: es un narrador interno que se relaciona con el acto de narrar y, más ampliamente, con el arte, la música, el canto y la ejecución de la lira y la cítara; tiene también el poder de transformar los espacios mediante su performance poética. Ambos aspectos permiten exponer

⁶⁷ Cf. Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 61: “...otro de los conceptos clave de la cultura romana, el furor. Dicho concepto presenta también, al igual que el de *impietas*, dificultades en cuanto a su traducción, ya que abarca distintos campos de la cultura (...) Desde el punto de vista filosófico, el término *furor* designaba pasiones violentas como la ira y el amor desmedido, cuyos casos extremos eran el adulterio, el incesto y los atentados al *pudor*. Por último, desde esta perspectiva literaria, para los poetas elegíacos este sentimiento era el elemento clave de la experiencia amorosa que trataban en sus textos...”

⁶⁸ “...Yacen diseminados los miembros por distintos lugares. Hebro, tomas su cabeza y la lira (¡Oh maravilla!), mientras se desliza en medio de la corriente, desconozco qué lamento afligido emite la lira, qué aflicción murmura la lengua exámine, qué aflicción responden las orillas...” (XI, 50-53).

⁶⁹ Sobre las connotaciones elegíacas del adjetivo *flebilis*, cf. Pichon, R., *Index uerborum amatorium*, Hildesheim, Georg Olms, 1991.

⁷⁰ Keith, A. M., “Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1-5”, 2002, 245-246, sostiene que el poema ovidiano despliega una polifonía estilística y temática de épica, elegía y tragedia, que complica su definición genérica.

los límites intercambiables y fluidos entre la ficción y la meta-ficción en el cosmos poético de *Met.*. Quedan exhibidos, también, los límites del arte apolíneo y el carácter artificioso de la construcción narrativa. La gradualidad en la presentación de las escenas del relato permite posicionar al lector como observador directo de la secuencia del crimen, así como el carácter espectacular de la batalla.

Según constatamos, en la contienda entre los modos artísticos apolíneos y báquicos se despliega, por cierto, la parafernalia del culto báquico, desafectada de toda religiosidad (al menos en lo que atañe a la motivación de las Ménades). Si bien no se excluyen algunos elementos de la atmósfera ritual (la nébride, el tirso, los cabellos sueltos, los instrumentos, los alaridos báquicos, el ascenso al monte y el descuartizamiento de un ser vivo), el dios no motiva la agresión. Asimismo, la acción transcurre de día contrariamente a las prácticas habituales según se desprende de las referencias del Ciclo tebano en el poema. La conjunción de estos indicios permite leer la muerte de Orfeo a la luz del segundo símil, el del ciervo, que no se ubica en la celebración ritual dedicada a Baco sino en el contexto del anfiteatro. No es Orfeo quien contempla con ojos profanos los rituales báquicos, como Penteo en el libro III, sino que, en este caso, son las Ménades quienes contemplan, sacrílegas, al vate apolíneo. Despojadas de la sacralidad propia de los ritos, estos personajes asesinan a Orfeo por un motivo de orden privado, el rechazo amoroso, que, en términos literarios, se asocia con la esfera lírica, es decir, con el género que tiene en Orfeo a uno de sus principales exponentes. De este modo, el narrador primario explora una variación de temas en torno de la masculinidad épica y la femineidad báquica, que ya había planteado a través de la figura de Penteo en el libro III⁷¹. Aquí, con la parafernalia "superficial" asociada al dios, se desata una guerra sangrienta que, en términos intratextuales, se corresponde con la exhortación previa de Penteo⁷².

Por otra parte, si bien Orfeo es un poeta estrictamente apolíneo, tanto Baco como Apolo son deidades antitéticas relacionadas con la creación poética. La oposición complementaria Apolo-Baco se plasma mediante la coexistencia de elementos contradictorios, la alianza de opuestos y el devenir continuo de fases alternativas en el universo de *Met.* El orden, la armonía y la simetría del arte de Orfeo encuentran un límite ante la fuerza destructiva del desenfreno y el

⁷¹ Cf. Janan, M., *Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's 'Metamorphoses'*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 193: "Pentheus's speech on the snake' hypermasculine virtues invokes the chief ideologemes of Augustan propaganda: manliness and martiality, proper to the compatriot, against the affeminacy and demonism of the foreigner...".

⁷² Ante el festejo comunitario (III, 527-530), Penteo irrumpe con un discurso (III, 531-563) que funciona como clave para la caracterización de su personaje y del de Baco. El rey reprocha la falta de actitud guerrera de los tebanos ante el afeminamiento de la ciudadanía producida por la 'parafernalia' del culto, a saber, los tirso, los instrumentos musicales extranjeros, la embriaguez y las voces femeninas. Quienes deberían defender a Tebas se rinden sin luchar ante un muchachito de divinidad dudosa, de belleza juvenil, cabello perfumado, con guirnaldas y de rico traje. Anderson afirma que Ovidio cambia el uso trágico del discurso de Penteo por la propaganda política augustea y por la épica de Virgilio, pues el personaje habla como un romano nativo y fomenta así los valores de la masculinidad y la valentía bélica en contra de la debilidad y los vicios de la femineidad y el lujo, que los romanos asociaban con Oriente (1997:393).

éxtasis que propician las Ménades⁷³. Apolo simboliza lo racional y la medida⁷⁴; pero ambas fuerzas conviven en el mundo cambiante, inestable y violento de *Met*. Más exactamente, la antítesis Apolo-Baco se manifiesta en términos de una batalla literaria donde las fuerzas báquicas irrumpen bélicamente en el ámbito de la artificialidad apolínea.

Por último, la reescritura en clave cosmogónica del enfrentamiento mantiene en primer plano los alcances metapoéticos del episodio a través de la alusión al episodio “Las Cuatro Edades” del libro I del *carmen perpetuum*. La recreación de una edad dorada primigenia marca la ilusión precaria, temporal y utópica generada por la ficción apolínea, que se rompe con el avasallamiento de la violencia que desata la guerra. Esta se impone sobre la música, la poesía y el amor, pero no implica la muerte definitiva del poeta. Dado que el tratamiento de los temas cosmogónicos se vincula directamente con los misterios dionisiacos⁷⁵, el episodio parece posicionar el dominio báquico como una suerte de tránsito hacia la muerte y hacia la inmortalidad de Orfeo.

De un quehacer poético “activo”, el personaje pasa a un estado de pasividad, presa de las mujeres; de una conducta activa de transgresión erótica, a objeto de otra transgresión erótica; de poeta-músico encantador y pacificador, a no ser escuchado y ser cazado en combate⁷⁶. Si bien es caracterizado como un poeta-músico lírico, el repertorio de su canto a lo largo del libro X se compone de amores ilícitos y trágicos que problematizan las relaciones de identidad y alteridad. La contraposición surge, además, del rechazo amoroso, tema propio de la lírica.

A su vez, Orfeo mantiene, al comienzo del episodio, una posición de jerarquía con respecto a los habitantes del bosque debido a su poder domesticador y, al rechazar a las mujeres, también se posiciona sobre ellas en una condición de superioridad. No obstante, éstas asumen un rol activo y bélico y de ese modo manifiestan una masculinidad de corte épico a través de un combate en el que se apropian de los elementos del bosque –el auditorio de Orfeo– y de las herramientas agrícolas, a las que transforman en armas. Las diversas facetas del episodio ovidiano dejan al descubierto el proceso de romanización de esta leyenda tradicional, por cuanto la perspectiva de las mujeres tracias apunta a la condena absoluta de la homosexualidad y pederastia

⁷³ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 31, acerca de la “enigmática ambigüedad” de Orfeo.

⁷⁴ Cf. Seaford, R., “Dionysos”, en Deacy, S. (ed.). *Gods and Heroes of the Ancient World*, London y New York, Roehampton University, 2006, 143: “...The antithesis between Dionysos and Apollo goes back in fact to antiquity: Plutarch contrasted the music of Dionysos with that of Apollo, and extended the contrast to a more general one between the ‘uniformity, orderliness, and unmixed seriousness’ of Apollo as depicted by artists and ‘a certain mixed playfulness, aggressiveness, seriousness, and frenzy’ in their depictions of Dionysos (Moralia 389b)...”

⁷⁵ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015.

⁷⁶ Cf. Santamaría Álvarez, M. A., “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, 2008, 107, con motivo de la “blandura” de las actividades de Orfeo, señala que: “...sería entendida por los creadores del mito como una transgresión de los roles sociales y sería castigada coherentemente por otra transgresión (mayor, pues afecta a un grupo): la asunción por parte de las mujeres de cualidades masculinas, como el coraje y la violencia, que pusieran de manifiesto, al acabar con el cantor, su extrema pusilanimidad y le sumieran en una humillación definitiva.”

del protagonista del relato⁷⁷.

Natalia Milovich

CIECS (UNC-Conicet)

natimilovich@yahoo.com.ar

Resumen:

El episodio "La muerte de Orfeo" que abre el libro XI (1-66) de *Metamorfosis* de Ovidio funciona como epílogo del "Ciclo de Orfeo", desplegado desde el primer relato del libro X ("Orfeo y Eurídice", 1-71). De narrador interno de una performance poética que ejerce un control encantador y pacificador sobre la tierra y el reino de las sombras, Orfeo se convierte en una presa despedazada por las mujeres de Tracia en estado de *furor*. Los dioses Apolo y Baco actúan *in absentia* en la narración, pero "aparecen" indirectamente a través de los atributos y elementos que conforman su caracterización y su esfera de dominio, fundamentalmente a partir de las manifestaciones musicales. A partir de un enfoque narratológico, nos proponemos mostrar que dicha contraposición se produce en términos de una batalla entre modos artísticos mediante el uso de un campo semántico propio de la épica heroica. El narrador primario establece un vínculo con el episodio cosmogónico "Las Cuatro Edades" (I, 89-150), desde la Edad de oro recreada por el canto del poeta-músico hasta el despedazamiento final. En esta instancia se problematizan la arbitrariedad de la violencia y la guerra, así como la paradoja Apolo-Baco. En tanto unión de ámbitos opuestos, la paz apolínea y el *furor* báquico se inscriben en la matriz poética de *Metamorfosis* al profundizar las implicancias metatextuales del poema ovidiano.

Palabras clave: Ovidio, *Metamorfosis*, Orfeo, Apolo, Baco

Abstract:

The episode of "The Death of Orpheus" opens the book XI (1-66) in Ovid's *Metamorphoses*. It functions as the epilogue of the "Orpheus Cycle" that begins in book X ("Orpheus and Eurydice", 1-71). Orpheus is, first, the internal narrator of a poetic performance that exercises a charming and peaceful control over the Earth and the kingdom of shadows. Then he becomes a prey who is torn apart by the women of Thrace in a state of *furor*. In the narrative, the gods Apollo and Bacchus act *in absentia* but "appear" indirectly through their special features and elements, namely related to musical manifestations. From a narratological approach, I will show that such a contrast is shaped in terms of a battle between artistic modes by Ovid's use of some traditional epic devices. The primary narrator establishes a link with the cosmogonic episode of "The Four Ages" (I, 89-150), from the Golden Age of Orpheus' song until his final tearing. Thus Ovid problematizes not only the arbitrariness of violence and war but also the Apollo-Bacchus paradox. Indeed, as they are opposite spheres, the Apollonian peace and the Bacchic *furor* deepen the poetical and metatextual implications of the poem.

Keywords: Ovid, *Metamorphosis*, Orpheus, Apollo, Bacchus

⁷⁷ Cf. Fernández Vega, P. A., *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*, 2018, 192: "...pero lo que en el mundo helénico no sorprendía, en Roma resultaba inaceptable: la pederastia no era el amor griego, era el vicio griego (...) La repugnancia embargaba cualquier amenaza sobre la virtud de un nacido libre. / En este aspecto, por tanto, emerge otra de las facetas que tornaba foráneo el culto báquico y que permite explicar por qué motejó como una praua religio. Se trataba de una degeneración del culto a Liber tradicional en Roma; había llegado de Etruria o de Campania quizá, pero había nacido en un entorno cultural distinto, helénico, donde la relación amorosa y la sexualidad se movían en otros parámetros, diferentes al tradicionalismo patriarcal romano...". Cf. Santamaría Álvarez, M. A., "La muerte de Orfeo y la cabeza profética", 2008, 119: "...Bernabé, en un análisis del pasaje, muestra que Estrabón ha atribuido a Orfeo, desde una posición hostil, las prácticas características de los orfeotelestas (la música, la magia, la adivinación y la iniciación en los misterios), así como los avatares históricos que los seguidores de Orfeo sufrieron: la expansión social, las sospechas que despertaron y su consiguiente persecución y eventual eliminación. Bernabé aduce un paralelo estrecho con la narración que hace Livio (39.8 ss.) de un episodio de la política de Roma hacia los cultos báquicos: Roma prohibió (tal como refleja el *Senatus consultus de Bacchanalibus* del año 186 a.C.) y reprimió con sangre las celebraciones orgiásticas en honor de Baco, con la acusación de que promovían conjuras políticas y representaban un peligro social."

NATALIA MILOVICH

RECIBIDO: 1-3-2020 – ACEPTADO: 22-8-2020

LA PHARSALIA DE LUCANO: UN MODELO DE DECONSTRUCCIÓN ÉPICA EN CONTRA SYMMACHUM DE PRUDENCIO*

1. Introducción

Contra Symmachum de Prudencio fue publicado alrededor de los años 402 y 403. Este poema está compuesto en hexámetros y dividido en dos libros¹, que, a su vez, se encuentran anteceditos, cada uno de ellos, por un prefacio alegórico². El primer libro contiene una crítica al panteón de los dioses paganos, donde el narrador en *propria persona* ataca verbalmente el papel desempeñado por los dioses en la Antigüedad y explica cómo la ciudad de Roma ha adoptado definitivamente la religión cristiana. El segundo libro tiene el propósito de refutar los reclamos del último exponente de la aristocracia pagana, Quinto Aurelio Símaco³, que en su famosa *Relatio* III (384 d. C)⁴, dirigida al emperador Valentiniano II, había reclamado por la libertad de cultos, defendiendo las viejas costumbres romanas, exigiendo la restitución de los derechos antiguamente otorgados a las Vestales y, fundamentalmente, demandando la reposición del Altar de la Victoria en el Senado romano⁵.

Nuestro interés está ceñido al primer libro de *Contra Symmachum*, donde Prudencio parece continuar, literariamente, el proceso de ‘deconstrucción’ del género épico⁶ implementado por Lucano en la *Pharsalia*⁷ y basado en el

* Este trabajo ha sido desarrollado en el Centro de Estudios de Filología Clásica Antigua y Medieval del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y forma parte de mis actividades como becario posdoctoral de CONICET. Asimismo, ha sido posible gracias a dos proyectos de investigación financiados por la ANPCyT (PICT 2016 N° 1012) y por la SGCyT de la UNS (PGI 24/I271).

¹ En cuanto al proceso de composición de *Contra Symmachum* seguimos las conclusiones de Shanzer, D. “The Date and Composition of Prudentius’s *contra orationem Symmachi libri*”, *RFIC* 117, 1989, 458-462.

² Al respecto, *vid.* el reciente estudio de Gosserez, L., “Les Préfaces bibliques au *Contre Symmaque* de Prudence”, *Philologia Antiqua* 10, 2017, 109-166.

³ Sobre la vida, la carrera política y los escritos de Quinto Aurelio Símaco, *vid.* el texto introductorio de Sogno, C., *Q. Aurelius Symmachus. A political biography*. Michigan, University of Michigan Press, 2006.

⁴ Para un comentario anotado de la *relatio* 3, cf. Vera, D., *Commento storico alle Relationes di Quinto Aurelio Simmaco*. Pisa, Giardini, 1981, 12-23.

⁵ Para este conocido debate, *vid.* Cameron, A., *The Last Pagan of Rome*. Oxford, Oxford University Press, 2011, 39-51 y Lizzi Testa, R., “The Famous ‘Altar of Victory Controversy’ in Rome. The Impact of Christianity at the End of the Fourth Century”, en: Wienand, J. (ed.) *Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD*. Oxford, Oxford University Press, 2015, 405-419.

⁶ En cuanto a la adscripción de *Contra Symmachum* al género épico, Cf. Fontaine, J. “La dernière épopée de la Rome chrétienne: le *Contre Symmaque* de Prudence”, *VL* 81, 1981, 3-14.

⁷ La aplicación de la perspectiva deconstruccionista al texto de Lucano cuenta con una amplia tradición dentro de la crítica literaria, como evidencian los trabajos de Johnson, W., *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1987; Bartsch, Sh., *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan’s Civil War*. Cambridge, Harvard University Press, 1997, 6-8; Bartsch, Sh., “Lucan” en Foley, J. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*. Malden, Blackwell, 2005, 396; Narducci, E., “Deconstructing Lucan. Ovvero le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trimegisto e di Filologia”, en: Esposito, P. & Nicastrì, L. (ed.), *Interpretare Lucano*. Miscellanea di Studi, Napoli, Arte Tipografica, 1999, 45 y ss.; y Narducci, E., *Lucano. Un’epica contro l’impero*. Bari, Laterza, 2002, 22-23. Con respecto a la idea de que Lucano deconstruye el género épico, seguimos los lineamientos planteados por La Fico Guzzo, M. L., “La *Pharsalia* de Lucano: Deconstrucción

cuestionamiento del aparato divino, uno de sus elementos constitutivos. Se trata de un proceso complejo, ya que si bien Prudencio pretende escindir ciertos elementos connaturales a la epopeya, como los dioses paganos⁸, no por ello rechaza la legitimidad que la asimilación que esos componentes les había otorgado a las obras de los autores canónicos (Lucrecio, Virgilio, Lucano); por lo tanto, introduce el recurso de la inversión –o bien de la tergiversación–, al recoger un conjunto de rasgos, que considera negativos, y utilizarlos para configurar una nueva poesía épica, acorde a la idiosincrasia cristiana.

En este artículo nos proponemos demostrar que Prudencio, al abordar la tarea de desterrar definitivamente el politeísmo e instalar a Cristo como único dios verdadero, emprende un camino que se homologa –en varios aspectos– con el *modus operandi* aplicado en la *Pharsalia*. Para nuestra demostración, describiremos las distintas operaciones poéticas deconstructivas realizadas por Lucano, prestando particular atención al análisis de las estrategias desplegadas para cuestionar el aparato divino –componente esencial del género–, a efectos de confrontarlas con los procedimientos desarrollados por el autor de *Contra Symmachum* en el primer libro.

2. Dioses, héroes y hombres: la transgresión genérica y temática de la épica de Lucano

Al analizar la problemática genérica y temática de la épica romana desde una perspectiva diacrónica, resulta insoslayable el reconocimiento de Lucano como el gran promotor de cambios en el modelo canónico representado por Virgilio. Si bien la *Pharsalia* ha sido descrita como una obra revolucionaria, porque subvierte los códigos del género épico manifiestos en la *Eneida*⁹, presenta algunos problemas con respecto a la transgresión de las estructuras genéricas y temáticas de la épica, que han sido detectados y comentados por la crítica especializada desde la Antigüedad hasta nuestros días¹⁰.

de la épica romana”, 2012, Conferencia, XXII Simposio Nacional de Estudios Clásico: “Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo”, 18, 19, 20 y 21 de septiembre de 2012. San Miguel de Tucumán, Argentina.

⁸ Sobre la recepción de Lucano en la tardía Antigüedad, específicamente en la obra de Prudencio, conviene considerar el juicio de von Albrecht, A., *Historia de la Literatura Romana*. Barcelona, Herder, vol. II, 1999 [1994], 854: “La Antigüedad cristiana tardía ve con agrado a Lucano, sin duda no solamente porque reduce el papel de los dioses paganos; sin embargo, así elimina una barrera para la recepción. Igualmente importante es la función de sus personajes como *exempla*. Prudencio, por ejemplo, que ha tomado mucho de él para la descripción de los martirios, inaugura la línea de los grandes líricos atraídos por el épico más moderno, más melancólico y más subjetivo de Roma”.

⁹ Con respecto las nociones de código y normas épicas, seguimos a Conte, G. B., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano, Garzanti, 1984, 143-144. Cf. Narducci, E., *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*. Pisa, Giardini, 1979, 37. Asimismo, la crítica ha planteado si la *Pharsalia* constituye una ‘anti-*Eneida*’ o una ‘ultra-*Eneida*’, cf. Ahl, F., *Lucan. An introduction. Ithaca and London*, Cornell University Press, 1979, 62-81 y von Albrecht, M., *Roman Epic. An interpretative introduction*. Leiden, Brill, 1999, 236-243.

¹⁰ Vid. el juicio de Quintiliano (*Inst.*, X, 1, 90: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*: “Lucano es vehemente, conciso y muy claro en la expresión de sus ideas, pero según mi opinión, tendría que ser un ejemplo a seguir más para los oradores que para los poetas”), Servio (*A*, I, 382: *Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam composuisse, non poema*: “Pero considero que Lucano no merece ser incluido entre los poetas, porque es evidente que lo que compuso es historia y no un poema”) y Petronio (CXVIII, 6, 82-86: *non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria*

La crítica ha abierto un debate sobre si la *Pharsalia* de Lucano adscribe o no al género épico. En este marco, uno de los aspectos que enfatiza tal cuestionamiento ha sido la ausencia del 'aparato divino' como un elemento sustantivo en su trama. Este rasgo constituye una verdadera transgresión de las normas propias del género épico, y, en consecuencia, resulta una de las características más significativas para la propuesta de lectura planteada en este trabajo, porque es en concreto esa operación la que nos interesa analizar, para pensar la 'deconstrucción de la épica' en el libro primero de *Contra Symmachum*, donde Prudencio desmantela el panteón de dioses paganos e instala la figura de un dios único.

La Fico Guzzo¹¹ plantea que la epopeya de Lucano evidencia una clara transformación de los elementos tradicionales y constitutivos del género, tales como la ausencia de dioses-personajes que interactúen con los hombres. A su vez, señala que estos cambios no responden a un posicionamiento racionalista o antropocentrista del poeta, ni a un intento por ampliar el protagonismo de la figura del hombre, sino a la cosmovisión mítica de la etapa final de la Edad de Hierro, en la que el narrador de la *Pharsalia* se encuentra sumido. Es decir, si los dioses han abandonado el mundo, el poeta no tiene acceso al conocimiento divino, por lo tanto, su ignorancia acerca de la voluntad de la divinidad se ve reflejada en la ausencia de escenas en las que se retrate la interacción entre los dioses y los hombres; tanto el mundo representado, como la poética del mismo Lucano se hallan desacralizados:

quam Lethon tacitus praelabitur amnis,
infernus, ut fama, trahens obliviam venis,
atque, insopiti quondam tutela draconis,
Hesperidum pauper spoliatis frondibus hortus.
invidus, annoso qui famam derogat aevo,
qui vates ad vera vocat.

(Lucan., IX, 355-360)¹²

Se desliza el silencioso río Leto, que, como es sabido, arrastra el olvido desde las venas infernales; y está también, bajo la tutela del insomne dragón, el jardín

et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandum est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: "No debe simplemente ocuparse en verso de los acontecimientos pasados, eso lo hacen mucho mejor los historiadores. El espíritu creativo debe avanzar libremente entre las peripecias, las intervenciones divinas y los fabulosos artilugios de la imaginación, para dar lugar a una obra que se parezca más al vaticinio de un espíritu profético que a la escrupulosa narración escrita al dictado de un testimonio fidedigno"). Un análisis más amplio sobre los intentos de sistematización genérica de la épica y, en particular, de las diversas posturas con relación a la *Pharsalia* de Lucano puede hallarse en Marrón, G., *El Rapto de Proserpina. Un nuevo contexto para la trama épica*. Bahía Blanca, Edicions, 2011, 25-32. Por otra parte, para la utilización de las fuentes históricas y las operaciones poéticas que emplea Lucano en función de sus propósitos estéticos, vid. Vizzotti, M., "La representación poética de la historia en *Pharsalia* 7", *QUCC* 111 (3), 2015, 105-124.

¹¹ Cf. La Fico Guzzo, "¿Quis latet hic superum? (Phars. 5, 86) ¿ausencia de los dioses en la *Pharsalia* de Lucano?", *Actas del XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Publicado en CD. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2009.

¹² Las citas de Lucano proceden de la edición de Shackleton Bailey, D. R., *M. Annaei Lucani de Bello Ciuili*. Berlin, De Gruyter 2009.

de las Hespérides, empobrecido ahora al verse despojado de su follaje. Se ha vuelto odioso, pues priva de su leyenda a las viejas edades y llama a los vates a la verdad¹³.

Lucano ha desmantelado sistemáticamente el ‘aparato divino’ al evitar representaciones tales en las que los dioses favorezcan o entorpezcan las hazañas de los héroes en el cumplimiento de un *fatum*¹⁴. Esta ausencia de personajes divinos y el constante cuestionamiento a su existencia y accionar no parecen ser producto de una “desmitologización”¹⁵, puesto que “la imagen mítica del universo”¹⁶, basada en el retorno al caos original, es precisamente la que le permite a Lucano evocar la realidad de su patria:

Fert animus causas tantarum expromere rerum,
inmensumque aperitur opus, quid in arma furem
inpulerit populum, quid pacem excusserit orbi.
invida fatorum series summisque negatum
stare diu nimioque graves sub pondere lapsus
nec se Roma ferens. Sic, cum conpage soluta
saecula tot mundi suprema coegerit hora
antiquum repetens iterum chaos, [omnia mixtis
sidera sideribus concurrent,] ignea pontum
astra petent, tellus extendere litora nolet
excutietque fretum, fratri contraria Phoebe
ibit et obliquum bigas agitare per orbem
indignata diem poscet sibi, totaque discors
machina divulsi turbabit foedera mundi.

(Lucan., I, 66-80)

Mi ánimo me lleva a revelar las causas de tan grandes acontecimientos, y se abre ante mí una obra inmensa: ¿qué impulsó a las armas a un pueblo enfurecido? ¿Qué sacudida expulsó la paz del orbe? El envidioso encadenamiento de los destinos, la imposibilidad, para lo muy elevado, de permanecer en pie mucho tiempo, los fuertes derrumbes bajo un peso excesivo y Roma incapaz de sostenerse a sí misma. Así, cuando, disuelta la trabazón del mundo, la última hora haya terminado con tantos siglos, retornando por segunda vez al antiguo caos, [todos los planetas mezclados se chocarán entre sí,] astros encendidos caerán al ponto, la tierra se negará a tender la línea de los litorales y se sacudirá

¹³ Todas las traducciones del latín al español me pertenecen.

¹⁴ Cf. La Fico Guzzo, “La *Pharsalia* de Lucano...”, 2012, 59-60.

¹⁵ Según la óptica de von Albrecht, M., *Roman Epic...*, 2012, expuesta en las páginas 247, 249 y 250, respectivamente, Lucano renueva el género épico: “Lucan’s subject matter consists of real events, basically devoid of an explicitly mythological superstructure. As the *teología fabulosa* is lacking, there remain the domains of nature and of history.”; “the anthropomorphic gods and the old mythical cosmology had been obliterated by natural science”; “Lucan’s factual and ‘scientific’ approach contradicts the mythological traditions of epic [...] replaced mythological with philosophical cosmology. This historical and, for an epic poet, largely un-mythological approach”

¹⁶ Cf. La Fico Guzzo, “La *Pharsalia* de Lucano...”, 2012, 60.

al mar, Febe marchará en sentido contrario al de su hermano y, juzgando indigno de ella conducir su carro por una trayectoria oblicua, reclamará para sí el curso del día; y la discordancia total del mecanismo celeste trastornará las leyes del universo en descomposición.

Esta asfixiante descripción se despliega mediante escenas míticas, con las que Lucano plasma una cosmovisión en decadencia, en consonancia con el derrumbe del orden cósmico¹⁷ y la inminente implosión de Roma. Por lo tanto, no parece desacertado asumir que las críticas y los cuestionamientos a las divinidades se producen a través de la utilización del mito.

La ‘deconstrucción de la épica’ producida por Lucano en relación con el ‘aparato divino’ tiene diversas facetas. La Fico Guzzo¹⁸ ha relevado tres posiciones sobre el tema de los dioses en la *Pharsalia*. A continuación, citaremos dos de esas tres perspectivas:

La primera posición se caracteriza por la confianza en la existencia de un orden moral avalado por los dioses que, aunque permanece oculto y aparentemente no se respeta en el mundo humano, tarde o temprano, según la esperanza del poeta, se pondrá de manifiesto. Los dioses toman venganza de las violaciones a las leyes de ese orden y, aunque parezca que en el mundo triunfa la injusticia, todo lo que sucede responde a un plan divino que se manifestará a su momento y colocará cada cosa en su lugar. (...) La tercera posición, que subyace a las dos anteriores y otorga una mayor homogeneidad a la trama de la obra, el reconocimiento de la incapacidad humana para dilucidar las leyes que gobiernan los acontecimientos del mundo o la existencia o no de las mismas. El hombre experimenta su ignorancia y la falibilidad de sus intentos por comprender su realidad y la del universo. Ni su razón (conocimientos científicos, doctrinas filosóficas), ni sus múltiples intentos de acercamiento a lo divino (oráculos, plegarias, etc.) logran otorgarle certidumbre respecto de su destino y el del mundo que lo rodea. La dolorosa incertidumbre es la mayor certeza en la *Pharsalia*.

En principio, ambas reflexiones nos interesan porque se conectan con el proceso de deconstrucción que involucra no solo al género de la épica latina, sino también al sistema religioso pagano. En segundo lugar, estas sistematizaciones nos permiten vislumbrar cierta voluntad de Lucano por la llegada de un nuevo orden, que, en el decurso de la historia, lo veremos materializarse solo en las composiciones épicas de los cristianos. Finalmente, resulta importante considerar estas perspectivas, porque la imposibilidad de conocer el destino –facultad que los dioses han negado a los hombres–

¹⁷ Al respecto, La Fico Guzzo, “¿*Quis latet hic superum?...?*”, 2009, consigna: “Esta imagen le permite plasmar el estado de caos, de abandono, de confusión, de ignorancia en el que se siente sumido. Los dioses han abandonado la tierra, la discordia y la injusticia reinan (*Phars.*, V, 297-299). Pero, aunque en la cosmovisión mítica se espera, luego del fin, el inicio de un nuevo ciclo cósmico, Lucano, sumergido en la vorágine de su situación, no logra percibir la posibilidad de un renacimiento y sólo tiene frente a sus ojos la imagen obsesiva de la disolución universal”.

¹⁸ Cf. La Fico Guzzo, “¿*Quis latet hic superum?...?*”, puntualmente el apartado titulado ‘La convivencia de tres posiciones en relación con el tema de los dioses’.

es uno de los principales cuestionamientos de Lucano, que hallará a su vez superación en *Contra Symmachum*, donde Prudencio ataca el politeísmo y argumenta a favor del monoteísmo, aduciendo la existencia de una verdadera sabiduría celestial: *aetheriae... sophiae* (c. *Symm.*, I, 34), a la que los hombres tienen acceso.

En el pasaje de *Pharsalia* que hemos citado previamente (Lucan., I, 66-80), Lucano dice, con mayor sutileza, que los destinos le han sido negados: *invida fatorum series* (Lucan., I, 69: “el celoso eslabonamiento de los destinos”). Y más adelante, en el libro cuarto, pone en boca de César las siguientes palabras, que nuevamente le permiten ahondar en el tema de los ocultos designios divinos:

proieci vitam, comites, totusque futurae
mortis agor stimulis: furor est. agnoscere solis
permissum, quos iam tangit vicinia fati,
victurosque dei celant, ut vivere durent,
felix esse mori.’

(Lucan., IV, 516-520)

He rechazado la vida, camaradas, y me encuentro movido íntegramente por los pinchazos de la muerte próxima: es una locura. Solo aquellos que ya han tocado la cercanía del destino tienen permitido conocer lo que los dioses ocultan a quienes han de vencer, para que puedan seguir viviendo: la felicidad se alcanza con la muerte.

Si bien el cuestionamiento a los dioses no representaba una novedad para el sistema literario latino –primero Lucrecio y luego (aunque de un modo más solapado) Virgilio habían introducido ya múltiples críticas a las divinidades–, se manifiesta con notable fuerza poética en el caso de Lucano, quien le otorga una gran carga de pesimismo y tragicidad solo pasible de ser superada por la nueva cosmovisión cristiana, cuyo único dios verdadero, lejos de celar o esconder el destino de la humanidad, se concibe como su garante. Prudencio, mediante una clara inversión poética, convierte entonces la muerte en un triunfo, presentándola como el camino hacia la vida eterna y el reencuentro con el padre; así se advierte en las siguientes palabras del mártir Lorenzo:

Contemne praesens utile, o prudens homo,
quod terminandum, quod relinquendum est tibi,
omitte corpus, rem sepulcri et funeris,
tende ad futuram gloriam, perge ad deum,
agnosce, qui sis, uince mundum et saeculum.

(*perist.*, V, 541-545)¹⁹

Desprecia, oh hombre prudente, la utilidad presente, que debe llegar a su fin y ser

¹⁹ Todas las citas de Prudencio proceden de la edición de Lavarenne, M. (ed.), *Peristephanon Liber, Dittochaeton*. Paris, Les Belles Lettres, 1951 y Lavarenne, M. (ed.) *Psychomachia, Contra Symmachum*. Paris, Les Belles Lettres, 2016.

abandonada; olvídate del cuerpo, asunto del sepulcro y de la muerte, dirígete a la gloria futura, encamínate hacia Dios, conoce quién eres, vence al mundo y al siglo.

3. Deconstrucción de la épica en *Contra Symmachum*: de los dioses paganos al Dios cristiano

Si bien la crítica especializada ha demostrado que el primer libro de *Contra Symmachum* contiene tres grandes bloques, en los que se despliega el ataque a los dioses paganos, mediante el planteo de la teoría tripartita de la teología poética, política y natural de Varrón²⁰; intentaremos relevar el procedimiento empleado por el poeta cristiano, que se basa en la exposición y la crítica de las cualidades negativas de los antiguos dioses paganos: principalmente, de la lujuria y del engaño. No constituye un detalle menor que la violencia se encuentre matizada por recursos típicos de la sátira y la ironía, puesto que este mecanismo será reutilizado luego por Prudencio, en el segundo libro de *Contra Symmachum* –si bien de una manera menos grosera e irreverente– cuando ataque la figura de Símaco²¹.

Como es posible observar, el autor de *Contra Symmachum* se apropia del sustrato ideológico subyacente en la *Pharsalia* de Lucano, para reflexionar filosóficamente sobre la inexistencia de los dioses. Desde la perspectiva cristiana, esos dioses paganos eran hombres divinizados, que habían adquirido su fama mediante el mito y la poesía:

Et tot templa deum Romae quot in orbe sepulcra
Heroum numerare licet, quos fabula manes
Nobilitat, noster populus ueneratus adorat.
(c. *Symm.*, I, 191-193)

²⁰ Charlet, J.-L., “La poésie de Prudence dans l’esthétique de son temps”, *BAGB* 45, 1986, 381: “Prudence reprend dans un ordre légèrement modifié le schéma triparti de la théologie varronienne : théologie poétique (attaque des dieux des poètes, v. 42-163); théologie politique (critique de la genèse des cultes dans la cité, v. 164-296); théologie naturelle (Prudence s’en prend à la divinisation des forces de la nature, v. 297-407)”. De acuerdo con Rivero García, L., *La poesía de Prudencio*. Huelva, Universidad de Huelva, 1996, p. 109, el primer bloque, planteado desde la teología poética (c. *Symm.*, I, 42-163), comienza con una pregunta retórica acerca del gobierno –supuestamente superior– de Saturno sobre los antiguos latinos: *Num melius Saturnus auos rexisse Latinos / creditur?*, c. *Symm.*, I, 42-43. Así, a través de recursos típicos de la sátira y la ironía, Prudencio emprende un ataque grosero e irreverente contra el politeísmo. El destierro de los antiguos dioses de la ciudad de Roma se explicita mediante la crítica y exposición de sus cualidades negativas. Tras la diatriba contra Saturno, sigue el ataque del poeta contra Júpiter (c. *Symm.*, I, 59-83); Mercurio (c. *Symm.*, I, 84-101); Priapo (c. *Symm.*, I, 102-115); Hércules e Hílas (c. *Symm.*, I, 116-121); y, finalmente, contra Baco (c. *Symm.*, I, 122-144). Luego de realizar algunas consideraciones acerca del simplismo intelectual que conlleva la teoría del evemerismo (c. *Symm.*, I, 145-163), Prudencio da paso al segundo bloque argumentativo, basado en la perspectiva de la teología política. En esta oportunidad, el poeta acomete contra los padres de Roma –Marte y Venus– y, a su vez, contra Juno y Cibele (c. *Symm.*, I, 164-196); por último, sus críticas se hacen extensivas a todos los cultos de la ciudad (c. *Symm.*, I, 197-296). De este modo, apoyándose en la teología natural, Prudencio ataca la divinización de las fuerzas de la naturaleza: entre las deidades descalificadas aparecen Neptuno, Vulcano, y también otras menores, como las Ninfas y las Dríades (c. *Symm.*, I, 297-308). Asimismo, se reserva también una sección al ataque de la divinización del sol (c. *Symm.*, I, 309-353); y, finalmente, el poeta cierra el bloque con un apartado dedicado a criticar los dioses del mundo infernal: Prosérpina y Plutón (c. *Symm.*, I, 354-407).

²¹ Cf. Danza, J. M., “Ironía y violencia en *Contra Symmachum* de Prudencio”, *QUCC* 114/3, 2006, 100.

Se puede enumerar en Roma tantos templos de dioses como sepulcros de héroes; muertos que alcanzaron su gloria por leyendas que nuestro pueblo venera y adora.

En relación con lo expuesto en el apartado anterior, debe repararse en que Prudencio explica la aceptación alcanzada por el politeísmo entre el pueblo romano como una de las causas de la ancestral *rusticitas*²². Dicho argumento gravita, precisamente, sobre el expresado por Lucano acerca de la imposibilidad humana de conocer las leyes que gobiernan el universo:

Inde deos, quorum patria spectata sepulcra
Scimus, in aere hebetes informauere minores
(c. *Symm.*, I, 54-55)

Una posteridad tan estúpida dio forma a los dioses en bronce de hombres, cuyas tumbas sabemos que eran admirados en su país.

Nam quid rusticitas non crederet indomitorum
Stulta uirum, pecudes inter ritusque ferinos
Dedere sueta animum diae rationis egenum?
(c. *Symm.*, I, 79-81)

Porque ¿qué no había de creer esa gente pueblerina, estúpida e indómita, acostumbradas al ganado y a los modos de los animales, cuyas mentes estaban desprovistas del sentido divino?

El mito de la Edad de Oro queda finalmente desarticulado cuando Prudencio sostiene que Saturno no es una auténtica divinidad, acusándolo de fingir esa condición para satisfacer sus deseos sexuales:

... Tuscis namque ille puellis
Primus adhinniuit simulato numine moechus.
(c. *Symm.*, I, 56-57)

porque él fue el primer fornicador que fingió divinidad para andar relinchado tras las niñas etruscas.

La polémica entre paganismo y cristianismo, en la que Prudencio se inserta, puede resumirse entonces, en los siguientes términos: no fueron los dioses quienes crearon la grandeza de Roma, sino Cristo.

²² De acuerdo Evenepoel, W., "Prudentius: Ratio and Fides", *AC* 50, 1981, 318-327, p. 319: "In his first book *contra Symmachum* Prudentius explains how polytheism found acceptance among the Romans thanks to the ancestral *rusticitas* (esp. 11. 79-81), how it then spread and was able to hold its own once the Roman had become cultured, and how polytheism, unbecoming to cultivated Rome, finally disappeared thanks to the wisdom of Theodosius (1. 449 ff)".

3.1. La Edad de Oro

De acuerdo con nuestra propuesta de lectura, en el libro primero de *Contra Symmachum*, Prudencio continúa poéticamente con el proceso de deconstrucción de la épica iniciado por Lucano en la *Pharsalia*. No obstante, la perspectiva del poeta cristiano se muestra más extrema que la de su antecesor. Por su parte, Prudencio desmantela por completo el panteón de los dioses paganos con la clara finalidad de instaurar al dios cristiano. La diferencia sustancial entre ambos poetas radica en que, mientras Lucano, al cuestionar uno de los elementos constitutivos del género épico –ese ‘aparato divino’, sumido en lo que consideraba la Edad de Hierro–, no vislumbra ningún nuevo horizonte posible; Prudencio, en cambio, al expulsar a los dioses paganos de la épica, hace coincidir la conversión de Roma al cristianismo con la llegada de una nueva Edad de Oro²³.

Para la cosmovisión cristiana, la épica tradicional se funda sobre la base del error antiguo, encarnado en los penates procedentes de Ilión, en el fuego de Vesta, y en la genealogía divina que se remonta a Saturno. No resulta casual, por lo tanto, que en ese prefacio Pablo sea caracterizado como un nuevo Saturno, capaz de imponer leyes a los pueblos bárbaros y domesticarlos:

Paulus, praeco Dei, qui fera gentium
Primus corda sacro perdomuit stilo,
Christum per populos ritibus asperis
Inmanes placido dogmate seminans,
Inmansueta suas ut cerimonias
Gens pagana Deo sperneret agnito.
(c. *Symm. praef.*, I, 1-6)

Pablo, heraldo de Dios, fue el primero que con su pluma sagrada sometió los fieros corazones de los gentiles y propagó con enseñanza pacífica el conocimiento de Cristo por pueblos salvajes de crueles rituales, para que la indómita nación pagana conociese a Dios y despreciase sus propias ceremonias.

Este acto de violento proselitismo, que pone en evidencia la intolerancia del cristianismo con las prácticas sociales y filosóficas diferentes, tiene su correlato en la refutación poética del paganismo desarrollada en el libro primero de *Contra Symmachum*, que puede interpretarse como una anti-*Teogonía*, donde Prudencio retoma el mito hesiódico y lo desmantela, insertando un nuevo contenido que

²³ Encuentra Ortega, A., “El mito de las razas y de la edad de oro en *Contra Symmachum* I de Prudencio”, 2005, [Consultado en: www.uma.es/anmal/numero6/Encuentra.htm] evidencia la recuperación por parte de Prudencio de “un tópico que había usado Virgilio con fortuna para vincular la gesta de Eneas con la ansiada paz de Augusto: el retorno de la edad de oro”.

le permite rearticular la narración en el nuevo contexto cristiano y comenzar a desarmar los engranajes de la antigua religión desde sus orígenes mismos, a través de la figura inaugural de Saturno.

Prudencio deconstruye el género épico tradicional mediante un violento ataque a los dioses de la antigua religión. Estas figuras poseían suma importancia en la narración mítico-fundacional de Roma, porque eran los instrumentos que le habían permitido a Virgilio plasmar, en la *Eneida*, el advenimiento una nueva Edad de Oro, representada por la *pax augusta*, como un correlato de los procesos históricos y políticos de su tiempo. En el siguiente pasaje de la epopeya virgiliana, por ejemplo, el rey Evandro se sirve del mito de la Edad de Oro para mostrarle a Eneas los lugares que más tarde formarían parte de la ciudad de Roma:

‘haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant
gensque uirum truncis et duro robore nata,
quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros
aut componere opes norant aut parcere parto,
sed rami atque asper uictu uenatus alebat.
primus ab aetherio uenit Saturnus Olympo
arma Iouis fugiens et regnis exsul ademptis.
is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit, Latiumque uocari
maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.
aurea quae perhibent illo sub rege fuere
saecula: sic placida populos in pace regebat,
deterior donec paulatim ac decolor aetas
et belli rabies et amor successit habendi...’

(*Aen.*, VIII, 314-327)²⁴

«Los faunos y las ninfas nativas ocupaban estos bosques, junto con una raza de hombres nacidos de los troncos y de los rígidos robles, que no tenían hábitos ni costumbres, no sabían uncir los toros o acopiar hacienda ni tampoco guardar la acopiada, de modo que se alimentaban de las ramas de los árboles y de lo obtenido por la esforzada caza. Primero fue Saturno el que llegó desde el celeste Olimpo, huyendo de las armas de Júpiter, desterrado del reino que había perdido. Él fue quien reunió a aquella raza indómita, que se encontraba dispersa por las cimas de los montes, la sometió a leyes y quiso que se llamara Lacio, ya que vivió seguro, oculto de la vista en sus riberas. Floreció bajo su dominio la que sería llamada edad de oro. En paz y de un modo placentero gobernaba a sus pueblos, hasta que poco a poco, fue deslucándose su brillo, surgió un tiempo peor y sobrevino el frenesí guerrero y el deseo de poseer...».

Prudencio, en cambio, se burla de las leyes impartidas por Saturno²⁵:

²⁴ Cito a Virgilio por la edición de Conte, G. B., *P. Vergilius Maro. Aeneis*. Berlin/ New York, De Gruyter, 2009.
²⁵ Cf. Gnllka, C., *Prudentius Contra Orationem Symmachi eine kritische reoue*. Münster, Aschendorff, 2017, 36.

Num melius Saturnus auos rexisse Latinos
Creditur, edictis qui talibus informauit
Agrestes animos et barbara corda uirorum ?
«Sum deus, aduenio fugiens, praebete latebras,
Occultate senem nati feritate tyranni
Deiectum solio. Placet, hic fugitiuus et exul
Vt lateam, genti atque loco Latium dabo nomen... ».
(c. *Symm.*, I, 42-48)

¿Acaso se cree que Saturno gobernó mejor a nuestros antepasados latinos, al educar las groseras mentes y los incivilizados corazones de aquellos hombres con edictos como este?: «Soy un dios, llegué fugitivo, ofréceme un escondite, oculta a un viejo expulsado de su trono por la fuerza de su hijo, un tirano. Me agrada esconderme aquí fugitivo y desterrado, y por ello, al pueblo y este lugar llamaré Lacio...».

En los citados pasajes de Virgilio (*Aen.*, VIII, 314-327) y de Prudencio (c. *Symm.*, I, 42-48), se evidencia un uso ideológico del mito de la Edades y de la mitología de los dioses²⁶. El mito es connatural a la epopeya, su utilización forma parte de los recursos persuasivos con los que contaba el poeta para plasmar una determinada cosmovisión. La explicación de los procesos naturales mediante el empleo de los mitos tradicionales, su cuestionamiento, o bien su reemplazo siempre han estado sujeto a operaciones ideológicas que evidencian una determinada manera de ver el mundo. Lucrecio, por ejemplo, había desterrado a las ninfas de los bosques recurriendo a una explicación racional acerca del eco como fenómeno físico (*imagine verbi*, *Lucr.*, IV, 571), cuya finalidad era, en realidad, argumentar a favor de la idea epicúrea acerca de la audición:

Quae bene cum uideas, rationem reddere possis
tute tibi atque aliis, quo pacto per loca sola
saxa paris formas uerborum ex ordine reddant,
575 palantis comites cum montis inter opacos
quaerimus et magna dispersos uoce ciemus.
sex etiam aut septem loca uidi reddere uoces,
unam cum iaceres: ita colles collibus ipsi
uerba repulsantes iterabant docta referri.
580 haec loca capripedes Satyros *Nymphasque tenere*
finitimi fingunt, et Faunos esse locuntur.
(*Lucr.*, IV, 572-581)²⁷

²⁶ Mayores ejemplos sobre los sincretismos entre mito y fe cristiana, pueden encontrarse en los trabajos de Malamud, M., *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Itaca/London, Cornell University Press, 1989; Castro Jiménez, M. D., "Sincretismos en el uso de la mitología en la obra de Prudencio", *CFC (ELat)* 15, 1998, 297-311 y Encuentra Ortega, "El mito de las razas", 2005.

²⁷ Cito a Lucrecio por la edición de Deufert, M. (2018), *Kritischer Kommentar zu Lukrezens „De rerum natura“*. Berlin/Boston, De Gruyter.

Una vez que veas bien esto, podrías dar razón, ante ti mismo y ante otros, de cómo, en lugares solitarios, las piedras devuelven las mismas formas de las palabras en orden, cuando entre montes cerrados buscamos a nuestros acompañantes y en alta voz acá y allá los llamamos; he visto lugares que repetían seis o siete voces, cuando alguien había lanzado solo una: los cerros resonantes llevaban por sí mismos las palabras entre los cerros, sin parar de referir lo dicho. La gente que se encuentra cerca imagina que sátiros con pies de cabras y *ninfas ocupan* estos lugares, y dicen que hay faunos.

Al ubicar los componentes míticos por fuera de la Edad Oro, Lucano no sólo sigue a Lucrecio, sino además entabla una polémica con el pasaje virgiliano (*Aen.*, VIII, 314-327) que se encuentra subvertido en la descripción del bosque sagrado que César ordena derribar, tal como evidencia el empleo del sintagma *Nymphaeque tenent* (III, 403), de doble prodeencia, una lucreciana: *Nymphasque tenere* (IV, 580) y otra virgiliana: *Nymphaeque tenebant* (VIII, 314):

lucus erat longo numquam uiolatus ab aeuo
obscurum cingens conexis aera ramis
et gelidas alte summotis solibus umbras.
hunc non ruricolae Panes nemorumque potentes
Siluani *Nymphaeque tenent*, sed barbara ritu
sacra deum; structae diris altaribus arae
omnisque humanis lustrata cruoribus arbor.
siqua fidem meruit superos *mirata uetustas*,
illis et uolucres metuunt insistere ramis
et lustris recubare ferae.

(Lucan., III, 399-408)

Había un bosque sagrado que nunca había sido violado desde los tiempos más remotos, donde las ramas se entrelazaban, envolviendo un espacio oscuro y unas gélidas sombras, en cuyas profundidades no penetraba el sol. No lo *ocupaban* los campestres Panes, ni los silvanos y *las ninfas*, dueños de los bosques, sino los santuarios de unos dioses de bárbaros ritos; aras, que sostenían siniestros altares y árboles, todos purificados con sangre humana. Si algún crédito mereció *la antigüedad*, que *sintió admiración* por los dioses del cielo, también las aves temen posarse en aquellas ramas y las fieras recostarse en aquellas guaridas.

Si bien este sintagma no se replica en *Contra Symmachum*, en el siguiente pasaje, que forma parte del ataque al panteón de los dioses paganos, Prudencio critica la figura de Mercurio, explicando que su veneración y admiración es producto de la capacidad inventiva de los hombres. De este modo, el poeta desconfigura el engranaje de la poesía épica como un instrumento que permite la propagación del politeísmo:

Artificem scelerum simplex *mirata uetustas*
Supra hominem coluit, simulans per nubila ferri
Aligerisque leues pedibus transcurrere uentos.
(c. *Symm.*, I, 99-101)

La crédula *antigüedad sintió admiración* por el artífice de crímenes y lo veneró por encima del hombre, al imaginar que venía a través de las nubes y que con sus pies alados cruzaba veloz los vientos ligeros.

En la *Pharsalia* se plasma, por un lado, un cuestionamiento a los dioses porque se mantienen indiferentes frente al sacrilegio y, por otro, se caracteriza a César como un héroe sacrílego, que mide sus fuerzas contra los dioses:

inplacitas magno Caesar torpore cohortes
ut vidit, primus raptam librare bipennem
ausus et aeriam ferro proscindere quercum
effatur merso violata in robora ferro
'iam nequis vestrum dubitet subvertere silvam
credite me fecisse nefas'. tum parvit omnis
imperiiis non sublato securo pavore
turba, sed expensa superiorum et Caesaris ira.
(Lucan., III, 432-439)

Cuando vio César a sus legionarios envueltos en una gran inactividad, tras arrebatarse un hacha, osó el primero, a blandirla y hendir con su filo una elevada encina; y, metido el hierro en el violado tronco, dice: «Para que ninguno de ustedes dude ya en derribar el bosque, piensen que he sido yo el que ha cometido el sacrilegio». Obedeció entonces sus órdenes la multitud, toda ella, no ya tranquila por haber eliminado el pánico, sino porque habían contrapesado la cólera de los dioses y la de César.

Por otra parte, como ya hemos notado, Lucano lleva adelante una indagación de lo divino, mediante la que cuestiona el accionar de los dioses, y señala la incapacidad humana para comprender o explicar las leyes que gobiernan a la naturaleza:

...cum funditur ingens
Oceanus vel cum refugis se fluctibus aufert.
ventus ab extremo pelagus sic axe volutet
destituatque ferens, an sidere mota secundo
Tethyos unda vagae lunaribus aestuet horis,
flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,
erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,
quaerite, quos agitat mundi labor; at mihi semper

tu, quaecumque moves tam crebros causa meatus,
ut superi volvere, late.

(Lucan., I, 410-419)

Cuando el océano inmenso se adelanta o se retira con el reflujó de sus olas. ¿Es un viento, proveniente del último eje, el que hace girar el mar de esa forma y, tras haberlo empujado, lo abandona, o acaso, movida por un segundo astro, la onda de la inestable Tetis se agita con las horas lunares, o bien, el flamígero Titán, para beber sus aguas nutritivas, eleva el océano y lleva sus olas hasta los astros? Averígüenlo, ustedes a quienes inquieta la fatiga del universo. En cambio, tú, permanece oculta para mí siempre, cualquiera que seas la causa que produces tan frecuentes movimientos, tal como han querido los dioses.

Esta digresión científica de Lucano, que se encuentra en consonancia con la vertiente pedagógica del género épico desarrollada por Lucrecio, también halla su réplica en *Contra Symmachum*, cuando Prudencio explica que la aceptación del politeísmo obedeció a la ignorancia de los primeros hombres, que divinizaban las fuerzas de la naturaleza:

Quidquid humus, quidquid pelagus mirabile gignunt,
Id duxere deos : colles, freta, flumina, flammæ.
Haec sibi per uarias formata elementa figuras
Constituere patres, hominumque uocabula mutis
Scripserunt statuis, uel Neptunum uocitantes
Oceanum, uel cyaneas caua flumina Nymphas,
Vel siluas Dryadas, uel deuia rura Napaeas.
Ipse ignis, nostrum factus qui seruit ad usum,
Vulcanus perhibetur, et in uirtute superna
Fingitur, ac delubra deus et nomine et ore
Adsimulatus habet, nec non regnare caminis
Fertur et Aeoliae summus faber esse uel Aethnae.

(c. *Symm.*, I, 297-308)

Cada maravilla que engendró la tierra o el piélagó fue considerada como un dios. Colinas, mares, ríos, fuegos, todos estos elementos, formados en distintas figuras, se establecieron como padres, e inscribieron nombres humanos en estatuas mudas, llamando, por ejemplo, Neptuno al océano o ninfas ciáneas a las cavas de los ríos o dríades a los bosques o napeas a los campos alejados. El propio fuego, creado para servir a nuestras necesidades, es llamado Vulcano y se lo representa con los atributos de una fuerza celestial y como dios fingido, en su nombre y aspecto, tiene templos y además se dice que reina en los hornos y que es el supremo herrero de Eolia o del Etna.

En el caso de Prudencio, la finalidad es evidente: extirpar el mito pagano

de la ciudad de Roma y reemplazarlo por el dogma cristiano. El componente mitológico está puesto al servicio de la ideología religiosa. Todos los elementos de los antiguos dioses deben ser desterrados y los que no se puedan desterrar serán convertidos al cristianismo.

4. Consideración final

La deconstrucción del género épico que realiza Prudencio se evidencia fundamentalmente en la eliminación del panteón de los dioses romanos a través de la refutación discursiva. Si bien, en términos formales, podríamos interpretar ese proceso como una anti-*Teogonía*, consideramos que la categoría 'deconstrucción' describe con mayor precisión el proceso de desguace y ensamble desarrollado por Prudencio en el libro primero de *Contra Symmachum*, cuando critica el panteón a los dioses paganos para sustituirlo por la figura de Cristo. En suma, entendemos que el proceso de 'deconstrucción' implementado por Lucano en la *Pharsalia* repercute conceptualmente en los mecanismos implementados por Prudencio en el primer libro de *Contra Symmachum*.

Juan Manuel Danza

Universidad Nacional del Sur – CONICET
juanmdanza@gmail.com

Resumen:

En *Contra Symmachum*, Prudencio aborda la tarea de desterrar definitivamente el politeísmo e instalar a Cristo como único dios verdadero. La hipótesis de este artículo es que esa tarea se homologa –en varios aspectos– con el *modus operandi* implementado por Lucano, en *Pharsalia*. Para nuestra demostración, describiremos las distintas operaciones poéticas deconstructivas realizadas por Lucano, prestando particular atención al análisis de las estrategias desplegadas para cuestionar el aparato divino –componente esencial del género–, a efectos de confrontarlas con los procedimientos desarrollados por Prudencio en el primer libro de *Contra Symmachum*.

Palabras clave: Lucano – *Pharsalia* – Prudencio – *Contra Symmachum* – Tardía Antigüedad.

Abstract:

The hypothesis of this article is that Prudentius by definitively banishing polytheism and installing Christ as the only true god, embarks on a path that is comparable –in several aspects– with the *modus operandi* implemented in *Pharsalia*. For our demonstration, we will describe the different deconstructive poetic operations carried out by Lucano, drawing particular attention to the analysis of the strategies deployed to question the divine apparatus –an essential component of the genre–, to confront them with the procedures developed in the first book of Prudentius' *Contra Symmachum*.

Keywords: Lucanus – *Pharsalia* – Prudentius – *Contra Symmachum* – Late Antiquity.

RECIBIDO: 5-4-2021 – ACEPTADO: 17-5-2021

LAS EDADES DEL HOMBRE EN FULGENCIO

Fulgencio y su obra

Dado que el autor y la obra que nos ocupan tienen una tradición un tanto problemática en cuanto a su recepción y sus lecturas, no está de más repasar brevemente a qué nos estamos enfrentando. En primer lugar, señalaré que en el marco del estudio de los textos enciclopédicos tardoantiguos, dentro del cual realizo mis investigaciones sobre Fulgencio, abordo los textos en su individualidad y “textualidad”, oponiéndome a la idea de que son meros eslabones en la transmisión de los saberes entre la Antigüedad y el Medioevo. Prefiero, en cambio, analizar estas obras en su especificidad literaria, para encontrar una perspectiva que exprese su sentido profundo, y que las libre de las contradicciones que a menudo les atribuye la crítica por su obsesión clasificatoria.¹ Y con esto me refiero en particular a algunos casos –como la *Expositio*, y *De nuptiis* de Marciano– que han sido encasilladas como *raras* obras didácticas, categoría a la que no parecen adaptarse con comodidad, solo porque contienen información más o menos sistematizada de aspectos relevantes del saber y la cultura, en particular relacionadas con la exposición del *trivium* o del *quadrivium*. En vez de insistir en estas etiquetas, que hacen ver a las obras como excéntricas y bizarras, es más productivo reevaluarlas en función de los rasgos que efectivamente se observan en ellas, y adoptar una perspectiva que los contemple en profundidad los articule de manera armoniosa.

En el caso concreto de Fulgencio, cierta sensación de desasosiego parece invadir a la crítica a la hora de trabajar con sus obras, lo que genera reacciones encontradas en su análisis. Tradicionalmente se ha considerado que Fulgencio es una suerte de sistematizador de la alegoría como forma privilegiada de interpretación, y un gran mediador entre el cristianismo y la cultura pagana (ya sea que esté representada por los mitos griegos o por Virgilio). De esto se desprende que sus obras –al menos la *Expositio virgilianae continentiae* y las *Mythologiae*– son textos de carácter enciclopédico-didáctico, con fines instruccionales serios, consistentes en conciliar los mundos pagano y cristiano. No obstante, las interpretaciones que surgen de este enfoque resultan forzadas e insatisfactorias, y llevan a apreciaciones un poco arrebataadas sobre Fulgencio y su estilo; por ejemplo, Comparetti (Comparetti, D., *Virgilio nel Medioevo*, 2 vols, Firenze: La nuova Italia Editrice, 1943, 112) señala:

The process of Fulgentius is so violent and incoherent, it disregards every law of common sense in such a patent and well-nigh brutal manner, that it is hard to conceive

¹ Los resultados de esta investigación particular sobre Marciano Capela en particular se encuentran desplegados en Cardigni, J., *De nuptiis Philologiae et Mercurii o la farsa del discurso. Una lectura literaria de Marciano Capela*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.

how any sane man can seriously have undertaken such a work, and harder still to believe that other sane men should have accepted it as an object of serious consideration.

Asimismo, Rand (Rand, E. K. "The Mediaeval Virgil", *Studi Medievali*, nuova serie, 5, 1932, 418- 440, 418) opina que "Virgil would have rubbed his eyes at beholding what the Vergiliana Continentia contained.", implicando de alguna manera que Fulgencio lleva su interpretación demasiado lejos. Ya Bocaccio fue el primero en notar que Fulgencio, con sus explicaciones, más que aclarar, oscurecía, por lo cual se negaba a citarlo en sus *Genealogie deorum gentilium* (IV, 24), y más adelante desestimaba la explicación de Fulgencio sobre Cástor y Pólux en las *Mythologiae*.² No obstante estas advertencias, hoy en día, la mayor parte de la bibliografía todavía insiste en leer a Fulgencio como un autor serio, forzando sus obras para que entren en estos moldes clasificatorios que no hacen más que, a mi entender, volverlas incomprensibles.

Por el contrario, en concordancia con otra parte de la crítica,³ considero que un estudio literario de la *Expositio* y las *Mythologiae*, que revise su adscripción genérica fuera de la imposición de objetivos externos, puede revelar la verdadera esencia de las obras y transformar lo que se ve como problemas, en rasgos coherentes de género y estilo. Desde ya, esto implica "sacrificar" la lectura seria y didáctica de Fulgencio, y admitir que es muy posible que se tengan como *propositum* no la instrucción, sino más bien la crítica, la burla, y la subversión de valores firmemente establecidos en la cultura de la época.

Además de estos problemas de interpretación, en el caso de Fulgencio hay una dificultad con su identificación y datación. La identificación del mitógrafo con Claudio Gordiano Fulgencio, obispo (462/467- 527/ 532) ha tenido siempre fuerte apoyo de la crítica,⁴ si bien hoy en día tiene más peso la idea de que Mitógrafo y Obispo son dos

² Dice Bocaccio (XI.7): "Posuissem Fulgentii expositionem, sed quoniam per sublimia vadit, omisi."

³ Edwards R., "Fulgentius and the Collapse of Meaning", *Helios* 3, 1976, 17-35; Relihan, J., *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993; y, parcialmente, Hays, G., "Fulgentius the Mythographer", Diss. Cornell, 1996. En una línea menos literaria, pero interesante, cf. Valero Moreno J. M., "La *Expositio Virgiliana Continentiae* de Fulgencio: poética y hermenéutica", *Revista de poética medieval* 15, 2005, 112-192; y Santana Ojeda, I. F., *La etimología como exégesis en la obra de Fabio Planciades Fulgencio*, Santiago de Compostela (trabajo de fin de Máster), *Estudios Medievales*, 2015.

⁴ Para un completo estado de la cuestión, cf. Hays, "Fulgentius...". Tres de los cinco manuscritos que se conservan de *De aetatibus* llevan el nombre "Fabius Claudius Gordianus Fulgentius", agregando el *praenomen* 'Fabius' –en principio propio del mitógrafo– al nombre completo del Obispo. Asimismo, tanto Prudencio de Troya en el siglo IX, como Sigeberto de Gembloux en el XII piensan que se trata de la misma persona. Varias objeciones surgen, no obstante, para contradecir estos datos. Los manuscritos de *De aetatibus* que designan el nombre del Obispo son del siglo XII o más, es decir, cuando ya de alguna manera la identificación entre ambas figuras estaba forjada informalmente. En cambio, la asimilación de nombres está ausente del manuscrito del siglo IX. Es más sencillo pensar que pueden haber sido confundidos en alguna instancia, que postular que fue uno dividido en dos. El nombre Fulgencio no es en exceso raro, y podría haber habido dos casos más o menos contemporáneos; en cambio, el nombre 'Planciades' no está atestiguado en ningún otro caso, y es difícil explicar cómo se articularía con el del Obispo, 'Claudius Gordianus'. Es posible que el nombre haya sido 'Fabius Claudius Gordianus Planciades Fulgentius', pero no es tan fácil de explicar por qué habría aparecido abreviado de manera tan inconsistente, si fuera el caso de tal conglomerado. La evidencia de la posteridad inmediata tampoco es definitiva. Ferrando, autor de la biografía del Obispo, no hace alusión a la obra mitográfica, y es difícil imaginar que no las conociera. Isidoro también omite el tratamiento del mitógrafo cuando comenta a Fulgencio, y ningún autor del siglo IX los identifica.

personas diferentes. Originalmente, la confusión proviene de tres manuscritos (del siglo XII) que amalgaman el nombre de ambos personajes, si bien como contraparte otros manuscritos, de datación más temprana (s. IX), no lo hacen. Por otro lado, las diferencias estilísticas y temáticas entre ambos *corpora* hacen muy difícil su asimilación, así como algunas referencias textuales internas que apuntarían a dos autores diferentes, probablemente contemporáneos. Las similitudes discursivas no son abrumadoras, ni apuntan a una idiosincrasia propia de ambos *corpora*, sino que muestran la presencia de rasgos estéticos y estilísticos comunes a la poética del Tardoantiguo. En consecuencia, dada la ausencia de elementos concretos y precisos sobre la identificación, la variedad de estilos habla de la presencia de dos autores diferentes.⁵ A esto se suma que, como premisa metodológica, resulta más prudente analizar los textos por separado, dado que la perspectiva de análisis se compromete mucho más si se trabajan en conjunto.

Habiendo contemplado, entonces, brevemente, los problemas que atañen al autor y a su obra, veamos ahora en qué sentido podemos leer la *Expositio*, en este caso, desde un lugar que no fuerce su comportamiento ni anule su mensaje. Esto es, dejar de lado la interpretación didáctica y seria, y hacer lugar a la predominancia del registro paródico y a las consecuencias que implica para la interpretación.

Lecturas desplazadas: *Eneida* y las edades del hombre

La *Expositio continentiae virgilianae* es, como indica su título, una exposición del contenido de la *Eneida* de Virgilio, articulada a través del diálogo entre un magister y su discípulo. El comienzo de la obra presenta un escenario similar al de la escuela del *grammaticus*, pero parodiado, ya que Virgilio aparece como poeta inspirado, aunque un tanto caricaturizado: “*Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior advenit, quales vatium imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant.*” (Fulgencio, *Expositio*, 86).⁶

Pero a su vez Virgilio es reducido a gramático a pedido de su *discipulus*, que no quiere investigar de *Eneida* más allá de cuestiones “superficiales” (86) (incluso al inicio de la obra se ha descartado el comentario de las *Geórgicas* y las *Bucólicas*, por contener demasiados contenidos relacionados con la naturaleza y, por lo tanto, con la filosofía):

⁵ Coincido con Hays (“Fulgentius...”) en esto, y no acepto la identificación de los dos Fulgencios. Hays también da sólidos argumentos contra la idea de que fuera realmente un *grammaticus*, postura que también comparto. No estoy de acuerdo, no obstante, con su conclusión, según la cual la obra de Fulgencio fue compuesta únicamente con el fin de *delectare*.

⁶ “Aquí viene él hacia mí, refrescado por una corriente de la fuente Ascrea, como suelen aparecer las imágenes de los vates, dado que a menudo se los ve con las tabletas en la mano como si estuviera en pleno trabajo, pero con mirada perdida murmuran cosas oscuras, manteniendo discusiones apasionadas consigo mismo.” Sobre la mención de la fuente Ascrea, que remite por supuesto a la figura de Hesíodo, cf. *Georg.* II, 176. Sigo el texto de Helm (1898) y las traducciones son mías. Sobre el “*latranti*”, que remite a la figura del perro (y del que no damos cuenta en nuestra traducción en este caso), podemos imaginar una interesante filiación de la *Expositio* con el género de la sátira menipea y sus orígenes cínicos. El perro y sus ladridos aparecen también como figura en *De nuptiis* de Marciano (cf. Cardigni J., “Perros y filósofos en *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela”, *Revista de Estudios Clásicos* 44, 2017, 47-73).

nam non illa in tuis operibus quaerimus, in quibus aut Pitagoras modulos aut Eraditus ignes aut Plato ideas aut Ermes astra aut Crisippus numeros aut endelecias Aristoteles inuersat, (...), sed tantum illa quaerimus leuia, quae mensualibus stipendiis grammatici distrahunt puerilibus auscultatibus. (Fulgencio, *Expositio*, 86)⁷

Y no conforme, insiste Fulgencio, poco más adelante: “*Cui ego: Serua ista quaeso tuis Romanis, quibus haec nosse laudabile competit et impune succedit; nobis uero erit maximum, si uel extremas tuas praestringere contingerit fimbrias.*”⁸ Virgilio es entonces desplazado de poeta sabio a gramático, y se dispone a obedecer, como el genio de la lámpara, los deseos de su amo. Asimismo, con el constante “*homunculus*” con el que se dirigirá a Fulgencio a lo largo de toda la obra, Virgilio establece un tratamiento rayano en lo despectivo hacia su discípulo; ya sea que le demos el valor de diminutivo, ya sea que consideremos que su valor es más bien el de hombre oscuro o desconocido. En la tradición de Virgilio como vate inspirado y sabio –iniciada por Macrobio, y que culmina en Dante –, esta presentación resulta bastante disruptiva.

Una vez establecido el tono del diálogo, el texto avanza, y, siguiendo la estructura de los Comentarios escolares utilizados en la escuela del *grammaticus*, Virgilio explicita cuál fue el verdadero *propositum* de su obra: “*quo per duodena librorum volumina plenior humanae vitae monstrassem statum.*” (Fulgencio, *Expositio*, 86),⁹ y más adelante completa (89): “*Ergo sub figuralitatem¹⁰ historiae plenum hominis monstraui statum, ut sit prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas.*” (Fulgencio, *Expositio*, 89).¹¹

Esta “*figuralitas*”, que podemos traducir como “*historia simbólica*”, o quizá incluso como “*alegoría*” (considerando lo que viene luego) es la propia interpretación que Virgilio hace de *Eneida*, y es la clave de lectura que aquí retomamos. La obra será transformada, en la lectura del Virgilio fulgenciano, en un recorrido por las etapas de la vida humana, anclado en la figura del héroe. Así, las acciones épicas de Eneas, enlazadas en su momento al destino de Roma, son reinterpretadas aquí en clave subjetiva y convertidas en etapas del proceso de maduración del hombre.

El comentario del primer verso nos da la clave en que debe ser leído el personaje de Eneas, y nos muestra el método de Fulgencio en acción: “*Denique tale dicendi exordium sumpsimus: arma virumque cano. In armis, virtutem, in uiro*

⁷ “No buscamos en tus obras esas cuestiones filosóficas que Pitágoras consideró módulos, Heráclito el fuego, Platón las ideas, Ermes las estrellas, Crisipo los números, y Aristóteles las entelequias. (...) Por el contrario, solo busco aquellas cuestiones ligeras que el gramático comenta por un salario mensual, y que los alumnos escuchan.”

⁸ “Y yo le contesté: ‘Reserva, te ruego, esas alabanzas para tus romanos, para los cuales este género de conocimiento es título de alabanza y su obtención los mantiene impunes. Yo habré llegado a lo máximo si alcanzo apenas a rozar el borde de tu vestido.’” La ‘*fimbria*’ es la banda u orla de color con que se adorna el borde de la toga o una vestidura talar. Puede que Fulgencio se esté refiriendo aquí a la Retórica, acotando aún más el campo de estudio que pretende en su obra.

⁹ “En doce libros he bosquejado el desarrollo completo de la vida humana.”

¹⁰ Señala Valero Moreno, “*La Expositio Virgilianae Continentiae...*”, 112-192, que ‘*Figuralitas*’ es hápax de Fulgencio; cf. también Hays (“*Fulgentius...*”).

¹¹ “A través de una ‘historia simbólica’ he mostrado el estado entero del hombre, indicando en primer lugar, la naturaleza, en segundo lugar, la doctrina, y en tercera posición la felicidad.”

sapientiam demonstrantes; omnis enim perfectio in uirtute constat corporis et sapientia ingenii. (Fulgencio, *Expositio*, 86).¹² Este viaje interior que realiza el hombre se condensa en los tres términos inaugurales “*arma*”, “*virum*” y “*primus*”; se establecen así tres niveles en el desarrollo del hombre: naturaleza, filosofía y felicidad. “*Arma*”, o virtudes, son aquello con lo que el hombre nace; “*virum*” es la posibilidad de desarrollarlas, de regir sobre ellas, y “*primus*” el estado que se alcanza luego de este proceso. Después, avanza al resto del libro, mostrando cómo Eneas adquiere la fuerza física primero, como base para la sabiduría, y luego consigue la *virtus* venciendo los pecados de la pereza, la lujuria, la frivolidad y la rebeldía, cosa que los cristianos podían muy bien imitar (Fulgencio, *Expositio*, 87).

Sobre esto, el *discipulus* Fulgencio añade una referencia Bíblica, para dejar asentado que la interpretación va en consonancia con los valores cristianos: “*Ad haec ego: Si me tuae orationis adserta non fallunt, uates clarissime, ideo etiam diuina lex nostrum mundi redemptorem Christum uirtutem et sapientiam cecinit, quod perfectum hominis diuinitas adsumpsisse uideretur statum.*” (Fulgencio, *Expositio*, 87).¹³ Y esta será la estructura que adopta la dinámica de lectura a lo largo de toda la obra.

De acuerdo con la explicación global de la *Eneida* que hace el Virgilio de Fulgencio, en el libro I Eneas es un niño, ya que la tormenta simboliza el parto; más adelante es un *infans*, un niño aún incapaz de hablar (cuando se encuentra con su madre Venus). En los libros II y III es algo mayor, se aventura en viajes sin sentido y se vuelve orgulloso y superficial. Rechaza y se rebela ante los mandatos paternos, cae presa de la lujuria en el libro IV, pero Mercurio (la sabiduría) lo rescata, y finalmente en el libro V, en los juegos dedicados a Anquises, adquiere la fuerza y habilidad física que necesita para pasar a la siguiente etapa de maduración. El libro VI es explicado como la búsqueda de la sabiduría y, cada tanto, el discípulo Fulgencio interviene, sumando la sanción cristiana de las Escrituras para completar el proceso exegético. El resto de los libros se trata de manera curiosa, sin este paralelo bíblico, como si Fulgencio se hubiera cansado de trabajar, o como si lo anterior fuera una muestra de la “receta” de interpretación, y el trabajo final le tocara al discípulo por su cuenta. Lo último que se dice es que Eneas se casa con Lavinia y mata a Turno, y la obra de Fulgencio termina abruptamente, incluso sin la sanción final del Virgilio *grammaticus*. En palabras de Virgilio –en las originales y en las exegéticas– la *Eneida* es entonces un viaje de autoconocimiento por parte del hombre, representado en la figura del héroe Eneas. Viaje que, a su vez, puede (y debe) resignificarse en clave cristiana. El resultado sería la conformación de un héroe romano-cristiano, adaptado a los tiempos que corren; un nuevo Eneas que conjuga en su persona las características del héroe estoico romano y del *homo novus* cristiano. Podemos concluir, entonces, que el objetivo final de la lectura de Fulgencio parece ser

¹² “Por ello he elegido como exordio el verso ‘canto a las armas y al varón’, mostrando en ‘armas’, la virtud, y en ‘varón’, la sabiduría. La auténtica perfección consiste en la prestancia del cuerpo y la sabiduría de la mente.”

¹³ “Y yo le respondí: ‘Oh el más estimado vate, si entendí correctamente, por la misma razón es que la Ley divina alaba a Cristo, redentor de nuestro mundo, como virtud y sabiduría, puesto que la deidad parece haberse tomado del estado perfecto del hombre.’”

mostrar la consonancia y la síncreis entre los valores paganos clásicos (presentes en la obra virgiliana, la “Biblia pagana”) y los cristianos (representados por las Escrituras).

En el marco de esta lectura general, veamos cómo operan sus estrategias exegéticas. Podemos señalar dos instancias, que luego ejemplificaremos. En primer lugar, el desplazamiento hacia el nivel alegórico, que proyecta los significados posibles del texto del plano del viaje épico al plano del crecimiento interior, representado por este viaje subjetivo hacia la maduración. En una segunda instancia, Fulgencio ancla estas posibilidades de significado a un único sentido y clausura la lectura a través de la etimología. Así, cuando Eneas en el libro VI debe prepararse para bajar a los *infern*, episodio que simboliza un recorrido hacia los secretos oscuros de la sabiduría, Virgilio nos explica que primero Eneas debe enterrar a Misenos:

Sepeliat ante et Misenum necesse est; misio enim Grece orreo dicitur, enos uero laus uocatur. Ergo nisi uanae laudis pompam obrueris, numquam. secreta sapientiae penetrabis; uanae enim laudis appetitus numquam ueritatem inquit, sed falsa in se adu-
lanter ingesta uelut propria reputat. Denique etiam cum Tritone bucino atque conca certatur. Vides enim quam fixa proprietates; uanae enim laudis tumor uentosa uoce turgescit, quem quidem Triton interimit quasi tetrimmenon quod nos Latine contritum dicimus; omnis ergo contritio omnem uanam laudem extinguit. Ideo et Tritona dicta est dea sapientiae; omnis enim contritio sapientem facit’. (Fulgencio, *Expositio*, 95)¹⁴

A esta interpretación de Virgilio, el personaje de Fulgencio suma la sanción cristiana, agregando, en el mismo párrafo:

Cui ego: Certior ego hanc tuam comprobó doctor sententiam; nam et nostra salutaris diuinaque praeceptio cor contritum et humiliatum Deum non dispicere praedicat. Quae uere certa manifesta que est sapientia.¹⁵

La experiencia de Eneas funciona así como símbolo de la transformación interior que el hombre debe transitar para llegar a la sabiduría, o más bien, para presentarse ante Dios desde un lugar apto para recibir la sabiduría. Se condensa esto en la figura de Atenea (*Tritona*), para efectuar luego el desplazamiento hacia las virtudes que aprecia el Dios cristiano. La continuidad entre las palabras de Virgilio y las *Escrituras* queda, así, claramente establecida. El camino alegórico-etimológico opera

¹⁴ “Pero primero, debe ser enterrado Misenos. *Misenus* viene de la palabra *misio*, que significa ‘odiar’, y de la palabra *enos*, que significa ‘alabanza’. A menos que entierres las trampas de la falsa alabanza, nunca podrás entrar en los secretos de la sabiduría. Una persona deseosa de la falsa alabanza nunca busca la verdad, más bien acepta como verdad los falsos cumplidos que se le hacen, por vanidad. Misenos también luchó con Tritón con un cuerno y una caracola. Ves entonces cuál es el significado correcto: el tumor de la falsa alabanza se inflama con las palabras halagüeñas, y esto es destruido por Tritón; *Tritón* o *Tetrimmenon* significa ‘contrición’. La contrición siempre destruye el falso orgullo. Por eso la diosa de la sabiduría se llama Tritona, porque la contrición siempre trae sabiduría.”

¹⁵ “Y yo le dije: ‘Concuerdo, oh maestro, con tu opinión, pues nuestra doctrina predica que Dios no desprecia un corazón contrito y humillado. Esta es una enseñanza cierta y manifiesta.’” Cf. *Vid. Sal. L, 19: ‘cor contritum et humiliatum. Deus, non despicias.’*

las transformaciones necesarias para que la lectura sea unificadora y sincrética, y la receta fulgenciana parece funcionar.

Sin embargo, debemos notar la presencia de un elemento disruptivo en las lecturas de la *Expositio*, que subvierte no la eficacia de la exégesis, pero sí su *propositum* final: la parodia. Y no entendida como recurso retórico en función de, por ejemplo, lo humorístico, sino como registro constitutivo de la obra, que regenera la clave de lectura y la subvierte de seria, o entretenida, en crítica y paródica. Por ejemplo, el uso que hace Fulgencio de la etimología y la alegoría, en comparación con otros textos contemporáneos,¹⁶ resulta hiperbólico, lo cual lleva a una apreciación paródica de la presentación ya solo por ese hecho. Pero más importante aún, la parodia se inicia en el trazado del escenario didáctico mismo, ya a partir de la presentación de los personajes de la obra y de la dinámica que despliegan para la lectura de *Eneida*.

La presentación de Virgilio es casi una caricatura (lo hemos visto ya, inmerso en sus pensamientos y hablándose a sí mismo), y este tono continúa en algunos intercambios entre *magister* y *discipulus* a lo largo de la obra, en los que el alumno tiene que recordarle al *grammaticus* para qué lo convocó, y ayudarlo a encarrilar su discurso. Por ejemplo, algunos deslices “filosóficos” de Virgilio son duramente señalados por su estudiante:

Ad haec ego: O uatum Latialis autenta, itane tuum clarissimum ingenium tam stultae defensionis fuscare debuisti caligine? Tune ille qui dudum in bucolicis mystice persecutus dixeras:

‘Iam redit et uirgo, redeunt Saturnia regna;

iam noua progenies caelo promittitur alto’,

nunc uero dormitanti ingenio Academicum quippiam stertens ais: ‘Sublimes animas iterumque ad tarda reuertit corpora’. Numquidnam oportuerat te inter tanta dulcia poma mora etiam ponere tuaeque luculentae sapientiae funalia caligare? Ad haec ille subridens: ‘Si, inquit, inter tantas Stoicas ueritates aliquid etiam Epicureum non desipissem, paganus non essem; nullo enim omnia uera nosse contingit nisi uobis, quibus sol ueritatis inluxit. Neque enim hoc pacto in tuis libris conductus narrator accessi, ut id quod sentire me oportuerat, disputarem et non ea potius quae senseram lucidarem.

Audi ergo quae restant. (Fulgencio, *Expositio*, 102-103)¹⁷

¹⁶ El estudio de estos aspectos requiere de mayor espacio y profundidad de las que puede dedicarse en este trabajo. La alegoría y la etimología son estrategias de lectura frecuentes en la época, pero en Macrobio, o en Servio –por ejemplo– su uso es en un contexto serio, y si bien podemos encontrar, por ejemplo, etimologías que hoy consideramos desacertadas en todos estos autores, es claro que el tono y el contexto en que estos autores las aplican es serio, y más reducido que el de Fulgencio, que exagera en su aplicación y lo transforma en un criterio de veracidad recurrente e indiscutible.

¹⁷ “‘Oh, gran sabio latino, ¿por qué confundes la claridad de tu mente con un testimonio tan tonto? Ya trataste el tema de manera mística en las *Bucólicas* diciendo: ‘La virgen retorna y la edad Saturnia vuelve. Una nueva progenie es prometida por el cielo’. Ahora con tu mente dormida, murmuras algo Académico (platónico) con las palabras ‘los espíritus vuelven a los cuerpos dormidos’. ¿Por qué tuviste que juntar moras con manzanas, oscureciendo así la luz de tu sabiduría?’ A estas palabras Virgilio sonrió: ‘No sería pagano si entre tanta verdad estoica no hubiese espolvoreado una pizca de locura epicúrea. A ninguno es dado conocer toda la verdad sino a ustedes [los cristianos], para los que brilla el sol de la verdad. Pero no he acordado acceder a tus libros como un intérprete cualquiera para discutir contigo aquello que habría debido pensar, antes bien a elucidar cuál era mi pensamiento. Escucha, pues, el resto.’” La cita es de *Bucólicas* IV, 5-7, justamente el pasaje que se interpreta como la anunciación de la venida de Cristo.

Virgilio se defiende, de manera algo irónica, acusando su estatus de pagano y los inevitables “errores” que provienen de él. Fulgencio alude a la famosa lectura de la *Égloga* IV como un anticipo de la venida de Cristo, que Virgilio ya ha sabido ver,¹⁸ para reprocharle que se ha salido del libreto previamente pactado. Fulgencio lo critica como exegeta, pero no como poeta: Virgilio está leyendo “mal”, aunque tanto en *Eneida*, como más explícitamente en la *Égloga*, ha sabido representar “bien”. Critica, entonces, sus estrategias de lectura e interpretación, y no su poesía.

También el personaje del Mantuano funciona como facilitador de la autoironía del narrador. Por ejemplo, Virgilio, el “cristiano sin Cristo”,¹⁹ alude de manera irónica a su estatus inferior, burlándose de las prácticas hermenéuticas de su interlocutor (89): “*Tum ille: ‘Gaudeo, inquit, mi omuncule, his subrogatis sententiis, quia etsi non nobis de consultatione bonae vitae ueritas obtigit, tamen ceca quadam felicitate etiam stultis mentibus suas scintillas sparsit.’*” (Fulgencio, *Expositio*, 89).²⁰

La burla hacia Virgilio no sólo lo aparta de la tradición literaria de sabio venerable, propuesta por Macrobio en *Saturnalia* y consagrada en la obra de Dante, sino que lo ubica en el rol de crítico del cristianismo, por medio de cierta ironía condescendiente hacia su discípulo. Este lo critica a su vez, y el resultado es un quiebre en la *auctoritas* narrativa, que deja a los lectores en presencia de un texto dudoso, y de intérpretes aún menos confiables.

Conclusiones

En definitiva, tenemos una *Eneida* resignificada en un Eneas símbolo del hombre, que cumple con las etapas/edades necesarias para encontrar su identidad. Esta lectura de *Eneida* –no ajena a otras que se han hecho en época contemporánea²¹ –

¹⁸ Recordemos que esta lectura cristiana de Virgilio es muy temprana. Con la conversión de Constantino, el hasta entonces perseguido cristianismo fue declarado *religio licita* en el célebre Edicto de Milán de este primer emperador cristiano, quien el Viernes Santo del año 313, ante una asamblea de clérigos, en un discurso en griego en el que iba citando y explicando la égloga cuarta de Virgilio, afirmó por primera vez que ese *puer* no era otro que Jesús. Es muy probable que esta interpretación no sea original de Constantino, sino que por entonces se haya encontrado ya formulada en alguna obra anterior, no llegada hasta nosotros. Como sea, muchos otros han seguido las huellas de Constantino declarando a Virgilio, por su égloga cuarta, profeta de Cristo. Agustín nos dice en una de sus cartas (285, 5) que ‘probablemente también aquel poeta [=Virgilio] había escuchado en su espíritu algo que sintió necesidad de manifestar acerca del único Salvador’. Y, más explícitamente, en *Ciudad de Dios* (X, 27) declara que Virgilio se refería a Cristo, si bien poéticamente, ya que ocultó su mención directa bajo la figura simbólica de otro en los versos 13-14 de su *Egloga* cuarta. A ellos podemos sumar una serie de escritores cristianos que, a lo largo de toda la Edad Media, continuaron y enriquecieron esta interpretación alegórica de la *Egloga* cuarta y terminaron por convertir a Virgilio en profeta de Cristo. Al respecto, cf. Arbea, A. C. “Consideraciones en torno a la interpretación cristianizante de la *Egloga* cuarta de Virgilio”, *Revista chilena de Literatura* 20, 1982, 79-97. Consultado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41367/42909>.

¹⁹ Como lo llama, entre otros, Edwards (“Fulgentius and the Collapse...”).

²⁰ “Mi querido hombrecito, me alegro de estas sentencias que has elegido. Aunque a nosotros [no cristianos] no nos ha sido dado conocer la verdad de la buena vida, sin embargo, por una feliz combinación, sus chispas se han esparcido también en nuestras estúpidas mentes.”

²¹ Por ejemplo, Poliakoff, M., “Vergil and the Heart of Darkness: Observations on a Recurring Theme”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 2, No. 1, 1992, 73-97. Este autor analiza la figura de Virgilio como una suerte de vasija “vacía” que se va resignificando y cobrando identidad a lo largo del viaje que es *Eneida*.

suma, a la idea de construcción del héroe, la perspectiva cristiana, que Fulgencio-personaje sanciona sobre la interpretación del Virgilio *grammaticus*. Una posible lectura de la *Expositio* sería, entonces, que se trata de la búsqueda de una identidad, preocupación común en los siglos V y VI, y que Fulgencio propone, como otros autores contemporáneos, un modelo identitario para sus lectores, que en este caso es una identidad romano-cristiana. Esta interpretación respondería a una lectura seria de la obra, que considera que los elementos discursivos que hemos relevado o bien contribuyen en la lectura a modo de “entretenimiento”, o bien pueden ser minimizados hasta volverse insignificantes.

Frente a esta postura, señalo al menos dos objeciones. En primer lugar, una que tiene que ver con el contexto. En los siglos en que Fulgencio escribió, definir al cristianismo por oposición al paganismo –como parece hacer nuestro autor– resultaría probablemente obsoleto y no operativo. Hablamos de una época en la que ya el cristianismo luchaba por establecer la ortodoxia, y en la que la oposición con el paganismo había quedado atrás.²² La elección de Fulgencio del paganismo como un “otro” puede ser significativa, no obstante, dado que acentúa el carácter ficcional del escenario narrativo, al mismo tiempo que el autor se desplaza de lo que serían polémicas contemporáneas a su escritura, y, posiblemente, complicadas de abordar en una obra literaria.

En segundo lugar, de acuerdo con lo que hemos relevado, la *Expositio* parece tener un aspecto crítico-paródico insoslayable. Dejando de lado si se trata de una sátira menipea o no –que no discutiremos aquí²³– sí debemos notar que la obra responde a ciertas matrices menipeas, como por ejemplo la parodia, la autoironía del narrador, la crítica del objeto mismo que construye, el desconcierto que busca generar en los lectores.

Si aceptamos la parodia como registro dominante de la obra, y descartamos la lectura “seria”, o la que apunta a *delectare*, ¿cuál sería el objeto sobre el que la parodia opera? En primera instancia, parecería ser la posibilidad de unión y de creación de una identidad romano-cristiana, a partir de la lectura alegórica de *Eneida* en edades del hombre, cifradas en el viaje identitario de Eneas. No obstante, la objeción que señalé más arriba aplica aquí también: en época de Fulgencio, esta fusión ya estaba lograda (todo lo lograda que llegaría a ser) y el cristianismo lidiaba con otras cuestiones, relacionadas con la fijación de la ortodoxia. En este contexto entonces, quizá resulta un objetivo algo ingenuo de atribuir a Fulgencio. Pero si observamos de manera más fina, podríamos quizá percibir que el blanco de ataque de Fulgencio es el *discurso* o, mejor dicho, las *estrategias discursivas y exegéticas* por medio de las cuales el cristianismo intentó apropiarse de las matrices paganas. Virgilio propone *leer y explicar* la *Eneida* como etapas de la vida del hombre, y el texto no hace más que burlarse de esta propuesta de *lectura*, que ubica en el punto central a la alegoría y a la etimología. Es entonces esta forma de lectura desplazada, por medio de la cual toda interpretación

²² Cf. Cameron, A., *The last pagans of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

²³ Respecto de esta discusión, cf. Relihan, *Ancient Menippean...*

se vuelve posible, y que requiere de elementos técnicos –como la etimología– que la anclen a una lectura concreta, lo que Fulgencio parece estar atacando. En algún punto, al ser un movimiento general del Tardoantiguo, que trasciende corrientes religiosas y filosóficas, la crítica de Fulgencio es todavía más amplia. Aún más, dirigiendo nuestra atención hacia la clave de lectura de las edades del hombre, a través de la parodia Fulgencio nos hace dudar de este *homo novus*, construido por medio de estrategias discursivas tan discutibles y poco confiables.

En consonancia con las preocupaciones de su tiempo, perceptibles en muchos otros textos y autores,²⁴ Fulgencio expone lo ridículo que resulta una síncreisis operada desde esta lectura *superficial* que el discípulo le propone a Virgilio *grammaticus* al iniciar la obra. Una lectura que combina, por un lado, saberes técnicos del gramático (como la etimología) y, por otro, saberes de mayor “vuelo” filosófico, como el desplazamiento alegórico y la interpretación global de la obra. La afirmación final, con la que se cierra la *Expositio*, nos invita a repensar los modos de leer en general, y en particular aquellos que han sido retomados y parodiados en el texto: “*Vale, domine, et mei tribulos pectoris cautiùs lege.*” (Adiós, mi señor. Lee con mucha cautela las tribulaciones de mi corazón.”).

Julieta Cardigni

Universidad de Buenos Aires/Conicet

jcardigni@yahoo.es

Resumen:

En su *Expositio virgilianaë continentiaë*, Fulgencio el Mitógrafo (fines del siglo V d. C., o principios del VI) realiza una exposición e interpretación de la *Eneida* virgiliana en clave alegórico-etimológica, a lo cual suma la sanción moral de las escrituras para clausurar el sentido. Lo más novedoso de su obra –dejando de lado el hecho, de por sí notable, de que es el primer comentarista cristiano de Virgilio– es que transforma la *Eneida* en una suerte de recorrido por las etapas de la vida humana, haciendo corresponder cada libro de la epopeya con una edad del hombre.

El presente trabajo se propone analizar las operaciones fulgencianas de interpretación, focalizándose en la lectura que el autor hace de la *Eneida* como una alegoría de la vida del hombre. De esta manera, buscamos iluminar la búsqueda exegética de Fulgencio, en el convencimiento de que no lo guía un objetivo serio y noble, sino la intención de burlarse y ridiculizar las técnicas exegéticas que se manejaban en su época y que tenían como objetivo la conciliación y síncreisis del cristianismo con la tradición filosófico-literaria pagana. En este sentido, el autor respondería, por un lado, al molde menipeo que se percibe en su obra, y por otro, al contexto más amplio del Tardoantiguo, en el cual la reflexión y preocupación por el discurso y sus posibilidades de construcción de sentido están a la orden del día.

Palabras clave: Antigüedad Tardía- Edades del Hombre- Fulgencio- *Expositio virgilianaë continentiaë*.

Abstract:

In his *Expositio virgilianaë continentiaë*, Fulgentius the Mythographer (5th or 6th century C.E.) makes an exposition and interpretation of the Virgilian *Aeneid* in an allegorical-etymological key, to which he adds the moral sanction of the Scriptures to close the meaning. The most novel thing about Fulgentius' work – leaving aside the fact, in itself remarkable, that he is the first Christian

²⁴ Sobre la cuestión de la “poética” tardoantigua y las preocupaciones comunes en las obras, cf. Elsner, J.- Hernández Lobato, J. *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017; Cardigni, *De nuptiis...*

commentator of Virgil – is that he transforms the *Aeneid* into a kind of journey through the stages of human life, making each book of the epic correspond to an age of man.

The present work aims to analyze Fulgentius' operations of interpretation, focusing on the reading the author makes of the *Aeneid* as an allegory of the life of man. In this frame, we seek to illuminate the exegetical search of Fulgentius, in the conviction that he is not guided by a serious and noble objective, but he intends to mock and ridicule the exegetical techniques that were handled in his time to achieve conciliation and syncretism of Christianity with the pagan literary tradition. In this sense, the author would respond both to the menippean mold that is perceived in his work and to the broader context of Late Antiquity, in which reflection and concern for the discourse and its possibilities of construction of meaning are the order of the day.

Keywords: Late Antiquity- Ages of Man- Fulgentius- *Expositio virgilianae continentiae*.

RECIBIDO: 25-11-2019 – ACEPTADO: 4-9-2020

APROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL PENSAMIENTO CLÁSICO EN *SENILOQUIUM*

Introducción

Hay una paradoja que rodea a *Seniloquium* desde su reciente descubrimiento, en una biblioteca segoviana, a principios del siglo pasado: es una de las obras literarias menos estudiadas de la baja Edad Media castellana, y, al mismo tiempo, un texto que supone un hito en la historia cultural del pueblo español, ya que se trata de su primera colección manuscrita de refranes, y aún más que eso, si seguimos al especialista en paremiología hispánica Hugo Bizzarri:

Por otra parte, la confección misma de este grueso manuscrito, con los refranes ordenados alfabéticamente, como luego hará Santillana, anotados en tinta roja destacándose claramente de los comentarios, nos ofrece la primera “edición” de una colección, es decir, la presentación dispuesta tipográficamente de los refranes.¹

Pese a esta última consideración, que sin dudas pone de manifiesto el carácter fundacional de la obra por constituir un impulso iniciático en la puesta por escrito del acervo oral, de forma orgánica y a partir de ciertos “criterios de edición”, nuestro refranero no ha recibido demasiada atención de parte de los estudiosos, al menos hasta las últimas dos décadas, periodo en el que surgieron las ediciones críticas quizás señeras para la investigación, ya que vuelven la obra más accesible en cuanto brindan completos estudios introductorios, así como una traducción integral de los pasajes en latín en la obra original, y registros comparativos de los proverbios en otros textos literarios de la época y en refraneros posteriores,² lo que da cuenta de una vitalidad tal del discurso proverbial en la oralidad, que ya empezaba a arraigarse en las expresiones escritas cultas en este periodo final del medioevo.³ Fernando Cantalapiedra, uno de los más recientes editores de *Seniloquium*, sintetiza en una frase las limitaciones y las potencialidades de la obra: “Si bien es cierto que estamos ante una prosa farragosa y de corte eminentemente jurídico, también es indudable que la lectura del Ms. puede ser útil en lo referente al conocimiento del mundo de las ideas en

¹ Bizzarri, H., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadía de las Letras, n° 28, 2004, 107.

² Son particularmente útiles por sus aportes, por un lado, la edición de Cantalapiedra y Moreno, publicada en formato digital en 2004 y luego corregida y ampliada, en versión impresa en 2006; y por otro, la edición de Cantera y Sevilla, publicada por primera vez en versión impresa 2002 y luego, revisada y ampliada, en formato digital, en 2016.

³ A principios del siglo XVI aparecen otras dos compilaciones escritas de proverbios: los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, colección impresa publicada en 1508 en Sevilla, atribuida a Íñigo Lope de Mendoza, marqués de Santillana, y los *Refranes famosísimos y prouechosos glosados*, compilación impresa publicada en Burgos en 1509, de autor desconocido.

la época de los Reyes Católicos".⁴

Así pues, *Seniloquium*, obra datada en el último tercio del siglo XV en la ciudad de Segovia, nos presenta casi quinientos refranes en lengua romance de uso corriente en la época, ordenados alfabéticamente.⁵ Sin embargo, lo que distingue a este primer refranero que constituye nuestro objeto de estudio son las glosas de carácter explicativo que acompañan a los refranes, compuestas por el autor en lengua latina, con un propósito didáctico-moralizante, y traducidas al español de forma íntegra recién en la edición de 2004 de Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno.⁶

Aunque la identidad del autor ha sido asunto de debate para la crítica, existe consenso en el hecho de que se habría tratado de un clérigo, es decir, un hombre de amplia competencia cultural, con saberes provenientes tanto de su formación universitaria como de su vida eclesiástica. Cantalapiedra y Moreno proponen una posible respuesta al enigma de la autoría: a partir de un análisis de la información autobiográfica vertida por el autor en el texto, así como de otras fuentes escritas de la época, asocian al desconocido autor con Diego García de Castro, que habría compuesto el *Seniloquium* entre 1478 y 1480, en paralelo a sus labores como arcediano y vicescolástico de Segovia.⁷

La condición erudita del autor, sea que adscribamos o no a la presunta identificación de Cantalapiedra y Moreno, se ve en el tratamiento que le dispensa a cada refrán en su glosa. Allí, los proverbios populares son sometidos a una exégesis en la que entran en relación con un amplio repertorio de materiales de circulación oral y con fuentes escritas de diversa índole, pertenecientes no solo al Medioevo cristiano sino también a la Antigüedad clásica.⁸ Bizzarri reconoce que esta coexistencia de fuentes heterogéneas se vincula con lo que define como objetivo prioritario de la obra: "Para cumplir con su principal propósito, el de amonestar al bajo clero, se vale en sus glosas del Derecho canónico y del seglar, pero también de los dichos de la Antigüedad clásica y hasta de tradiciones folclóricas y relatos populares".⁹

⁴ Cantalapiedra, F., "La *Celestina* y *Seniloquium*", *Celestinesca*, n° 29, 2005, 9.

⁵ Vid. Bizzarri, H., "Las más antiguas colecciones de refranes impresas en España", *Estudios humanísticos. Filología*, n° 32, 2010, 35-45. Según el autor: "La disposición de las paremias bajo un orden alfabético nos remite ya a una ancestral costumbre escolar. Desde los siglos centrales de la Edad Media era habitual ordenar una serie de sentencias o 'exempla' bajo el orden alfabético" (2010: 36).

⁶ La ausencia de traducciones integrales de la obra durante el siglo XX ha sido, sin dudas, una de las limitaciones para la investigación. He analizado las dificultades y desafíos que propone el estudio de *Seniloquium* en un trabajo previo, presentado en el marco de las VII Jornadas de Investigación en Humanidades. Vid. Randazzo, M. B., "Seniloquium: Desafíos y posibilidades de un camino poco transitado", VII Jornadas de Investigación en Humanidades, Departamento de Humanidades, UNS, Bahía Blanca, del 5 al 7 de diciembre de 2017 (actas en edición).

⁷ Para profundizar en esta hipótesis de autoría, se recomienda consultar el estudio introductorio que acompaña la edición de Cantalapiedra y Moreno consignada en la nota n° 11.

⁸ A lo largo de este trabajo, nos referiremos a la Antigüedad clásica en sentido amplio, es decir, en referencia al periodo de la Edad Antigua en el que se desarrollaron las civilizaciones griega y romana. En caso de que el término *clásico* sea utilizado en sentido estricto, para hablar de etapas específicas de la historia de cada civilización, se hará la aclaración pertinente en una nota.

⁹ Bizzarri, H., "El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (La invención de la ciencia paremiológica)", *Paremia*, n° 17, 2008, 29. A propósito de la funcionalidad social del texto, las hipótesis más tradicionales excluyen al clero como destinatario principal de la compilación. El mismo

En este entramado de discursos de diverso origen que propone el autor, tienen una presencia significativa y recurrente los pensadores latinos, aunque se recurre, en algunas oportunidades más aisladas, a los pensadores más renombrados del mundo griego. Nuestra propuesta para este trabajo es dar los primeros pasos para el análisis de los propósitos y las formas de inserción a través de las cuales se actualiza en esta compilación el saber del mundo antiguo, así como de los nuevos sentidos y valores que adquiere la obra de los pensadores de la Antigüedad en el entramado de discursos heterogéneos que construye el autor en las glosas explicativas del *Seniloquium*.

Formas de inserción de la materia clásica en las glosas

Empezaremos, entonces, por mostrar cómo se plantea la relación entre los proverbios y sus glosas, partiendo de un refrán en cuyo comentario veremos la inserción de una paremia¹⁰ atribuida a Ovidio. Me refiero al refrán nro. 483, uno de los últimos de la compilación: “Vieia escarmentada arregaçada passa el agua”.¹¹ Cantera y Sevilla contextualizan el posible origen de este proverbio:

Cuando las mujeres cruzaban algún arroyo o vado, las mozas no alzaban las faldas por honestidad, por lo que se mojaban; el vestido pesaba más y les estorbaba al caminar. Las viejas, en cambio, procuraban no mojarse alzando el vestido o la falda. Se aplica a quien por experiencia se adapta a las situaciones.¹²

De este modo, el refrán estaría construido a partir de la referencia a una situación que posiblemente ocurriese a menudo en la vida de la “gente común”¹³ y trabaja sobre un foco conceptual¹⁴ claro: el presupuesto de que las personas con mayor

Bizzarri, con anterioridad, planteaba que la obra estaba destinada a la educación escolar de los jóvenes nobles. *Vid.* Bizzarri, *El refranero castellano...* Por otro lado, los distintos editores de la obra se inclinan a pensar que la misma habría tenido la finalidad de instruir a los jóvenes de los estamentos populares en un lenguaje que les pudiera resultar asequible (Cantalapiedra y Moreno, 2006; Cantera y Sevilla, 2016). En mi tesina de grado retomo la hipótesis más actual de Bizzarri, que, como se puede ver, es absolutamente disruptiva con respecto a los abordajes previos, y la desarrollo *in extenso* en vinculación con el concepto de crítica o sátira clerical. *Vid.* Randazzo, M. B., “*A yra de Djos, non hay casa fuerte*”: *didactismo y crítica clerical en Seniloquium o Refranes que dizen los viejos* (Tesis de Licenciatura en Letras), Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2018 [disponible en <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4392>].

¹⁰ Bizzarri, H., “Las más antiguas colecciones...”. Seguimos al autor en su utilización del término *paremia* como una denominación amplia o archilixema, que puede referir, según el caso, a distintas especies paremiológicas, como refranes populares, sentencias eruditas o dichos de sabios.

¹¹ Cantalapiedra, F. y Moreno, J. (eds.), *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicaciones Universitat de Valencia, 2006, 351. Todas las citas de *Seniloquium* se realizan desde la edición crítica de Cantalapiedra y Moreno.

¹² Cantera Ortiz de Urbina, J. y Sevilla Muñoz, J. (eds.), *Las paremias castellanas del Seniloquium*, Instituto Cervantes, Biblioteca fraseológica y paremiológica, Serie «Repertorios», n° 1, 2016, 164.

¹³ *Vid.* Fossier, R., *Gente de la Edad Media*, España, Taurus, 2008. Con la mencionada expresión es denominado el conjunto de los sectores populares en la obra de Robert Fossier. En las páginas introductorias a su trabajo, el historiador francés caracteriza al hombre común: “Es un ser humano a quien le preocupan la lluvia, los lobos, el vino, el dinero, el feto e incluso el fuego, el hacha, los vecinos, el juramento, la Salvación (...). Por lo tanto, no encontraremos aquí ni una argumentación económica, ni una descripción de técnicas, ni la lucha de clases; sólo a ese pobre hombre de todos los días” (p. 6).

¹⁴ Noción elaborada por Bizzarri para referirse a “un concepto generador de carácter dinámico que

experiencia pueden evaluar bien las circunstancias y tomar mejores decisiones. En la glosa que acompaña al proverbio, el autor ofrece una serie de ejemplos que, a su juicio, ilustran su sentido. Se trata, en muchos casos, de situaciones transcurridas en el marco de la historia eclesiástica, política, jurídica o bien de situaciones anecdóticas propias de la historia popular local. En este caso, se trata de un acontecimiento vinculado a la historia eclesiástica, que describe como una sucesión irregular de papas:

También Benedicto, que sucedió a Esteban, fue expulsado del Pontificado y se nombró Papa a Juan, obispo de Sabina, por dinero; a éste se le impuso el nombre de Silvestre; fue apartado y restablecido Benedicto; de nuevo fue depuesto Benedicto y se le entregó el Papado a Juan, arzobispo ante Portam Latinam, a quien se le impuso el nombre de Gregorio. Éste fue depuesto por el emperador Enrique y deportado al otro lado de los montes, ya que fue nombrado para un solo año. Por ello el Papa Nicolás decretó que se eligiese Sumo Pontífice con libertad, diciendo: “Debemos, con la ayuda de Dios, hacer frente prudentemente a casos futuros en el Derecho Canónico para que no prevalezcan renovados los males que están sucediendo”.¹⁵

También es frecuente la inclusión de ejemplos referidos a situaciones enunciadas de forma general y anónima, cuya veracidad no podemos asegurar por el grado de indeterminación con el que son descriptas, aunque es posible especular que podrían estar basadas en la observación del autor de su propia sociedad o bien en su conocimiento de situaciones acontecidas en la comunidad en tiempos pasados: “Refiere el proverbio que, *con frecuencia sucede que* un esclavo, que es promovido a las Órdenes Sagradas sin estar manumitido, es depuesto y entregado a su dueño”.¹⁶ Intercaladas con estos ejemplos aparecen numerosas citas, tanto directas como indirectas, de fuentes doctrinales tales como la Biblia y los textos de la patrística: “Puesto que Adán fue engañado por Eva, no Eva por Adán, es justo que a quien la mujer llevó al pecado, asuma su gobierno para que no se equivoque otra vez con facilidad. Así opina Ambrosio en *Hexamerón*, en el tratado del III día”.¹⁷ En este caso, aunque el autor es preciso al indicar la fuente exacta de la que procede la idea presentada, la ausencia de comillas en la glosa da cuenta de que no está reproduciendo con exactitud un pasaje de la obra ambrosiana, sino que lo está reformulando con sus propias palabras.

En cuanto al acontecimiento histórico que hemos referido en primer término, se puede observar que el autor hace una descripción de este episodio para justificar la posterior inserción de una cita correspondiente al Papa Nicolás I, el Magno, que contribuye a delinear la enseñanza que pretende transmitir produce una multiplicidad de formulaciones sentenciosas” (Bizzarri, *El refranero castellano...*, 143). Los focos conceptuales serían, desde esta perspectiva, asuntos o ideas propias de la mentalidad popular, que constituyen el sustrato ideológico subyacente no solo a refranes sino también a otras especies paremiológicas.

¹⁵ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 351.

¹⁶ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 351. Las bastardillas son mías.

¹⁷ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 352.

a partir del refrán glosado: la necesidad de que se capitalice la experiencia y se actúe con mayor precaución en el futuro. Así lo refuerza él mismo a continuación de la cita: “Los ejemplos actuales nos aconsejan a precavernos en el futuro. Se debe precaver por ello lo que se acostumbra hacer. En lo que suele suceder con frecuencia, conviene prestar cuidado en gran manera”.¹⁸ Seguidamente, propone nuevas proyecciones semánticas del proverbio, vinculadas también a aspectos propios de la vida eclesiástica, e incorpora dos citas de autoridad de muy distinta condición:

Igualmente enseña Agustín en el libro *Sobre la penitencia*, cuando dice: “El alma que una vez o con frecuencia fue raptada y corrompida teme ya lo aprendido por experiencia, lo que ignoró siendo virgen”. Lo mismo opina Ovidio: “El pez que una vez fue lastimado por un anzuelo, piensa que en toda comida existe un metal hostil”.¹⁹

En el caso de la cita agustiniana, el autor especifica la procedencia del pasaje²⁰, mientras que la paremia de Ovidio es incorporada al flujo discursivo de la glosa sin datos que permitan contextualizarla, aunque se trata de una reformulación de una sentencia presente en la Epístola VII del libro segundo de *Pónticas*, en el marco de una disculpa que el autor le ofrece a su amigo Ático: “Excúsame, te lo ruego, y perdona mi excesivo temor. El que ha sufrido un naufragio se asusta, incluso, de las aguas tranquilas. El pez, que una vez fue herido por el anzuelo engañoso, cree que bajo todo alimento hay un garfio de bronce”.²¹ El tratamiento que hace el autor de la materia antigua no solo demuestra que posee un conocimiento profundo y cualificado de historia y literatura del mundo clásico, sino que, podríamos aventurar, prefigura, al mismo tiempo, un lector que contará con la competencia cultural que le permita reponer los contextos de enunciación no desarrollados en las glosas. Esta hipótesis también se puede aplicar al uso de los códigos legales y los materiales doctrinales.²²

En síntesis, es posible observar, a través del refrán y los extractos de glosa propuestos, cómo el autor realiza una exégesis de los proverbios populares recurriendo a materiales muy diversos: en este caso puntual, descripción de episodios históricos y citas de autoridad de muy diversa procedencia, que se incorporan al texto con grados variables de especificidad: en algunos casos se incluyen referencias a expresiones, que, si bien constan en fuentes escritas, serían de naturaleza oral, como es el caso de las palabras que habría pronunciado el Papa Nicolás a

¹⁸ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 351.

¹⁹ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 351-352.

²⁰ Es fundamental destacar que no hay en la extensa obra de Agustín un texto que se titule de esta forma, lo que nos permite inferir que la recepción de la obra agustiniana no habría sido directa, sino que pudo darse a partir de compilaciones de teología realizadas en los *scriptoria* medievales.

²¹ Ovidio Nasón, Publio, *Tristes * Pónticas*, Introd., trad. y notas de José González Vázquez, Madrid, Gredos, Biblioteca clásica Gredos, 1992, 433.

²² Esta hipótesis amplia se encuentra desarrollada en otro artículo de mi autoría. Vid. Randazzo, M. B., “Reflexiones sobre los destinatarios de *Seniloquium*: fuentes doctrinales y saberes compartidos”, *Calamus*, n° 4, 2020, 67-80.

raíz de la situación descrita en la glosa. Pero el autor acude, fundamentalmente, a fuentes de origen escrito, como es el caso del pasaje del tratado de Agustín y la paremia ovidiana de *Pónticas*.

Sin embargo, es conveniente precisar que el mundo clásico y su pensamiento no tienen una única modalidad de inscripción en las glosas de *Seniloquium*.²³ El caso que estudiaremos con mayor detenimiento en estas páginas es el que registra un índice de aparición mayoritario, y se relaciona con la inclusión de paremias atribuidas a figuras de las culturas griega y romana de distintos ámbitos de la cultura y la actividad social, como es el caso de la paremia ovidiana anteriormente analizada. Pero también existen algunos otros usos menos frecuentes, como la cita, directa o indirecta, de otros tipos discursivos no vinculados con el discurso proverbial. En este sentido, uno de los personajes que más presencia tiene en la obra es una figura política de la Antigüedad tardía: Justiniano I, el emperador del Imperio Romano de Oriente entre 527 y 565. En algunas ocasiones, el autor incluye citas directas, como en la glosa al refrán nro. 46, “A la mala costumbre, quebrarle la pierna”. En la misma, el autor reúne citas de autoridad doctrinales, reformulaciones del enunciado del proverbio que focalizan en los distintos tipos de costumbres que deben ser eliminadas, y ejemplos puntuales de contextos sociales en los que es necesario “quebrarle la pierna” a la mala costumbre: “Incluso la costumbre aceptada con juramento y guardada durante tanto tiempo que no existe recuerdo en contra, se debe evitar; por ejemplo, quien podría en la propia Iglesia obtener dos partes o dignidades o dos cargos similares, para que se rompa la corruptela”.²⁴ La glosa culmina con la cita textual de las palabras de Justiniano: “Dijo, ciertamente, sobre esto el emperador (Justiniano): ‘Lo conseguido de mala manera, malamente lo pueden confirmar las costumbres, ni las de tiempo atrás, ni lo acostumbrado por tradición; y se las rechaza, o aumentarán aún más de un modo legítimo’”.²⁵

En este caso puntual, debemos reparar en el hecho de que las palabras de Justiniano aparecen encomilladas, pero el autor no especifica, como hemos visto en otras glosas, cuál es la fuente exacta de la que ha extraído el pasaje citado, aunque debemos suponer que probablemente se trata de alguno de los códices

²³ Cabe aclarar, además, que en este artículo proponemos un análisis de la materia clásica en las glosas de la compilación, excluyendo así el tratamiento de los proverbios antiguos que reaparecen, con enunciaciones variables, en el refranero hispánico medieval de circulación oral, y que por lo tanto pueden ser recogidos y glosados en *Seniloquium* y en colecciones posteriores. A propósito de esta cuestión, *vid.* Cuartero Sancho, M. P., “Pervivencia de los modelos clásicos en la tradición proverbial hispánica medieval”, *Revista de poética medieval*, n° 23, 2009, 17-39. La autora señala, a propósito de la trayectoria de la materia proverbial antigua en el Medioevo: “En la literatura hispánica medieval, surgieron los refranes como auténtico fruto propio. (...) Como veremos enseguida, el Refranero hispánico medieval incorporó materiales clásicos, pero en pequeño número. Los refranes españoles medievales (y lo mismo los de los siglos siguientes), son genuinos, y tienen, además, una formulación muy diferente a la de los proverbios clásicos” (2009: 20).

²⁴ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 82. En el ejemplo citado puede verse cómo el autor denuncia abiertamente situaciones de corrupción al interior de la institución eclesiástica. La insistente búsqueda de beneficios económicos y materiales y otras inconductas nocivas para la imagen pública de la Iglesia son estudiadas en mi tesina bajo el concepto de crítica clerical.

²⁵ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 82.

que componen el *Corpus iuris civilis*, un ambicioso compendio de normas legales realizado durante el reinado de Justiniano. Si seguimos la hipótesis de autoría de Cantalapiedra y Moreno, podemos asumir que el autor de *Seniloquium* habría conocido en profundidad la obra de este emperador, ya que el *Corpus iuris civilis* fue la más importante recopilación de Derecho romano y, por lo tanto, un texto jurídico de gran influencia. Según los editores, Diego García de Castro, autor de nuestro refranero, habría estudiado Leyes en la Universidad de Salamanca, en donde se habría hecho amigo de Juan Árias Dávila, quien luego se transformaría en obispo de la diócesis de Segovia y le encargaría la confección de la presente obra. Bizzarri, por otro lado, se refiere al autor como un “maestro en Derecho Romano y Canónico”,²⁶ condición que el autor exhibe sobradamente en ejercicios exegéticos como el que estamos analizando.²⁷

Aun más, Justiniano no tiene relevancia en esta obra solo por la trascendental obra jurídica que dejó como legado, sino que constituye un ejemplo por su forma de actuar en sí misma, lo que nos lleva a desarrollar la tercera modalidad de inserción de la materia clásica, acaso la más marginal de todas, no solo por su índice de aparición, notablemente más escaso, sino también porque se aleja en lo formal de las otras dos que hemos descrito hasta este punto. Esta modalidad no adopta la forma de cita de fuentes escritas, sino que consiste en la incorporación, entre los ejemplos que el autor incluye en las glosas para ilustrar el sentido de los refranes, de personajes célebres, tipos sociales, lugares y acontecimientos propios de la historia antigua. En la glosa del refrán nro. 85, “Cada buhon alaba sus agujas”, conviven las últimas modalidades desarrolladas. Según el *Refranero Multilingüe* del Centro Virtual Cervantes, este proverbio significa que:

Si se quiere vender algo, se suele tratar de convencer a los posibles compradores de que su mercancía es la mejor. En sentido amplio, cada cual suele encarecer lo propio y presenta lo suyo como lo más perfecto. En ocasiones, se emplea con un sentido irónico para criticar a quien presume de sus méritos.²⁸

Se trata de un proverbio cuya semántica resulta transparente incluso hoy, pese a estar ya en desuso. Tomando como foco una actividad comercial antiquísima,

²⁶ Bizzarri, *El refranero castellano...*, 68.

²⁷ Hay un segundo aspecto llamativo en este pasaje, atinente al formato de la cita. En la misma, Justiniano es referido como “el emperador” y su nombre aparece, a modo de aclaración, entre paréntesis. Se trata de un caso complejo y cualquier hipótesis que elaboremos al respecto será parcial y especulativa, puesto que no he tenido acceso a consultar una copia del manuscrito original de *Seniloquium*. Por lo tanto, cabe la posibilidad de que el paréntesis sea un elemento incorporado en el proceso de traducción contemporánea de las glosas. No obstante, si el paréntesis correspondiera a la redacción original del autor, esto podría tener que ver, en principio, con un factor extratextual, la relevancia de su persona en la historia religiosa, política y jurídica, pero también con un factor immanente al texto, y es el hecho de que Justiniano es el emperador romano más citado a lo largo de la compilación, en un total de cuarenta y seis pasajes, en razón de lo cual resultaría innecesario y reiterativo enunciar su nombre e investidura política cada vez.

²⁸ Sevilla Muñoz, J. y Zurdo Ruiz-Ayúcar, M. T. (2009), *Refranero multilingüe*, Madrid, Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes) [disponible en <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>].

la venta callejera, el proverbio ilustra cómo todos, cual vendedores, tendemos a valorar más lo propio que lo ajeno e intentamos convencer a los demás. La glosa termina con dos referencias breves a figuras de la Antigüedad: “Sobre esto escribe Ulpiano que un vendedor cuando valora lo que dice, debe considerarse como si no hubiese dicho ni prometido nada. Finalmente Justiniano valoró su propia obra como suya, o sea, su *Código*”.²⁹ En el primer caso, cita de forma indirecta la obra de Ulpiano, jurista romano de origen fenicio nacido en el siglo II. Se trata —aunque no es posible afirmarlo con total certeza, pues desconocemos el texto fuente— de una reformulación que el autor de *Seniloquium* hace a partir de su propia lectura de Ulpiano, de cuya obra solo se conservan fragmentos en el *Digesto* de Justiniano, del siglo VI, y en algunas otras colecciones de menor trascendencia, lo cual nos permite inferir que es probable que el autor haya accedido a la obra de Ulpiano a través de la de Justiniano,³⁰ que es nombrado inmediatamente a continuación, pero, en esta oportunidad, no adquiere relevancia el contenido de su obra jurídica, sino el propio Justiniano en cuanto sujeto con determinadas actitudes que ejemplifican el sentido del proverbio. Es probable que el autor se refiera al hecho de que no fue Justiniano en persona quien se encargó de la compilación y redacción total del *Corpus iuris civilis*, sino que el emperador delineó la idea global del proyecto, de acuerdo a su visión de la justicia, designó a una comisión encargada de su desarrollo efectivo, y realizó algunas intervenciones menores, situación que no va en desmedro de su indiscutida autoría intelectual.

Justiniano vuelve a aparecer como un ejemplo en el refrán nro. 177, “El lobo et la gupelja ambos son de vna conceja”,³¹ que, según Cantera y Sevilla: “Se dice para significar que quienes son de la misma mala condición coinciden en sus inclinaciones”.³² Sin embargo, en la glosa puede verse como el autor le asigna un sentido particular que propone una asimilación entre los personajes del lobo y la gulpeja y un matrimonio, en función de la cual luego brinda una serie de ejemplos de acciones realizadas en pareja. A veces enfatiza en la condición maligna de los personajes, como en el ejemplo bíblico de Acab: “También el muy perverso rey Acab, con el consejo de su esposa Jezabel se apoderó de

²⁹ Cantalapedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 105.

³⁰ Ulpiano es una figura que aparece referida solo tres veces en toda la compilación. Además de la cita indirecta analizada en el cuerpo del trabajo, hay dos citas directas de la misma sentencia, aunque con ligeros cambios. En el caso del refrán nro. 467, la glosa se inaugura con la sentencia “Todo lo nuevo se decora con pulcritud” (p. 341), que aparece enunciada como “Todo lo nuevo se decora con hermosura” (p. 45) en el párrafo inaugural de la Dedicatoria de *Seniloquium*. En este último caso, el autor aclara que tal sentencia procede del proemio a los *Comentarios*, aunque nuevamente, no hay forma de conocer con exactitud cuál ha sido su vía de acceso a la obra.

³¹ Ya el refrán es heredero de la tradición clásica en sí mismo, pues hace alusión en su enunciado a la fábula “La parte del león”, de procedencia esópica, que circuló en el mundo medieval a partir de su apropiación en el *exemplum* XV del *Libro de los gatos*. Para profundizar las vinculaciones entre el proverbio medieval y la fábula antigua, *vid.* Cuartero Sancho, “Pervivencia de los modelos clásicos...”. Para un análisis específico de la trayectoria histórica de la fábula esópica desde la Antigüedad hasta el siglo XV, *vid.* Fernández Gómez, L., “La fábula esópica: de la tradición grecolatina al siglo XV”, *Atalaya* [en línea], n° 14, 2014.

³² Cantera Ortiz de Urbina y Sevilla Muñoz (eds.), *Las paremias castellanas del Seniloquium*, 72.

la viña de Nabot con sangre”.³³ Sin embargo, cuando menciona a Justiniano, esa connotación está ausente: “Incluso el emperador Justiniano con el consejo de Teodora, su cónyuge, participaron en el Código. Los Comentaristas lo citan en varios pasajes”.³⁴ Nuevamente, la faceta que interesa del emperador es su participación en la realización del *Corpus iuris civilis*, motivada, según el autor declara haber leído en otras fuentes, por el consejo de su esposa Teodora.

Utilización de paremias antiguas

Luego de haber hecho una presentación descriptiva de las distintas formas en que, según nuestra lectura, el autor de *Seniloquium* incorpora la materia proveniente del mundo antiguo a las glosas de los refranes, nos detendremos en analizar con mayor profundidad la inserción de paremias atribuidas a personajes del mundo antiguo, pues, como ya señalamos, este mecanismo es el que el autor usa con mayor frecuencia para conectar la exégesis de los proverbios con la tradición clásica y ofrece, por lo tanto, variadas posibilidades de análisis.

De la cultura latina, el autor cita, mayormente, paremias de los pensadores más reconocidos, como es el caso de Tulio Cicerón, Virgilio, Catón, Ovidio, Boecio, Plinio, Valerio, Horacio y Séneca, pero también, aunque en menor medida, sentencias de personajes que no han llegado hasta nuestros días habiendo gozado de tanta fama y reconocimiento como los mencionados más arriba. Es el caso de figuras como Domicio y Severiano, por mencionar solo algunas. Así pues, una primera apreciación parcial que podemos hacer es que el autor de *Seniloquium* conoce en profundidad el pensamiento latino, incluso la obra y palabras de personajes de envergadura menor.

Podríamos decir, también, que la palabra de los autores latinos tiene para el autor un valor equiparable al de las fuentes eruditas eclesiásticas que utiliza en la autorización de los refranes. Esto se puede ver porque, en algunos casos, las paremias latinas son la única fuente a la que el autor recurre para explicar los refranes compilados. Es el caso del refrán nro. 331, “Palabras y plumas el viento las lieua”, cuya glosa es una de las más breves de toda la compilación: “Dijo efectivamente Horacio: ‘La palabra una vez emitida vuela irrevocable’. Y también Ovidio: ‘La palabra una vez emitida vuela irrecuperable’”.³⁵

En un artículo a propósito de los modelos compositivos en los tempranos refraneros castellanos, Ramadori señala que uno de los recursos utilizados por el autor para explicar los proverbios es la recurrencia a la literatura, aseveración que ilustra a partir de dos refranes que acuden a fuentes literarias latinas:

³³ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 162.

³⁴ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 162.

³⁵ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 254-255.

También puede recurrirse a narraciones literarias de amplia difusión, como el *exemplum* de los griegos y los romanos —que relata la transmisión de las leyes de una cultura a la otra y tiene una versión magistral en el *Libro de buen amor*—, aplicado en el *Seniloquium* al proverbio 328. *Piensa el ladrón que todos han su corafón* (2006: 252). Otro conciso caso literario aparece cuando se explica el refrán con la cita de dos sentencias prácticamente similares, atribuidas a Horacio y Ovidio respectivamente.³⁶

Como señala Ramadori, en este caso, el refrán se autoriza a partir de palabras atribuidas a distinguidos escritores del periodo latino clásico, a través de cuya cita, el autor traza una continuidad entre el pensamiento latino y el discurso proverbial medieval. Al citar a ambos escritores de manera conjunta, establece una conexión inmediata entre el pensamiento de Horacio y el de Ovidio, planteando una comunidad de ideas, a partir de la cual justifica el contenido de un refrán que, ciertamente, si tenemos en cuenta la exactitud del contenido semántico transmitido y las similitudes formales, parece una reelaboración popular de ideas antiguas plasmadas en sentencias cultas como las que el autor recupera.³⁷

La figura de Horacio constituye un caso muy interesante para analizar, puesto que recibe un tratamiento particular. El autor aparece referenciado en *Seniloquium* de variados modos: en el caso analizado, con otro escritor distinguido del periodo clásico. Pero también aparece conectado con el pensamiento griego, como se muestra en el refrán nro. 293, “Njn tan largo commo jamjla njn tan corto commo su fija”. El enunciado del proverbio parece estar construido a partir de la simplificación de una anécdota de origen popular, y su foco conceptual plantea que cada cosa debe tener su justa medida o adecuarse según la situación. Al inicio de la glosa, el autor afirma que “se cae en falta tanto cuando es demasiado como cuando se queda corto”.³⁸ El refrán es acompañado de una extensa glosa en la que se incorporan variados ejemplos ilustrativos y citas vinculadas al ámbito religioso: personajes del texto bíblico, como el rey David, y también de la obra de la patrística, como el *Libro sobre la doctrina cristiana*, de San Agustín y *Las Morales* de Gregorio. Pero la cita que culmina la glosa se asocia a dos personajes de la antigüedad grecolatina, Horacio y Aristóteles, que, sin importar la distancia temporal y geográfica, el autor de *Seniloquium* cita de manera conjunta, tal como si hubieran compartido y expresado exactamente las mismas ideas: “Existen muchas frases afines a este proverbio. Dicen Aristóteles y Horacio: ‘La virtud es el punto medio producido entre dos defectos, de tal manera que está en el punto medio entre dos vicios contrarios’”.³⁹ En efecto, pese a las omisiones del autor en

³⁶ Ramadori, A., “Modelos de composición en los primigenios refraneros castellanos”, en: *Cuadernos de Literatura*, Instituto de Letras “Alfredo Veiravé”, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, n° 13, 2013, 5.

³⁷ Nuevamente, para ahondar en este tema, que queda por fuera de los alcances de nuestro trabajo, recomiendo consultar Cuartero Sancho, “Pervivencia de los modelos clásicos...”.

³⁸ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 225.

³⁹ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 227.

esta cita en particular, una búsqueda de fuentes nos lleva a encontrar una idea similar sobre la virtud en el capítulo VI del libro segundo de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles:⁴⁰

Es, por tanto, la virtud un hábito selectivo que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquella por la cual decidiría el hombre prudente. El término medio lo es entre dos vicios, uno por exceso y otro por defecto, y también por no alcanzar en un caso y sobrepasar en otro el justo límite en las pasiones y acciones, mientras que la virtud encuentra y elige el término medio. Por eso, desde el punto de vista de su entidad y de la definición que enuncia su esencia, la virtud es un término medio (...).⁴¹

Y aunque Horacio incluye en su obra distintas reflexiones a propósito de la virtud, lo cierto es que esta particular “cita doble” permite ver que el autor de *Seniloquium* no solo utiliza el pensamiento erudito clásico para la exégesis de los proverbios populares de su tiempo, sino que también incurre en estas licencias de citación porque busca manipular el pensamiento clásico. En este caso, estableciendo, en retrospectiva, comunidades ideológicas entre los distintos autores, que le permiten presentar los proverbios populares y las enseñanzas que de ellos deberían extraerse como parte de una tradición de transmisión de sabiduría que no solo tiene manifestaciones populares sino también eruditas que datan de antaño.

Pero los pensadores del mundo antiguo no solo son autoridades por la calidad y vigencia de su obra, sino que también lo son porque ellos mismos han transitado la vejez, etapa de sabiduría y transmisión de conocimientos. La ancianidad de Horacio es destacada en la glosa del refrán nro. 216, “Lo que con el ojo veo con el dedo lo adiujno”, que, según Cantera y Sevilla “se utiliza para significar que algo es claro y evidente”.⁴² El autor opera una pequeña variante de esta idea, y construye la glosa apoyándose en la primera parte de la estructura bimembre del refrán, “lo que con el ojo veo”, para explicar que el sentido de la vista es mucho más provechoso para el aprendizaje que el sentido del oído, interpretación que refrenda a través de citas de autoridad:

Con la inspección ocular se aprende una doctrina con más perfección que por los oídos. Justiniano lo explica. La verdad vista más con la fe que con los oídos se clava en el

⁴⁰ De la que también se toma, sin precisar la fuente, el proverbio “Una golondrina no hace primavera”, de origen muy antiguo y que aparece registrado en numerosas fuentes literarias medievales y del periodo áureo. Al respecto, *vid.* García Romero, F. “Una golondrina no hace primavera”, *Paremia*, n° 27, 2008, 131-142. Allí, el autor analiza su recorrido histórico y la considera como una de las paremias más extendidas en las lenguas europeas. Según García Romero, la misma aparece documentada en griego antiguo en la comedia ática del siglo V a.C. y luego en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. Esta última sería la fuente consultada por el autor de *Seniloquium*, que la incluye en el refrán nro. 486, “Vna golondrina no faze verano”. El estudio en cuestión llega hasta la pervivencia de la paremia en las lenguas vernáculas modernas.

⁴¹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Ed. bilingüe y trad. de M. Araujo y J. Marías, introd. y notas de J. Marías, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1959, p. 27.

⁴² Cantera Ortiz de Urbina y Sevilla Muñoz (eds.), *Las paremias castellanas del Seniloquium*, 87.

ánimo de los hombres. Incluso Horacio ya anciano dijo: “Las cosas que entran por el oído, impresionan más débilmente los ánimos”.⁴³

La cita horaciana le permite al autor sostener una interpretación del refrán que no se corresponde con su sentido estricto, sino que se hace eco de una disputa característica de la mentalidad medieval a propósito del rol de la vista y el oído en la transmisión del saber. Maravall analiza esta polémica y plantea que, a lo largo de prácticamente todo el Medioevo, se considera que la mejor forma de asimilar el saber y la ciencia es escuchar. Por ello el cantar de gesta, género característico de la época, es una poesía pensada para ser escuchada, del mismo modo que lo son las lecciones universitarias de los maestros escolásticos. Sin embargo, durante el siglo XV se empiezan a registrar testimonios literarios que defienden la preeminencia de la vista como fuente acceso al conocimiento. Según Maravall, “podemos recogerlos como prueba de un cambio de actitud; nos revelan los inicios de un espíritu de modernidad en nuestro siglo XV”.⁴⁴

Un aspecto que destaca Maravall es que, pese a la emergencia de esta nueva perspectiva, en los escritores religiosos se mantiene la tesis tradicional que apoya la función del oído y que será esta concepción la que todavía se imponga en el siglo XVI. Y pese a que el autor de *Seniloquium* pertenece al estamento eclesiástico y tiene una mentalidad profundamente medieval en otros aspectos,⁴⁵ asume esta disputa desde una clara perspectiva moderna, aunque la presenta como la continuidad del pensamiento de las autoridades del mundo antiguo, pues, para justificarla, se apoya en dos fuentes clásicas: una cita indirecta de Justiniano y una cita directa de Horacio. El pasaje citado por el autor es, en realidad, una reformulación del contenido de los versos 180-182 del *Arte poética*, texto escrito por Horacio en los últimos años de su vida: “Lo que entra por el oído impresiona más débilmente el ánimo / que lo que está expuesto ante los fieles ojos y lo que el espectador / se cuenta a sí mismo (...)”.⁴⁶

Por otra parte, que autor se detenga en destacar la condición de ancianidad de Horacio no es casual en una obra como *Seniloquium*, que desde su mismo título —cuyo significado literal es *Refranes que dicen los viejos*— y aún más enfáticamente en el prólogo, declara la preeminencia del saber de los ancianos: “La canicie denota sabiduría; la canicie de los hombres es prudencia. (...) La antigüedad se considera como ley. Además los más viejos deben guiar a los más jóvenes”.⁴⁷

⁴³ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 182.

⁴⁴ Maravall, J. A., “La concepción del saber en una sociedad tradicional”, en: *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Serie primera – Edad Media (4^o ed.), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2001, 221. También pueden encontrarse consideraciones sobre la concepción del saber en la sociedad medieval también en Ramadori, A., “Contexto histórico-cultural y literario”, en: *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca, Ediuns, 2001, 27-64.

⁴⁵ Por ejemplo, su interpretación de los refranes como normas consuetudinarias, aspecto que desarrollaremos más adelante.

⁴⁶ Horacio Flaco, Q., *Epístolas. Arte poética*, Ed. crítica, trad. y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 201.

⁴⁷ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 47.

De hecho, en el prólogo, el autor acude a una sentencia de Aristóteles para fundamentar esta idea: "Aristóteles en el II libro de *Ética* lo confirma: 'Los dichos de los ancianos deben obedecerse como una ley'".⁴⁸ Esta valoración de los ancianos como fuente de un saber que tiene fuerza de ley era, sin dudas, una característica de la época, ya que aparece como foco conceptual de algunos refranes compilados en la obra, por ejemplo, en los refranes nro. 32, "Al buey viejo, non le busques abrigo" y nro. 33, "Al perro viejo, non le llaman chuchó". Es curioso destacar que ninguno de los proverbios tiene glosas extensas, pues el autor los entiende como una suerte de extensión de las ideas ya vertidas *in extenso* en el prólogo. En la glosa del primero de ellos, se limita a señalar: "Efectivamente, en los ancianos suele existir madurez moral. Y la canicie indica sabiduría. Lo que aquí falta que debe aplicarse a este proverbio, buscadlo en el proemio".⁴⁹ Sin embargo, el *Seniloquium* imprime su propia impronta sobre esta consideración amplia de la ancianidad como etapa de la sabiduría, pues en los pasajes analizados existe una asociación implícita del conocimiento a los ancianos varones. De esta forma se distancia de las colecciones de refranes que lo sucederán, como los *Refranes que dicen las viejas* de Santillana, y los *Refranes famosísimos prouechosos y glosados*, textos en los que se "atribuye la sabiduría refranesca al ámbito hogareño y femenino".⁵⁰

Otro tema que nos interesa dejar reseñado, al menos brevemente, tiene que ver con la inclusión de citas y menciones de figuras menos populares, que no gozaron en el Medioevo del reconocimiento de Horacio, Ovidio o Aristóteles. Es el caso de Domicio, forma breve para referirse, posiblemente, a Lucio Domicio Enobarbo, aunque este nombre puede estar aludiendo a más de un personaje: un cónsul del año 94 a.C.; un cónsul del año 54 a.C., tatarabuelo de Nerón, o un cónsul del año 16 a.C., abuelo del emperador Nerón, quien, por cierto, también llevó como nombre de nacimiento Lucio Domicio Enobarbo. Sea quien fuere el Domicio citado, al autor le interesa transmitir una única idea asociada a este personaje, que aparece en las glosas de dos refranes, el nro. 178, "Estonçe pierde la duenna honor quando dize mal et oye peor", y el nro. 208, "Justicia y non por nuestra casa".⁵¹ En ambos casos, además, se trata de una cita indirecta, pues el autor repone las palabras de Domicio a través la obra de Jerónimo: "Decía el orador Domicio a un príncipe: '¿Por qué yo te debo considerar como príncipe, cuando tú no me tienes a mí como senador?'. Jerónimo lo explica en la *Carta a*

⁴⁸ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 47.

⁴⁹ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 71-72.

⁵⁰ Bizzarri, "Las más antiguas colecciones...", 40.

⁵¹ Hay una tercera mención a Domicio, asociada al refrán nro. 88, "Deme djos contienda con quien me entienda". En esta glosa, el autor, artificioamente, propone al personaje como origen del proverbio, aunque no es en este caso Domicio Enobarbo, sino que se trataría de un tal Domicio Labro, quien habría tenido un intercambio de palabras con otro personaje: "Este proverbio pudo decirlo también Domicio Labro cuando le respondió Juliencio Celso diciéndole: 'No comprendo qué es lo que me consultas'" (Cantalapiedra y Moreno -eds.-, *Seniloquium...*, 107). Aquí estamos a oscuras, pues el comentario del autor no brinda información suficiente para hipotetizar una reconstrucción del contexto histórico de la situación narrada, ni hemos podido recabar datos sobre ninguno de los personajes implicados en esta anécdota, de forma tal que no podemos saber siquiera en qué tiempo habría tenido lugar este supuesto intercambio oral, ni cómo accedió al mismo el autor.

Nepotiano. Quien se atreve a decir lo que le apetece, tendrá que escuchar lo que no le agrada”.⁵² Llama la atención que estas palabras son utilizadas en glosas que ilustran refranes cuyos enunciados condensan significaciones diversas: uno busca transmitir la mesura y el cuidado en las interacciones verbales como forma de conservar el buen nombre, mientras el otro pone de manifiesto la hipocresía de quienes condenan las malas acciones de los demás, sin juzgar con equidad las propias,⁵³ lo que vuelve evidente la manipulación y resignificación del material tradicional por parte del autor.

Conclusiones

Si bien apenas hemos dado los pasos iniciales, a través del análisis de unos pocos proverbios de un caudal numeroso de casi 500 refranes, estamos en condiciones de extraer algunas conclusiones parciales: en primer lugar, quizás hasta huelga decirlo, *Seniloquium* es un texto que está mucho más conectado con el pensamiento latino que con el griego, si tenemos en cuenta la variedad y asiduidad de pensadores y fuentes de cada cultura que se registra en las distintas glosas. En cuanto al pensamiento latino, como ya anticipamos, el autor se centra en la referencia a autores del periodo clásico,⁵⁴ aunque eso no significa que no recurra a figuras de la Antigüedad Tardía, como es el caso de Justiniano o de Boecio.⁵⁵ Los personajes referidos se han destacado en diversos ámbitos y profesiones de la actividad social, como la filosofía, la literatura, la política, etc.

En cuanto a las glosas latinas, no solo enlazan distintos discursos sino también diversas funciones: en primer término, se las puede interpretar como un dispositivo que conecta al texto con la tradición clásica, pues, según Cuartero Sancho, con *Seniloquium* se inaugura el género de las colecciones de refranes explicados por medio de glosas,⁵⁶ a imitación de las antiguas colecciones de proverbios griegos, como la colección de Zenobio del siglo II d.C. Así, *Seniloquium* no solo retomaría contenidos sino también mecanismos formales de la tradición clásica.

Ahora bien, en lo que refiere a actitudes propiamente medievales, la coexistencia de la lengua romance y el latín en una misma obra, en este caso, un

⁵² Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 162.

⁵³ Con otros materiales de la compilación se registra la misma operación: el autor reutiliza los mismos ejemplos o citas, en distintos contextos, para ilustrar proverbios con sentidos muy disímiles. En esta operación de adecuación semántica resulta clave el entramado discursivo en el cual se inserta la cita o el ejemplo, que contribuye a acentuar distintas interpretaciones o a iluminar aspectos diversos de un mismo material, resignificándolo según la necesidad didáctica del autor.

⁵⁴ Aquí nos referimos al periodo transcurrido entre los siglos II a.C. y II d.C., de acuerdo a la periodización convencional de la historia latina.

⁵⁵ No hemos analizado la inserción del pensamiento boeciano en este trabajo. Este pensador aparece referido en las glosas de cinco refranes y siempre a través de citas directas. Le interesan al autor de *Seniloquium*, específicamente, los pasajes que hablan sobre la Fortuna.

⁵⁶ Tal tradición genérica tendrá luego un exponente significativo en los *Refranes famosísimos prouechosos y glosados* (1509) y se desarrollará notoriamente durante el siglo XVI. Cuartero Sancho señala que, en este siglo “tendrá como máximos exponentes la *Filosofía Vulgar* de Juan de Mal Lara, Sevilla, 1568, y las dos colecciones de Sebastián de Horozco, *El libro de los proverbios glosados* (1570-1580), y el *Teatro universal de proverbios*” (Cuartero Sancho, “Pervivencia de los modelos clásicos...”, 27).

refranero, es muy interesante, si la analizamos en función de lo postulado por Bizzarri, quien plantea que durante toda la Edad Media existe una actitud clara hacia el refrán, que es interpretado como la expresión de normas legales unívocas. En el caso de *Seniloquium*, se trata de “antiguos restos de un Derecho que viene de tiempos inmemoriales”⁵⁷ y que, por lo tanto, es necesario explicar y hacerlo en la lengua culta que dominan quienes integran el estamento en el que circulará la obra.⁵⁸ Es decir que las glosas cumplen una función didáctica que representa la concepción proverbial de una época.

Me interesa, por último, recuperar una tesis que Bizzarri propone a propósito de los *Refranes que dicen las viejas* de Santillana. Según el especialista, que analiza los comentarios vertidos por el autor en el prólogo, las glosas son el mecanismo a través del cual el autor puede adecuar el contenido de los proverbios de acuerdo a los preceptos de la doctrina cristiana:

Lo cierto es que esa “persona docta” consideró que los refranes tenían “sentencias muy provechosas”, pero que no eran fáciles de entender. Posiblemente pensaba que la doctrina cristiana no brotaba de forma muy evidente y, por tanto, los glosó “a provecho y consolación de los cristianos”.⁵⁹

Pues bien, si acordamos con la hipótesis de autoría de Cantalapiedra y Moreno, no estamos entonces ante una situación distinta a la que constituye el contexto de producción de *Seniloquium*: García de Castro, miembro de alto rango de la iglesia segoviana, compone el manuscrito a instancias del pedido del obispo Juan Arias Dávila, para destinarlo, según expresa en la Dedicatoria, a los “padres y canónigos”.⁶⁰ Es decir, estamos ante un autor que pertenece al ámbito religioso y crea esta obra para que circule dentro del mismo. Por lo tanto, no caben dudas de que los contenidos presentes en *Seniloquium* deben ser adecuados al esquema de valores de la institución eclesiástica. Así cobran su plena significancia las glosas, que contribuyen a clarificar o incluso establecer la continuidad pedagógica entre la doctrina cristiana y los proverbios populares, de acuerdo a las necesidades compositivas del autor. De alguna forma, en las glosas se cristianizan todos los discursos⁶¹ —los refranes populares, el pensa-

⁵⁷ Bizzarri, “El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento...”, 29.

⁵⁸ No obstante, Bizzarri señala que esta actitud empieza a cambiar a fines del mismo siglo XV, de la mano de la llegada a España de las teorías lingüísticas de valorización de la lengua vulgar procedentes de Italia. En tal sentido, si bien el refrán sigue teniendo función normativa, también empieza a ser valorizado como norma lingüística y, más adelante, como acto de habla. Al respecto, *vid.* Bizzarri, “El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento...” y Bizzarri, H., “Refranero hispánico: de norma ética a acto de habla”, en: Botta, Patrizia (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, vol. 2, 2012 (Medieval), Aviva Garribba (ed. lit.), 394-398.

⁵⁹ Bizzarri, “Refranero hispánico: de norma ética a acto de habla”, 395.

⁶⁰ Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium...*, 46.

⁶¹ Esta tendencia de los escritores medievales a cristianizar materiales culturales diversos no solo es apuntada por Bizzarri, sino también por Ramadori, quien advierte esta actitud a propósito de las figuras de los filósofos antiguos, que “son transformados en arquetipos morales, sometiéndolos a un proceso de cristianización hasta convertirlos en maestros del ascetismo, de acuerdo a una concepción teológica y moral del saber” (Ramadori, “Contexto histórico-cultural y literario”, 37).

miento de la tradición clásica, etc. — a través de las referencias sistemáticas a los pensadores de la doctrina cristiana, que, ya hemos visto, reaparecen una y otra vez en las glosas, entretejiendo y unificando semánticamente todos los otros materiales que en ellas se incorporan.

En suma, consideramos que el propósito evidente del autor en la utilización, manipulación y resignificación del caudal de ideas procedentes de la Antigüedad, es trazar una tradición cultural amplia, de la cual formarían parte los proverbios compilados,⁶² postulando de este modo una continuidad natural entre el saber letrado del mundo antiguo, y los proverbios surgidos de la sabiduría popular en el Medioevo cristiano, que de esta forma podrían ser interpretados como apropiaciones o actualizaciones de ideas procedentes de la paremiología erudita — de la obra de Horacio, Ovidio, Virgilio, Séneca, etc. —.

Así, a través del trazado de esta línea de tradición sapiencial, el autor no solo nos permite a nosotros, lectores modernos, visualizar la complejidad de la trayectoria del discurso proverbial en la Edad Media, sino que, ante todo, contribuye a sustentar la macro-operación que se propone desarrollar a través del aparato exegético compuesto por las glosas, definida por la crítica como “jerarquización del refrán al nivel de *auctoritas*”⁶³ o “dignificación como discurso sapiencial”.⁶⁴ Aunque si quisiéramos expresarlo con un proverbio popular, para cerrar este trabajo en sintonía con el objeto de estudio, podríamos decir, de forma más sencilla pero igualmente efectiva, que, con el diseño del aparato exegético de las glosas, que subsume toda la tradición de acuerdo a sus intereses didácticos particulares, el autor se comporta de acuerdo con el refrán que dice: “Cada uno quiere llevar el agua a su molino y dejar en seco el del vecino”.

María Belén Randazzo

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS)

belen.randazzo@uns.edu.ar

⁶² Esta idea de *continuum* cultural entre la edad antigua y los siglos medievales, aparece también si se analizan otras manifestaciones culturales y religiosas. Tal es el caso del artículo de González Tornero, A., “De lo mitológico a lo sagrado en el refranero”, *Paremia*, n° 5, que analiza la correspondencia de atributos entre las divinidades de la mitología clásica y los santos del cristianismo.

⁶³ Bizzarri, *El refranero castellano...*, 107.

⁶⁴ Ramadori, A., “Convergencia de literatura popular y literatura letrada en *Senloquium*” en: Prósperi, G. (coord.), *Debates actuales del Hispanismo. Balances y desafíos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, 2016, 567.

Resumen:

El presente trabajo propone un acercamiento a *Seniloquium*, una obra de fundamental importancia en la literatura española, ya que se trata del primer refranero manuscrito, compuesto a fines del siglo XV. Se trata, asimismo, de un texto de singulares características, pues recoge casi 500 refranes en lengua romance, de uso corriente a fines de la baja Edad Media castellana, que el autor ordena alfabéticamente y explica a partir de glosas compuestas en latín, en las cuales acude a fuentes escritas y orales muy diversas. Nos proponemos, en esta oportunidad, analizar las distintas formas de inserción del pensamiento de la Antigüedad clásica en las glosas de *Seniloquium*.

Palabras clave: *Seniloquium* – proverbios – pensamiento clásico – glosas.

Abstract:

This paper proposes an approach to *Seniloquium*, a work of fundamental importance in Spanish literature, since it is the first manuscript collection of proverbs, composed at the end of the fifteenth century. It is also a text of singular characteristics: it includes almost 500 proverbs in Romance language, of common use at the end of the late Castilian Middle Ages, which the author orders alphabetically and explains through Latin comments, making use of very diverse written and oral sources. In this opportunity, we intend to analyze the different ways of inserting the thought of the classical Antiquity in *Seniloquium*'s comments.

Keywords: *Seniloquium* – proverbs – classical thinking – comments.

RECIBIDO: 30-4-2020 – ACEPTADO: 4-8-2020

RESEÑAS

La utilidad de lo inútil o por qué estudiar la Antigüedad importa

Reseña bibliográfica de: Morley, N., *El mundo clásico. ¿por qué importa?*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, 153 pp., ISBN: 978-84-9181-391-0

“La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos”¹

Neville Morley, profesor en la Universidad de Exeter, se formó en estudios clásicos e historia antigua en Cambridge, donde fue discípulo de Peter Garnsey en el Emmanuel College. Actualmente, se especializa en historia social y económica de la Antigüedad, recepción e influencia de textos clásicos en el mundo moderno y, asimismo, en aproximaciones teóricas y metodológicas a la historia antigua. Son estos últimos temas, especialmente lo que atañe a recepción e influencia actual de los clásicos griegos y romanos, sobre los que reflexiona sucintamente, pero con espíritu polémico, en *El mundo clásico ¿por qué importa?*²

Aunque el tema que discute el libro ha estado sobre el tapete desde hace tiempo, Morley viene a evidenciar que muchas de las luchas en el campo de estudios de la Antigüedad siguen vigentes y aún están lejos de resolverse. Asimismo, el lector notará que algunas cuestiones no se limitan a ese ámbito, sino que guardan relación con las humanidades en general, cuyo valor en la formación de las personas no deja de ponerse en cuestión.³

El mundo clásico ¿por qué importa? consta de cuatro capítulos y un epílogo e incluye, al final, una sección de lecturas complementarias, para el lector que desee ahondar en los temas tratados en cada capítulo, y un índice onomástico y de contenidos, útil para consultas específicas de la obra. El trabajo contiene 4 figuras, que sirven de ejemplos gráficos de temas analizados.

Finalmente, también cabe mencionar el aporte del traductor español, Antonio Guzmán Guerra, especialista en filología griega de la Universidad Complutense de Madrid, que agregó una sección de referencias recomendadas

¹ Calvino, I., “Por qué leer los clásicos”, en: Calvino, I. *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, 2009, 20.

² El original, *Classics. Why it Matters*, fue publicado un año antes, en 2018.

³ Ver, por ejemplo, Ordine, N., *L'utilità dell'inutile. Manifesto. Con un saggio di Abraham Flexner*, Milano, Bompiani, 2014 y la introducción de Ordine, N., *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal*, Barcelona, Acantilado, 2017, ambos con más referencias, y las notas periodísticas de Cossío Díaz, J. R., “Modernizar sin razón”, *El País*, 20 de octubre de 2015 (https://elpais.com/internacional/2015/10/20/mexico/1445376923_421844.html) y Bassets, M., “El humanismo no es enemigo de la ciencia”, *El País*, 23 de abril de 2016. (https://elpais.com/cultura/2016/04/22/actualidad/1461325857_569581.html), que reflejan situaciones que el lector puede reconocer en Argentina también. Ver, asimismo, las reseñas al libro de Morley de Bastos Marques, J., “Resenha de Morley, N. CLASSICS: WHY IT MATTERS. Cambridge: Polity, 2018”, *Mare Nostrum* 9.2, 2018, 109-115 y López Fonseca, A., “Por si faltaran razones para acercarse al mundo clásico”, *Tempus* 45, 2019, 87-96. La primera cita varias notas interesantes del contexto anglosajón en el que se concibió el libro y alude también a la situación en otros países, especialmente Brasil. El segundo también acentúa esta situación que viven las humanidades partiendo de los textos de Ordine y ofreciendo varias referencias bibliográficas más con breves comentarios.

para lectores en español e, igualmente, varios comentarios en notas al pie para estos últimos.⁴ Una labor que destacamos, puesto que no es habitual en todas las traducciones al español de investigaciones u obras de divulgación sobre la Antigüedad. De este modo, Guzmán Guerra enriquece una reflexión del mundo clásico realizada por Morley desde su contexto anglosajón y para una audiencia principalmente, aunque no solo, angloparlante.

El primer capítulo, “¿Qué pasa con el mundo clásico?”, hace de introducción al volumen presentando temas que serán retomados y profundizados en los siguientes capítulos. Allí, el autor hace un recorrido por el estudio y el valor atribuido a los clásicos griegos y romanos desde el Renacimiento hasta hoy en día, resaltando, por un lado, la influencia que el mundo clásico tuvo y tiene en el desarrollo de ideas y acciones en diferentes contextos socio-político-culturales de sociedades de Europa occidental –especialmente, Gran Bretaña y Alemania– y Estados Unidos. Por otro lado, en ese rápido repaso, Morley denuncia, retomando críticas poscoloniales, interpretaciones que se han propuesto en distintas épocas –la actual inclusive–, que han manipulado el pasado griego y romano para justificar ciertas políticas, actitudes y comportamientos reprensibles. En ello, subraya, han incurrido no solo aficionados y políticos, sino también especialistas de la disciplina académica de estudios clásicos. El autor cierra el capítulo marcando que aún hoy es posible identificar una tensión entre estas lecturas del mundo clásico en algunos ámbitos y la defensa de los estudios clásicos que propone gran parte de los académicos, quienes aseveran que dichos estudios son fundamentales para la educación del ciudadano. Un problema que detecta Morley aquí es que los académicos rara vez salen a escena para cuestionar esas lecturas de los clásicos y para precisar de qué modo deben leerse los clásicos para que su estudio resulte fructífero.⁵ En la misma línea, se hace un llamado a sacar a los clásicos griegos y romanos del pedestal en que han sido colocados y democratizarlos. Asimismo,

⁴ Para el interesado en el tema del libro de Morley, puede consultar, además de la bibliografía citada por éste y el traductor, la recopilada por López Fonseca en las pp. 87-91 de su reseña citada en nota precedente. A ello, podemos agregar: Romano, A. C., “Los estudios clásicos. Explorando otro mundo”, en: Romano, A. C., *Nuevas Lecturas de la Cultura Romana*. Tucumán, IILAC, Facultad de Filosofía y Letras – UNT, 2005, 279-287 y las notas periodísticas de Nava Contreras, M., “¿Tienen futuro los estudios clásicos?”, *PRODAVINCI*, 21 de julio de 2018 (<https://prodavinci.com/tienen-futuro-los-estudios-clasicos/>); Altares, G., “Mary Beard: ‘Los romanos antiguos no tienen mucho que enseñarnos’”, *El País*, 16 de julio de 2020 (https://elpais.com/cultura/2020/07/14/babe-lia/1594754135_131322.html); Hernández de la Fuente, D., “Votar a los clásicos en las elecciones de ayer, hoy y siempre”, *La Razón*, 5 de mayo de 2021 (https://www.larazon.es/cultura/20210505/xya-qdr5vengszcx4qyn3z4k6ha.html?outputType=amp&fbclid=IwAR1MTMMZ18kiw_mKEAhh40-A0XLt5Tz4FZMfmCO9KOBfMRkyWql02ATuo5co); Beard, M., “Un ensayo inédito. Mary Beard, la blanchura de las estatuas”, *Revista N*, 5 de febrero de 2021 (https://www.clarin.com/revista-enie/mary-beard-blanchura-estatuas_0_KIyTAMLb7.html). Ver asimismo la bibliografía citada en la exposición que sigue.

⁵ Uno puede pensar a este respecto en la novela *Las benévolas* de J. Littell (Barcelona, RBA, 2007), donde el autor trabaja, entre otras cosas, sobre la idea de que la cultura por sí sola no nos salva. Gente muy culta ha cometido crímenes atroces. Vale la pena leer, asimismo, algunos pasajes de la entrevista que le hizo al escritor Mantilla, J. R., “La cultura no nos protege de nada. Los nazis son la prueba”, *El País*, 26 de octubre de 2007. A una conclusión similar podemos llegar leyendo libros como Canfora, L., *Ideología de los estudios clásicos*, Madrid, Akal, 1991 o Chapoutot, J. (2013), *El nacional-socialismo y la Antigüedad*, Madrid, Abada Editores.

Morley critica que la disciplina de los estudios clásicos esté en su gran mayoría en manos de hombres blancos y de la élite y aboga por fomentar la apertura del campo a otros grupos sociales.

El capítulo dos, “Cartografiar el pasado”, ofrece precisiones sobre el campo de los estudios clásicos. Morley expone cómo las delimitaciones geográficas y cronológicas de los estudios clásicos han ido cambiando con la renovación constante de perspectivas teóricas y enfoques que han posibilitado plantear nuevos interrogantes, profundizar en el estudio crítico de las fuentes e, incluso, modificar la concepción del objeto de investigación, lo que ha llevado en algunos casos a modificar la forma de comprender el tema de análisis o derribar los prejuicios que hasta entonces habían llevado a delimitar el campo de estudio de un determinado modo. De este modo, el autor se detiene en un primer momento a considerar las limitaciones fontales que sufren los investigadores de la Antigüedad y cómo el desarrollo de nuevas técnicas y teorías posibilitan acceder a nueva información ya sea gracias a nuevos descubrimientos, ya sea por la relectura de fuentes que ya teníamos, pero desde otra perspectiva. A continuación, se centra en la relevancia del empleo de teorías como medio a través del cual intentar comprender el mundo clásico. Pero, en la medida en que esas teorías condicionan las preguntas que les hacemos a las fuentes e, igualmente, las respuestas que ofrecemos en nuestros análisis, Morley subraya la importancia de explicitar los conceptos que usamos para lograr una discusión intelectual sincera. Por último, el autor se detiene en la relevancia tanto de las lenguas clásicas como de la arqueología para dedicarse al campo y plantea la idea de romper con algunas herencias que limitan hoy las investigaciones del área a pesar de los avances que se han obtenido. Por ello, aboga por trabajar en grupos multidisciplinarios para que el diálogo entre colegas ayude a corregir las falencias y a enriquecer la mirada de la Antigüedad mediante el aporte de diversos enfoques y perspectivas.

En este capítulo, encuentro dos pasajes poco claros. El primero, en página 58, en el cierre del párrafo que viene de la carilla anterior, Morley alude a un cambio de perspectiva en las investigaciones sobre Roma –también en los de Grecia– por el que los estudiosos empiezan a pensar desde “la perspectiva de los «nativos»” el intercambio cultural y a examinar

“cómo entendieron éstos la «cultura de Roma» (y hasta qué punto han contribuido a desarrollar la idea de qué significa ser romano), en vez de interpretarlo todo desde la perspectiva romana, como si se tratara de la propagación de la verdadera civilización a pueblos salvajes [Morley se refiere a los pueblos del norte de Europa].”⁶

El planteo, obviamente, no carece de interés y ha enriquecido el debate de la –al menos, convencionalmente denominada– romanización, por ejemplo. Pero Morley

⁶ Las comillas españolas son del original.

no dice cómo se ha podido llevar adelante aquel, si las fuentes literarias de que disponemos están permeadas por el sesgo romanocéntrico. Tampoco señala la existencia de otro tipo de ego documento, como podría ser un texto epigráfico.

El otro caso se encuentra en el párrafo de páginas 71-72, donde el autor inicia su reflexión sobre las interpretaciones que sugieren los investigadores y el riesgo de incurrir en anacronismo. Su planteo en el apartado es, sin duda, interesante, pero el lector se topa en el comienzo con una idea impregnada de cierto presentismo:

“De hecho, al apoyarnos de manera explícita en ideas y teorías modernas (conscientes de que estamos leyendo el pasado en términos de presente) es menos probable que obtengamos una lectura equivocada.”⁷

Lo que leemos aquí recuerda una idea similar desarrollada por Richard Hingley en su controvertido libro de 2005,⁸ la que generó polémica en su momento. Ver, a modo de ejemplo, las críticas de Jonathan Prag y Sviatoslav Dmitriev.⁹ De todos modos, la idea de Hingley reaparece, por ejemplo, en Martin Pitts y Miguel John Versluys.¹⁰

En el capítulo tres, “Entender el presente”, Morley comenta cómo el presente condiciona la interpretación del pasado, cómo la recepción juega su rol en la reinención de ese pasado para reflexionar sobre el presente, que es influenciado por cuestiones de la Antigüedad, o para proponer una cuestión en vistas al futuro. De este modo, nota que lo clásico está en constante transformación.¹¹ De allí, la importancia de analizar la recepción y el marco en que tiene lugar la reinención, para lo cual, afirma Morley, es necesario un trabajo interdisciplinario, pues el investigador de la Antigüedad no es especialista en esos otros contextos.

Un aspecto interesante que subraya Morley en el capítulo es que

“la cultura clásica sigue siendo política, aunque no la usemos para reflexionar sobre las actuales convenciones políticas ni para criticar el actual estado de la sociedad, por el simple hecho de que la asumimos y reinterpretamos en el ámbito de unas estructuras y relaciones políticas. Siempre se discute sobre quién es propietario, sobre quién la reclama como suya, sobre quién la definió” (p. 104).¹²

⁷ Lamentablemente, no he podido revisar el original en inglés.

⁸ Hingley, R., *Globalizing Roman Culture. Unity, Diversity and Empire*, London and New York, Routledge, 2005, 1-13, 108-109 y 118-120

⁹ Prag, J., “Review of: Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire by R. Hingley”, *The Journal of Roman Studies* 96, 2006, 214-215; Dmitriev, S., “(Re-)constructing the Roman empire: from ‘imperialism’ to ‘post-colonialism’. An historical approach to history and historiography”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5, 2009, esp. 154-161.

¹⁰ Pitts, M. y Versluys, M. J., “Globalisation and the Roman world: perspectives and opportunities”, en: Pitts, M. y Versluys, M. J. (Eds.), *Globalisation and the Roman World: World History, Connectivity and Material Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 21.

¹¹ Un interesante ejemplo de esto es el de las estatuas griegas -y romanas-, cuyos colores eran negados incluso cuando eran evidentes y hoy, con las nuevas tecnologías, se han podido recuperar en algunos casos. Ver Kriezis, E., “Cómo el mito de las estatuas griegas blancas alimentó la falsa idea de la superioridad europea”, *BBC News*, 29 de mayo de 2021 (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-57071564>).

¹² Sobre la vigencia política de la historia antigua, ver, por ejemplo, el interesante artículo sobre la familia neoconservadora Kagan: Olivera, D. A., “Los Kagan: Historia y pensamiento político neoconservador”, *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina* 19, 2020,

Ahondando en esa idea, el autor muestra cómo ciertas lecturas de la Antigüedad han formado parte de ideologías nefastas y cómo ciertos grupos se han tratado de apropiarse de ese pasado. Reaccionando contra esos casos, Morley aboga por democratizar los clásicos y discutir esas interpretaciones y apropiaciones. De todos modos, advierte contra la posibilidad de una crítica a dichas lecturas de los clásicos a partir de una autenticidad que no se puede verificar. Así, cierra el capítulo reflexionando sobre si

“¿Podemos oponernos a ciertas reinvencciones y empezar a calificarlas de «apropiación» y «mala interpretación», basándonos en que no nos agrada el resultado?” (p. 110).¹³

El capítulo 4, “¿Prever el futuro?”, propone una reflexión sobre la utilidad de los estudios sobre la Antigüedad Clásica para el presente. Morley reconoce que no hay respuestas simples y enfatiza que no hay que caer en cuestiones de futurología. Asimismo, como mostró en capítulos precedentes, señala que no hay que limitarse a lecturas simplistas ni al empleo de los clásicos como recurso de autoridad para legitimar acciones en el presente o futuro. El autor subraya que, como todas las sociedades, las de la Antigüedad clásica son complejas y es en el meditar sobre sus diferentes aspectos que podemos obtener frutos. De este modo, las lecturas de los clásicos nos permiten plantear preguntas útiles para considerar en nuestros presentes y revisar teorías formuladas a partir de nuestras sociedades modernas para ver en qué medida son válidas en otros casos. Todo ello permite complejizar las reflexiones sobre futuros posibles, tanto en lo que respecta a lo que deseamos como a lo que no queremos. En otras palabras, la utilidad de estos estudios está íntimamente vinculada con nuestra exploración y comprensión de las complejidades del ser humano.¹⁴

La propuesta de Morley es interesante, pero hay que tener presente sus límites o riesgos. Por ejemplo, el de terminar invirtiendo tiempo y esfuerzo en un estudio que no hace aportes sustanciales ni a los estudiosos de la Antigüedad, ni

124-144 (http://www.huellasdeeuropa.com/ediciones/edicion19/05_Diego_Alexander_Olivera_Los_Kagan.pdf).

¹³ Las comillas españolas son del original.

¹⁴ Un ejemplo de lo que propone el autor es el libro editado por Pitts y Verluys (*Globalisation and the Roman World: World History, Connectivity and Material Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016 (2015)), donde se reflexiona sobre la posibilidad de pensar el mundo romano desde las teorías de la globalización y en el que el propio Morley colaboró con un capítulo (“Globalisation and the Roman economy”, 49-68). Algo similar habían propuesto, por ejemplo, Bancalari Molina, A. (2007), *Orbe romano e imperio global: La romanización desde Augusto a Caracalla*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007; y Hidalgo de la Vega, M. J., “Algunas reflexiones sobre los límites del oikoumene en el Imperio Romano”, *Gerión* 23.1, 2005, 271-285, quien, al mismo tiempo, reflexionaba sobre el presente y el futuro a partir del caso romano. Una reflexión diferente sobre futuros posibles a partir de lo que leemos en los clásicos sobre religión es el interesante libro de Bettini, M., *Elogio del politeísmo. Lo que podemos aprender hoy de las religiones antiguas*, Madrid, Alianza editorial, 2016. En este tipo de ejercicio de reflexión no faltan comparaciones entre personajes del pasado y presente como, por ejemplo: Carlin, J., “Trump, el caballo de Calígula”, *El País*, 3 de agosto de 2016 (https://elpais.com/internacional/2016/08/03/actualidad/1470235448_193142.html); Altares, G., “Conversaciones con futuro/ Tom Holland: Trump, como Calígula, basa su régimen en la diversión de la humillación”, *El País*, 11 de abril de 2017 (https://elpais.com/cultura/2017/04/10/actualidad/1491837484_654887.html).

a los de historia contemporánea. Asimismo, algunas de estas propuestas además se ven señaladas por responder a intereses actuales, razón por la que obtienen financiamiento. El problema, claro está, no es el financiamiento, sino la sospecha que pesa luego sobre las conclusiones a las que llegan algunas investigaciones, que son criticadas por tergiversar el pasado en favor de una agenda política actual. Denuncias de este tipo podemos leer en Bryan Ward-Perkins y Frederik Naerebout.¹⁵

En el epílogo que cierra el libro, Morley hace un breve recorrido personal en el que explica por qué ha escrito la obra y por qué del modo en que lo ha hecho. De esta manera, retoma algunos puntos centrales y finaliza con un pedido a los colegas para que democratizen los estudios clásicos y, asimismo, para que tengan una participación más activa en los debates no solo sobre el lugar y la relevancia de dichos estudios en la actualidad, sino también sobre la recepción que se hace de la Antigüedad hoy. Especialmente, abogando por plantar cara a la apropiación del pasado griego y romano por parte de la ultraderecha y divulgadores autoritarios. Siguiendo, en ese sentido, la línea de investigadores como Mary Beard, quien fue víctima de ataques como los que Morley denuncia.

La exposición de las ideas es en general clara y solo encontré unos pocos errores de edición: en página 25 falta un que en “no es automáticamente verdad [que] esto sea cierto aplicado la filología Clásica”; en pág 35 nota 14 se lee Elliot en lugar de Eliot; en página 64, se lee Vindolandia en lugar de Vindolanda, al referirse a unos de los castros que custodiaban la muralla de Adriano en Britania; en página 98, dice twiter en lugar de twitter; y en página 107 falta un que en “Al igual [que] sucede...”. Finalmente, en nota 13 de p. 32, que contiene palabras pegadas, y en p. 149 –en este segundo caso, el enlace está mal citado– se citan dos títulos diferentes para un mismo artículo de Adradós, ambos incorrectos. El título correcto es “Nietzsche y el concepto de filología clásica” (*Habis* 1, 1970, 87-105).

En conclusión, el libro de Morley, dirigido más a los especialistas que a un público general, resulta un libro interesante que, por su planteo polémico, evidencia la actualidad de varios debates y, por eso mismo, invita a reflexionar tanto sobre el mundo clásico, como sobre nuestro propio quehacer como investigadores del mismo. Para bien y para mal, los clásicos están presentes y nos interpelan, por eso son importantes y no podemos renegar de ellos, pero podemos meditar a partir de ellos para pensar mejores futuros posibles.

Agustín Moreno

Universidad Nacional de Córdoba

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad

agustin.moreno@unc.edu.ar

¹⁵ Naerebout, F. G., “Global Romans? Is globalization a concept that is going to help us understand Roman empire?”, *Talanta* 38-9, 2006/7, 149. Ward-Perkins, B, *The fall of Rome and the end of civilization*. Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 (2005), 169-193, esp. 170 y 174.

CRÓNICAS

I Jornada Virtual de Estudios Sobre la Antigüedad. Filosofía, arte, historia y literatura de Grecia y Roma. “Maneras de pensar y maneras de actuar en el mundo antiguo”

Lomas de Zamora, 16 a 17 de octubre de 2020

Durante los días 16 y 17 de octubre de 2020 se llevó a cabo la I Jornada Virtual de Estudios Sobre la Antigüedad. Filosofía, arte, historia y literatura de Grecia y Roma. “Maneras de pensar y maneras de actuar en el mundo antiguo” en la Facultad de Ciencias Sociales, perteneciente a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Abriéndose paso entre las ya consagradas, esta jornada para muchos novedosa y desafiante se impuso bajo la modalidad virtual. En aquel momento no eran pocos los que creían que los espacios académicos de debate, lectura e intercambio de ideas no tenían asidero a causa de la pandemia. Sin embargo, los organizadores no se dejaron guiar e intimidar por las maneras canónicas de pensar y optaron por truncar las maneras presenciales de actuar. La masiva participación de más de 900 personas, entre ellos 130 expositores de 9 países, de 47 universidades y centros de investigación, confirma que la innovación abolió las barreras temporales y espaciales del mundo.

El acto de inauguración contó con las palabras de presentación del docente del Seminario de Mitología Griega, Lucas Rodrigo (UNLZ), el discurso del decano de la Facultad de Ciencias Sociales (UNLZ), Gustavo Naón y la única conferencia en la jornada a cargo del profesor Jaume Pòrtulas desde la Universitat de Barcelona.

Las lecturas se distribuyeron a lo largo de los dos días, viernes y sábado con una amplia franja horaria: desde las 14 hasta las 19:30 h. El criterio de división de las 31 mesas fue temático y consistió en el agrupamiento por autor, tópico o género literario, abarcando el área de la filosofía, el arte, la historia y la literatura de Grecia y Roma. Tuvo lugar también exposición de los tan valiosos grupos de investigación. Asimismo, al igual que en una jornada presencial, las mesas se establecieron de manera simultánea. Para ser justos deberíamos decir que lo único de lo que careció fue de un bufet en las pausas. Sin embargo, no faltó quien desde su hogar compartió una infusión en la pantalla y a la distancia.

Además, es necesario mencionar que los organizadores colocaron sobre sus hombros no sólo la ardua tarea de llevar a cabo una jornada, sino también la de corregir y producir actas que se encuentran prontas a salir.

No nos cabe ninguna duda de que la jornada propuesta por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora no tuvo nada que envidiarle a la antigua modalidad. Por supuesto, habrá que considerar a futuro la posibilidad de que en algunos casos lo virtual no sea una característica supletoria, sino principal.

Chiara Grimozzi

Foro Virtual: Enseñar y aprender lenguas y culturas clásicas en tiempos de pandemia

Mar del Plata, 15 y 16 de diciembre de 2020

Durante los días 15 y 16 de diciembre de 2020 tuvo lugar el *Foro virtual: Enseñar y aprender lenguas y culturas clásicas en tiempos de pandemia*. El título no es casual: el encuentro, inicialmente, había tenido la intención de ser la primera edición de un Congreso presencial sobre la enseñanza y el aprendizaje de las Lenguas y Culturas Clásicas, a desarrollarse en Mar del Plata. El contexto sanitario, por todos conocido, nos obligó primero a postergarlo y luego a transformarlo en un evento enteramente virtual, dada la prolongación de las disposiciones relativas al distanciamiento social.

El Foro contó con el aval de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE), radicado también en nuestra Universidad; y, asimismo, con la entusiasta colaboración de colegas de todo el país, que supieron ayudarnos a dar forma y finalmente concretar este querido proyecto. Entre ellos, menciono especialmente a Gabriela Marrón, quien diseñó la imagen que acompañó la convocatoria (una *tabella* digital, que representó felizmente la confluencia entre el mundo clásico y el contexto virtual), aunque es justo decir que cada uno de los participantes, en un diálogo ininterrumpido y muy fructífero de correos electrónicos, realizó aportes valiosísimos.

La iniciativa de un congreso presencial que propiciase el intercambio de experiencias relativas a la enseñanza y el aprendizaje de las Lenguas y Culturas Clásicas, en todos los niveles de nuestro sistema educativo, derivó entonces en este Foro que convocó a colegas de todo el país, quienes no dudaron en sumarse con enorme entusiasmo al proyecto.

Contamos, en total, con diecisiete expositores agrupados en cuatro sesiones distintas, distribuidas a lo largo de las dos jornadas. Arturo Álvarez Hernández fue el encargado de inaugurar el Foro, con la presentación general y una primera intervención; lo siguieron, en la primera sesión, Adriana Manfredini, Luis Marcelo Martino y Natalia Ruiz de los Llanos. En la segunda sesión participamos Beatriz Carina Meynet, Natalia Trevisan, Patricia Zapata y quien suscribe. La segunda jornada comenzó con la tercera sesión, que incluyó las exposiciones de Jimena Morais, Cadina Palachi, Gabriela Marrón y Mariana Ventura; y la cuarta sesión, por su parte, contó con las intervenciones de Elbia Haydée Difabio, Luciano Sabattini, Melina Jurado y Miguel Ángel Spinassi. El encuentro fue enteramente virtual, a través de una plataforma de videoconferencias. Todas las sesiones del Foro virtual fueron grabadas, con el debido consentimiento de los expositores, y serán publicadas oportunamente.

Las sesiones no tuvieron ejes temáticos específicos. Hubo un espíritu general, que compartimos: la preocupación por crear y desarrollar materiales y recursos didácticos, la reflexión sobre los diversos aspectos de la práctica docente, y la búsqueda de cooperación recíproca para afrontar los incontables desafíos que supone la enseñanza y aprendizaje de las Lenguas y Culturas Clásicas, tanto en general como especialmente en el contexto de virtualización exigida por la pandemia.

El éxito del encuentro quedó evidenciado no sólo en la gran cantidad de asistentes que nos acompañaron, que superó por mucho nuestras expectativas, sino también en la duración de cada jornada: aunque fueron inicialmente pensadas para durar tres horas cada una, la práctica nos sorprendió alargando los tiempos como consecuencia del enorme entusiasmo de los participantes. Cada sesión aportó invaluable intercambio que resultaron enriquecedores y estimulantes, en un clima de amable camaradería y calidez que logró traspasar desde el primer momento la distancia de las pantallas.

Finalmente, nos alegra decir que esta iniciativa no sólo fue un punto de encuentro interesantísimo y provechoso para los docentes de Lenguas y Culturas Clásicas sino que, además, y gracias al entusiasmo generado, fue el puntapié inicial para consolidar un grupo de trabajo que luego daría lugar a la creación de RAuCA: Red de Aulas Clásicas Argentinas, cuyo nacimiento fue anunciado durante el último Simposio Nacional de Estudios Clásicos (UNNE, septiembre de 2021). Así, esperamos que este Foro sea el inicio de un largo camino sembrado de encuentros e intercambios productivos.

María Cecilia Taborda

PUBLICACIONES RECIBIDAS

(en canje, por donación o compra por subsidio individual y por el subsidio PICT-2015-2035)

- * Bach, Sarah, *Espace et structure dans les Métamorphoses d'Ovide* (Scripta antiqua 130), Bordeaux, Ausonius, 2020.
- * Corso de Estrada, Laura E., *Cicerón. Sobre las leyes*, Buenos Aires, Colihue, 2019.
- * Cordero, Néstor Luis, *Diógenes Laercio. Vidas de los filósofos ilustres cínicos y estoicos*, Buenos Aires, Colihue, 2020.
- * Egea, Adolfo, *Horacio y la poesía gastronómica antigua* (Huelva Classical Monographs 11), Huelva, Universidad de Huelva, 2019.
- * Galán, Lía. *Catulo. Poesía completa*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- * Montuschi, Claudia, *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze, Leo S. Oschki Editore, 2005.
- * Pégolo, Liliana, *Tito Lucrecio Caro. De rerum natura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2020.
- * Tola, Eleonora, *Lucio Anneo Séneca. Medea*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2012.
- * *The Cambridge Classical Journal* Vol. 66 (2020).

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN • Las colaboraciones se presentarán en formato Word 2003, 2007, 2010, 2016, RTF o PDF. Se adjuntarán dos archivos, uno de ellos anónimo, y se enviarán a auster@fahce.unlp.edu.ar. En el primer archivo deberá constar, al final del artículo o reseña, alineados a la derecha, el nombre completo del autor, la institución en la cual se desempeña y su dirección electrónica (uno debajo del otro en ese orden).

ABSTRACTS • Los trabajos deberán incluir, al final del artículo, un *abstract* de no más de cien palabras y una lista de hasta cinco palabras clave. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano (con los títulos de “resumen” y “palabras clave”) y una en inglés (con los de “abstract” y “keywords”), cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

EXTENSIÓN • La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espacio de 1½.

REFERATO • Los trabajos recibirán la evaluación de dos especialistas disciplinares, quienes dictaminarán acerca de si lo presentado es “satisfactorio” o “insatisfactorio”. En caso de juicios disidentes, se recurrirá a un tercer evaluador. Todo el proceso del referato es anónimo.

FORMATO DEL TEXTO • El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en fuentes Times New Roman de 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán las fuentes Sgreek, Greek, Graeca, Athenian o Attika; en todos los casos, el autor deberá suministrar la fuente utilizada. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales del cuerpo en castellano o idioma extranjero van entre “comillas dobles” (sin *bastardilla*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo. Las palabras en idiomas extranjeros que no sean citas se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos van en *bastardilla* en el cuerpo del texto y sin *bastardilla*, en 11 puntos, en párrafo aparte sangrado (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo; deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS. Se empleará una forma de referencia que excluye lista bibliográfica final. En todos los casos (sean citas de libros, capítulos de libro o publicaciones periódicas), se incluirán los números de página completos: ej. 132-145; no 132-45.

Cita de libro:

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

Cuando se trata de ediciones y traducciones, debe agregarse, entre

paréntesis al lado del/de los autor/es, las siguientes abreviaturas: (ed.), (trad.), (eds.) o (trads.).

Cita de capítulo de libro:

Bodrero, E., "Orazio e la filosofia", en: Cagnetta, M., *L' edera di Orazio: aspetti politici del bimillenario oraziano*, Venosa, Osanna, 1990, 117-134.

Cita de publicación periódica:

Timpanaro, S., "Un nuovo commento all'*Hercules Furens* di Seneca nel quadro della critica recente", *A&R* 26, 1981, 113-141.

Cita de enciclopedia:

Berger, A., s.v. "Lex Caecilia", en: *RE* XII/2 (1925), c. 2337.

Abreviaturas y referencias repetidas:

Para las revistas, deben consignarse las abreviaturas de *L'Année Philologique*.

En caso de que la referencia se repita, deberá indicarse con sólo el apellido del autor y abreviando -de ser necesario por la longitud- el título del libro, capítulo o publicación periódica. Ej.:

Rosenmeyer, *Senecan Drama*, 98.

Brodero, "Orazio e la filosofia", 118.

Timpanaro, "Un nuovo commento", 114-118.

Nombres de ciudades de publicación:

Los nombres de ciudades de publicación pueden indistintamente aparecer en su lengua original o en traducción castellana.

Citas de autores latinos y griegos:

Para los autores y las obras se emplearán las abreviaturas del *Oxford Classical Dictionary*. Los libros deben ir en números romanos y los párrafos, oraciones y versos, en números arábigos del siguiente modo: Verg., *Aen.*, XII, 324; Cic., *Tusc.*, II, 12, 28. En caso de que se trate de obras no divididas en libros, se emplean números arábigos sólo en versos y oraciones, del siguiente modo: Catull., LXXVI, 11; Tac., *Germ.*, XII, 2.

Lista de abreviaturas frecuentes:

<i>ad. loc.</i>	<i>ad locum</i>
cf.	confrontar
esp.	especialmente
fr., frs.	fragmento, fragmentos

n.	nota
n ^o	número
<i>vid.</i>	véase
s., ss.	siguiente, siguientes
<i>s.v.</i>	<i>sub voce</i> (en bastardilla sin espacios)
v., vv.	verso, versos

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Canje

Solicitante:.....

Institución:

.....

País:.....

Dirección:

Fax:..... Correo Electrónico:

Publicaciones de Canje:

.....

.....

Suscripción

AUSTER 25 - 2020

AUSTER 24 - 2019

Solicitante:.....

Dirección:

Fax:..... Correo Electrónico:

Precio del ejemplar: \$ 600.- en R. Argentina ≈ U\$S 15.- en el exterior

Envíos a: Pablo Martínez Astorino. Revista AUSTER (CEL-IdIHCS). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 51 e/ 124 y 125 (Edificio C, 3º piso, oficina 306). 1925, Ensenada. R. Argentina. Dirección electrónica: auster@fahce.unlp.edu.ar

adspirans rursus vocat Auster in altum

