

Eduardo Antonio Gallego Cebollada

"Homines cum verbis  
effingere", estudio del  
retrato en la poesía latina

Director/es

Beltrán Cebollada, José Antonio  
Marina Saez, Rosa María

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



© Universidad de Zaragoza  
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

"HOMINES CUM VERBIS EFFINGERE", ESTUDIO  
DEL RETRATO EN LA POESÍA LATINA

Autor

Eduardo Antonio Gallego Cebollada

Director/es

Beltrán Cebollada, José Antonio  
Marina Saez, Rosa Maria

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**  
**Escuela de Doctorado**

Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad

2021



UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS DOCTORAL

HOMINES CVM VERBIS EFFINGERE  
ESTUDIO DEL RETRATO EN LA POESÍA LATINA

Autor

EDUARDO A. GALLEGO CEBOLLADA

Directores

JOSÉ A. BELTRÁN CEBOLLADA

ROSA M<sup>a</sup>. MARINA SÁEZ

2021



*Parentes, vobis, qui terram et sideras mihi  
dedistis, et Eugeniae et Romeo et caris materteris.  
Namque vos olim mea semper fovebatis studia  
atque ingenio (si inest) meo etiam bene fidebatis.*





## Resumen

Esta tesis constituye el primer estudio exhaustivo sobre el retrato literario en la poesía latina y tiene como principal objetivo delimitar la esencia y funcionamiento de este fenómeno. Con este fin, el trabajo se divide en dos partes que responden a las aproximaciones teórica y práctica respectivamente. La primera parte está encaminada a dilucidar el estatuto teórico y formal del retrato literario; los dos capítulos que la componen abordan la terminología y el concepto de retrato, el estado actual de la investigación, los objetivos y una metodología de carácter pragmático; aquí se incluyen también cuestiones relacionadas con la tópica retratística a través del análisis del material proporcionado por la retórica y la impronta de la fisiognomía. La segunda parte de la investigación, estructurada en siete capítulos, estudia los retratos en la poesía latina desde principios del siglo II a.C. hasta principios del siglo II d.C. prestando atención a un variado conjunto de autores y a un amplio número de pasajes enmarcados dentro de los principales géneros poéticos: la comedia, la épica, la lírica y otras formas menores de poesía, la elegía, la tragedia, la sátira y el epigrama. Finalmente, completan el estudio tres apéndices en los que se incluyen imágenes y se exploran cuestiones tangenciales sobre el retrato literario.

## Abstract

This dissertation is the first comprehensive study of the literary portrait in Roman poetry, and it is primarily focussed on defining the status and function of this phenomenon. The work is divided into two parts that represent both a theoretical and practical approximation. The first part comprises two chapters that deal with the theoretical and formal status of the literary portrait; the two chapters present an approximation to the terminology and concept of portrait, the current state of the research, the objectives, and a pragmatic methodology; information related to portrait-*topica* are also included through the exam of the material provided by rhetoric and physiognomic literature. The second part of the research, which is divided into seven chapters, specifically studies the portraits in Roman poetry from the early 2nd century BC. until the beginning of the 2nd century AD. paying attention to a varied set of authors and a wide range of passages within the main poetic genres: comedy, epic, lyric and other minor forms of poetry, elegy, tragedy, satire, and epigram. Finally, the study is completed by three appendices that include images and explore tangential issues about the literary portrait.



## Preámbulo y agradecimientos

---

Cuenta Plinio que Butades de Sición fue el primero que ideó la forma de retratar con arcilla (*NH.* 31.151). Tal descubrimiento, en realidad, fue un hallazgo compartido, pues el alfarero griego no hizo sino agregar arcilla a la silueta que su hija —*capta amore iuventis*— había trazado sobre la sombra del rostro de su amado. Valiéndonos de esta anécdota, reconocemos que un *amor* semejante nos movió a nosotros a realizar una tesis doctoral sobre literatura latina cuyo resultado son las siguientes páginas.

En su origen esta investigación deseaba estudiar el retrato literario en la prosa y la poesía romanas desde sus orígenes hasta la época de Apuleyo. El tiempo no tardó en corregir tan ambiciosa intención, y la propia materia tampoco tardó en dilatar el trabajo. Abordar un análisis literario en la prosa y el verso dentro de los plazos que en la actualidad se imponen al ejercicio de una tesis doctoral exigía optar por una visión resumida. De haber obrado así, el estudio forzosamente debería haberse centrado en un «canon» de autores de la literatura latina. Pero decantarse por los nombres más destacados habría implicado apartarse de aquellos menos conocidos, por no hablar del arrinconamiento de la literatura fragmentaria, por mucho o poco que esta pueda decir. Frente a esta posibilidad, se optó por circunscribir la investigación a los textos poéticos y, en concreto, a la producción literaria de la que disponemos desde Plauto a Juvenal; una elección en modo alguno arbitraria, ya que el retrato en la prosa, como habrá ocasión de comprobar, se ha beneficiado de distintas investigaciones, pero llamativamente esta misma realidad ha pasado más desapercibida en el terreno de la poesía.

Dentro de las cuestiones técnicas, hay que notar que las abreviaturas de autores y obras clásicas se corresponden con las que recogen las listas de escritores griegos y romanos del *Diccionario Griego-Español* (C.S.I.C.). Los pocos casos que no aparecen allí se han abreviado de una forma lo suficientemente transparente, por ejemplo: *App. Verg. Mor.* (i.e. *Moretum*). Otras abreviaturas utilizadas figuran antes de la bibliografía al final del trabajo.

Por otro lado, nos hemos cuidado de confrontar varias ediciones a la hora de examinar todos los pasajes y reproducir los textos. La bibliografía final recoge cada una de ellas, mientras que la edición concreta conforme a la que se presenta el texto figura en nota a pie de página bajo el primer pasaje de cada autor u obra.

Una nota sobre las traducciones. Convencidos de que la interpretación de cualquier texto clásico exige una correcta traducción del mismo, los pasajes de la tesis se acompañan de una versión al español. Excuso referir las complejidades puntuales de cada caso y me limito a evocar el adínaton de un cuento borgeano en que el modelado de la materia onírica se asemejaba a trenzar cuerdas de arena

o acuñar el rostro del viento. El interés de las traducciones no ha sido otro que llegar a comprender mejor la doctrina escondida *sotto 'l velame de li versi strani*, y de ahí que se haya optado por una versión en prosa, desprovista de ritmo, pero no sin alguna que otra licencia estilística. Confío no haber traicionado a los antiguos y cifro para el futuro su traducción en verso.

En el plano institucional, esta tesis y otras publicaciones relacionadas con ella se enmarcan en el Grupo de investigación Byblíon (H17—17R) de la Universidad de Zaragoza. Su realización ha sido posible gracias a la financiación derivada de una Ayuda para la formación de profesorado universitario (FPU 2016), pero, ante todo, gracias al apoyo y el ánimo de un conjunto de personas. Recordaré aquí al personal de la biblioteca de la Universidad de Zaragoza, siempre solícito con mis necesidades, así como a los profesores extranjeros que depositaron su confianza en mi trabajo y me brindaron la posibilidad de realizar estancias de investigación en Oxford, en Roma y en Colonia: Stephen Heyworth, Giuseppe La Bua y Anja Bettenworth. A la doctora Bettenworth, además, le debo un doble agradecimiento, primero, por supervisar mi visita al Institut für Altertumskunde ya en tiempos de pandemia; segundo, por acceder a leer este trabajo antes de su defensa.

Naturalmente, no puedo dejar de mentar aquí a mi particular tríada capitolina, a quienes se han ocupado de dirigir esta tesis y tutorizarme durante mi etapa doctoral, José Antonio Beltrán, Rosa María Marina y José Vela. Su paciencia y orientación, su aliento y buenos consejos, han sido un estímulo constante para este proyecto, que se ha beneficiado de sus sabias sugerencias y que espera no defraudar sus expectativas.

Por último, estoy convencido de que mis amigos sabrán disculpar que no los mencione, y mi familia, puerto y altar del que escribe, sabe que a ella dedico mi trabajo.

Daroca, Navidades de 2020

# Contenidos

## PRIMERA PARTE

<b>CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES .....</b>	<b>14</b>
1. Aproximación al término retrato. ....	14
1.1. A propósito de la terminología para retrato en latín. ....	14
1.2. Incorporación del término al español.....	16
2. Aproximación al concepto de retrato. ....	21
3. El retrato en la literatura latina: estado de la cuestión. ....	28
4. Objetivos de la investigación. ....	38
5. Precisiones metodológicas. ....	41
5.1. Esquema metodológico .....	54
<b>CAPÍTULO 2. HACIA UNA «PRECEPTIVA» DEL RETRATO EN LA ANTIGÜEDAD.....</b>	<b>57</b>
1. El retrato desde la <i>inventio</i> y la influencia del discurso demostrativo. ....	61
1.1. La tratadística griega. ....	61
1.1.1. La Retórica a Alejandro. ....	61
1.1.2. La labor de Aristóteles. ....	63
1.2. La retórica romana de época tardorrepública. ....	66
1.2.1. Los primeros manuales: <i>De inventione</i> y <i>Rhetorica ad Herennium</i> . ....	66
1.2.2. El lugar del retrato en las partes del discurso.....	68
1.2.3. El lugar del retrato dentro del género demostrativo. ....	78
1.3. El magisterio ciceroniano. ....	82
1.3.1. <i>De oratore</i> . ....	82
1.3.2. <i>Partitiones oratoriae</i> . ....	86
1.4. La retórica romana altoimperial. ....	90
1.4.1. El género demostrativo en la <i>Institutio oratoria</i> . ....	91
1.4.2. La reformulación de los <i>personis adtributa</i> : los <i>argumenta a persona</i> . ....	95
2. El retrato en la práctica retórica: una mirada a los ejercicios escolares. ....	99
3. El retrato desde la <i>elocutio</i> : las figuras de pensamiento.....	103
3.1. El retrato físico y el retrato moral como figuras retóricas. ....	105
3.1.1. El retrato físico: la prosopografía. ....	105
3.1.2. El retrato moral: la etopeya. ....	116
3.2. Otras figuras relacionadas con la retratística.....	123
3.2.1. La <i>sermocinatio</i> y la <i>conformatio</i> . ....	124
3.2.2. La ékfrasis. ....	124
4. Otras aportaciones: caracteres y fisiognomía.....	128
4.1. El tratamiento de los caracteres. ....	129
4.1.1. Los ἦθη aristotélicos y las edades del hombre. ....	129
4.1.2. Teofrasto: los caracteres morales como tipos literarios. ....	130
4.1.3. El <i>éthos</i> en la preceptiva romana. ....	132
4.2. La impronta <i>fisiognómica</i> : <i>te esse bonum ex voltu cognosco</i> . ....	138
5. Cuadros-resumen. ....	149
5.1. Virtudes y defectos. Atributos de las personas. ....	149
5.2. Los elementos elogiables (o censurables). ....	150

## SEGUNDA PARTE

<b>CAPÍTULO 1. MUSA IOCOSA: LA COMEDIA</b> .....	<b>155</b>
1. Entre bastidores: el retrato y el problema de las máscaras. ....	155
2. Caracterizaciones y retratos plautinos.....	164
2.1. Crazy, Stupid, Love: la <i>notatio</i> de un joven enamorado. ....	164
2.2. Un colectivo: los filósofos en la comedia. ....	167
2.3. <i>Effictiones</i> lenoninas. ....	171
2.3.1. Balión, un dechado de virtudes. ....	175
2.4. <i>Architectus doli</i> : el motor de las comedias. ....	181
3. Caracterizaciones y retratos terencianos. ....	186
3.1. «Bien pagá»: las meretrices de la escena romana. ....	186
3.2. Las <i>honestae puellae</i> y una <i>turpis virgo</i> . ....	191
3.3. La cima de la <i>effictio</i> : un huésped imaginario. ....	196
3.4. Caricatura y actualización de un tipo plautino: el parásito Gnatón. ....	200
<b>CAPÍTULO 2. MUSA SUBLIMIS: LA ÉPICA</b> .....	<b>211</b>
1. Los <i>Anales</i> y el consejero del cónsul. ....	213
2. La naturaleza como modelo. ....	219
2.1. Paleoantropología romana.....	220
2.2. Radiografía del alma y diagnósticos poéticos.....	222
3. La divina <i>Eneida</i> . ....	229
3.1. Los grandes protagonistas: impresionismo poético e ideal. ....	231
3.1.1. <i>Deo similis</i> : la visualización de Eneas. ....	231
3.1.2. La precisión de lo impreciso: Dido flamínica. ....	235
3.1.3. Como un caballo desbocado: Turno <i>furens</i> . ....	238
3.2. Los secundarios: expresionismo poético y singularización. ....	241
3.2.1. Realismo infernal: Caronte. ....	241
3.2.2. Un <i>incertus</i> populista en la corte del rey Latino: Drances. ....	243
3.2.3. Las chicas son guerreras: Camila.....	247
4. They are A-Changin': <i>Metamorfosis</i> . ....	251
4.1. Amarás a tu enemigo... como a ti mismo: Narciso. ....	254
4.2. El amor en los tiempos de la épica.....	258
4.2.1. Amor y tragedia: Atis y Licabante, Cílaro e Hilónome. ....	258
4.2.2. Amor y comedia: Polifemo y Galatea. ....	264
5. <i>Viri plusquam civiles</i> : los tres hombres de la <i>Farsalia</i> . ....	270
5.1. Dos hombres y un destino: Pompeyo y César. ....	272
5.2. <i>Duritia Catoniana</i> . ....	278
6. Los continuadores.....	284
6.1. Navegar en la tradición: <i>Argonáuticas</i> . ....	285
6.2. Los siete y uno más: <i>Tebaida</i> y <i>Aquileida</i> .....	291
6.2.1. <i>Waiteri, waiteri</i> . ....	292
6.2.2. Enfants terribles. ....	295
6.2.3. Fluid gen-re/-der Achilles.....	299
6.3. De nuevo, Cartago: <i>Guerras púnicas</i> . ....	306
6.3.1. <i>Hostis publicus No. 1</i> . ....	313
<b>CAPÍTULO 3. MUSA MELICA: LA LÍRICA Y OTRAS FORMAS MENORES DE POESÍA</b> .....	<b>325</b>
1. Antes de Catulo.....	325
2. La revolución poética romana.....	327
2.1. <i>Flagitatio</i> a la romana. ....	328

2.2. Sobre gustos.....	332
2.3. ...no hay nada escrito.....	334
3. «Oh me! Oh life!»: <i>Epodos</i> y <i>Odas</i> .....	339
3.1. La vejez y sus inconvenientes: escrología horaciana.....	339
3.2. «Juventud, divino tesoro».....	342
3.2.1. <i>Mendax patronus</i> .....	343
3.2.2. Tiempo y retrato en el libro cuarto de las <i>Odas</i> .....	347
4. Otros géneros y colecciones de poemas.....	354
4.1. Un apunte bucólico.....	354
4.2. En la estela de Virgilio.....	356
5. Estacio o cómo elogiar desde el consuelo.....	359
5.1. El pequeño esclavo de Urso.....	361
5.2. La esposa de un funcionario imperial.....	365
5.3. <i>Silva</i> por la muerte de su padre.....	368
5.4. Arte descriptivo y descripción artística en las <i>Silvas</i> .....	372
<b>CAPÍTULO 4. MUSA AMATA: LA ELEGÍA .....</b>	<b>379</b>
1. Propercio: desbastar para devastar.....	380
1.1. La construcción de Cintia.....	380
1.2. La desintegración de Cintia.....	388
2. Ovidio y la sublimación del retrato en la elegía.....	390
2.1. <i>Lusor amorum</i> : la elegía «dentro» de Roma.....	390
2.1.1. Los amores de Roma.....	390
2.1.2. Doctor Amor.....	399
2.1.3. Los amores de leyenda.....	405
2.2. <i>Nihil nisi triste videbis</i> : la elegía «fuera» de Roma.....	415
2.2.1. <i>Vix homines</i> : el «otro» en el destierro.....	416
2.2.2. <i>Morbus discidii</i> : el «yo» en el destierro.....	420
3. Epígonos en el amor: Sulpicia y el <i>decor</i> .....	425
4. Las epifanías artísticas de la elegía.....	428
4.1. <i>Tristis Cupidus</i> .....	429
4.2. <i>Apollo Citharoedus</i> .....	432
<b>CAPÍTULO 5. MUSA GRAVIS: LA TRAGEDIA .....</b>	<b>441</b>
1. La tragedia del retrato y el retrato en la tragedia republicana.....	441
2. Séneca: tragedia y filosofía... o cómo pintar una pasión.....	443
2.1. El retrato en las tragedias y la reflexión estoico-filosófica.....	447
2.1.1. Fedra: <i>Liebeskrankheit</i> a la griega.....	452
2.1.2. Hipólito: la exaltación de la belleza masculina.....	461
2.1.3. Medea: <i>ira</i> y <i>furor</i> femeninos.....	466
2.2. Entre el pincel y la escena.....	475
<b>CAPÍTULO 6. MUSA CENSORIA: LA SÁTIRA.....</b>	<b>483</b>
1. Retazos de un género.....	483
1.1. El parásito eniano.....	483
1.2. Lucilio y la eclosión de la sátira en Roma.....	485
1.3. Varrón y la vertiente menipea.....	493
2. La poesía satírica horaciana.....	497
2.1. <i>Nomen in satura</i> .....	498
2.1.1. Un <i>nomen</i> recurrente: Canidia.....	499
2.2. Tipos e individuos en las <i>Sátiras</i> y las <i>Epístolas</i> .....	501

2.2.1. Los tipos.....	501
2.2.2. Los individuos.....	509
2.2.3. Horacio sobre Horacio: el autorretrato del poeta.....	514
3. Persio: <i>ego te intus et in cute novi</i> .....	519
3.1. Retrato y crítica literaria: <i>qualis homo, talis sermo</i> .....	523
3.2. El filósofo <i>coram populo Romano</i> .....	527
4. Juvenal: <i>homines malos atque pusillos</i> .....	530
4.1. Ídolo femenino e ídolo masculino.....	531
4.2. Los griegos en Roma: <i>ex Oriente vera lux?</i> .....	534
4.3. Las máscaras de la moral.....	536
<b>CAPÍTULO 7. MUSA ACERBA: EL EPIGRAMA.....</b>	<b>543</b>
1. Páginas con sabor a personas.....	544
1.1. Elogio y vituperio en la poesía epigramática.....	546
1.1.1. El retrato en los epigramas laudativos: <i>puerorum elogía</i> .....	547
1.1.2. El retrato en los epigramas escópticos: el Callejón del Gato.....	554
1.1.3. Escuela de hipocresía: <i>barba non facit philosophum</i> .....	563
1.2. Arte y retrato en Marcial.....	570
2. Primorosas obscenidades: <i>Carmina Priapea</i> .....	576
<b>APÉNDICE I. DE TONADAS, SEPULCROS Y MÁSCARAS MORTUORIAS.....</b>	<b>583</b>
<b>APÉNDICE II. HOMO RENASCENS.....</b>	<b>611</b>
<b>APÉNDICE III. ILUSTRACIONES.....</b>	<b>621</b>
<b>CONCLUSION: THE LITERARY PORTRAIT IN ROMAN POETRY.....</b>	<b>631</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>635</b>
1. Abreviaturas.....	635
2. Ediciones, comentarios y traducciones.....	635
3. Estudios.....	643
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>679</b>
<b>INDEX LOCORUM.....</b>	<b>681</b>



# PRIMERA PARTE

---



# Capítulo 1

## Consideraciones preliminares

---

*Pergam et id faciam, quod in principio fieri in omnibus disputationibus oportere censeo, ut, quid illud sit, de quo disputetur, explanetur, ne vagari et errare cogatur oratio, si ei, qui inter se dissenserint, non idem esse illud, de quo agitur, intellegant.* Cic. *De or.* 1.209

### 1. APROXIMACIÓN AL TÉRMINO RETRATO.

La complejidad que entraña el retrato literario en Roma se pone de manifiesto fundamentalmente en tres ámbitos. En primer lugar, la ausencia de un término unívoco y específico en la preceptiva antigua para designar al retrato literario, tanto al producto como a la propia técnica retratística. En segundo lugar, los problemas derivados de la esencia ontológica de este fenómeno, que se desarrolla con preferencia en dos mundos entre los que se establecen estrechas relaciones, el propiamente artístico y el literario, entre los que no es infrecuente la comunión terminológica —tómese como ejemplo la diversa noción de *figura* y *σχῆμα* en cada campo—. Por último, y en parte como consecuencia de todo lo anterior, la carencia de un estudio exhaustivo sobre el retrato literario en Roma, circunstancia que aspira a paliar esta investigación.

#### 1.1. A propósito de la terminología para retrato en latín.

Respecto a la cuestión terminológica, llama poderosamente la atención el hecho de que el término latino *retractum*, a partir del cual se gesta el vocablo español «retrato» (en adelante sin comillas), no presente en latín un sentido semejante a «descripción de una persona». Frente a la transparencia etimológica *retractum*-retrato, los romanos no emplearon el participio de perfecto de *retractare* con este significado,<sup>1</sup> sino que en su lugar los escritos literarios y técnicos hacen uso de un variopinto número de sustantivos para referirse a esta realidad, ya sea de forma parcial, ya total, ya de un modo más genérico o ya de uno más

---

<sup>1</sup> Vid. *retracto* LS p. 1587 y cf. *OLD* p. 1811. Quizá la acepción más significativa para el fenómeno de la retratística sea la que proporciona *OLD* 7 «To go over (events, etc.) in one's mind, review, recollect». A fin de cuentas, el retrato literario no deja de re-presentar mediante la escritura, mientras que el artístico lo hace a través de técnicas figurativas en distintos soportes (pintura, escultura, fotografía, etc.). Cf., asimismo, *retractatio*, «reconsideration, remembrance» (*LS* II), «the reviewing (of past experiences, etc.) in the mind» (*OLD* 2 C).

específico, sin llegar en cualquier caso a acuñar un término unívoco o a decantarse por un término sobre los demás. Dentro de esta variedad léxica —que cabe enmarcar en el inagotable campo de la «descripción» y la «representación»—, pueden destacarse sustantivos como (*moralis*) *confictio*,<sup>2</sup> *demonstratio*,<sup>3</sup> *depictio*,<sup>4</sup> *descriptio*,<sup>5</sup> *effictio*,<sup>6</sup> *effigies*,<sup>7</sup> *expressio*,<sup>8</sup> *figura*,<sup>9</sup> *forma*,<sup>10</sup> *imago*,<sup>11</sup> *notatio*,<sup>12</sup> *repraesentatio*,<sup>13</sup> *simulacrum*,<sup>14</sup> *species*<sup>15</sup> y *vultus*.<sup>16</sup>

En la mayoría de los términos recogidos predominan nociones como la vista y la deixis, al tiempo que buena parte de ellos puede enmarcarse tanto en el campo de las artes plásticas (escultura y pintura, fundamentalmente), como en el del lenguaje (tecnicismos retóricos). Asimismo, cabe notar la presencia de vocablos de un amplio espectro semántico (*forma*, *species*), junto a los cuales conviven sustantivos de uso más restringido o especializado (*effictio*, *notatio*). Pero el cambio que experimenta el vocabulario de un idioma no siempre se concreta en una especialización. Puede ponerse como ejemplo el caso concreto de una de estas palabras: el sustantivo *imago*. Según Ernout (1941: 87), originariamente en *imago* «le sens le plus ancien est peut-être celui de “portrait d’ancêtre”». La misma definición recogían también Daut (1975: 43, *Ahnenbild*) y Lahusen (1982: 103 n. 36).<sup>17</sup> A menudo *imago* expresaría nociones como «copia exacta» o «parecido verdadero» (Daut 1975: 54), significados que gradualmente se multiplicarían terminando por designar un mayor número de realidades, desde lo más concreto a lo más abstracto («estatua», «busto», «pintura», «fantasma», «sueño», «eco», «idea», «comparación»).<sup>18</sup> Como «retrato de un

<sup>2</sup> Vid. el segundo capítulo de la primera parte de este estudio.

<sup>3</sup> Vid. *TLL s.v.* II B 1 a; *LS s.v.* II A 2; *OLD s.v.* 2.

<sup>4</sup> Vid. *TLL s.v.*; *LS s.v.* II; *OLD* vid. *depingo* 4.

<sup>5</sup> Vid. *TLL s.v.* II A; *LS s.v.* II A; *OLD s.v.* 3 b.

<sup>6</sup> Vid. el segundo capítulo de la primera parte de este estudio.

<sup>7</sup> Vid. *TLL s.v.* I A 1 a  $\alpha$  y II; *LS s.v.* I A, II; *OLD s.v.* 1, 2, 4.

<sup>8</sup> Vid. *TLL s.v.* I 2 b  $\beta$  i; *LS s.v.* I B 2, II B; *OLD* vid. *exprimo* 6 b.

<sup>9</sup> Vid. *TLL s.v.* I A.; *LS s.v.* I A; *OLD s.v.* 3, 8.

<sup>10</sup> Vid. *TLL s.v.* I A 1 a, III A 1 a; *LS s.v.* I A; *OLD s.v.* 4, 14 b.

<sup>11</sup> Vid. *TLL s.v.* I A a  $\alpha$ , II A 1 a; *LS s.v.* I A 1, I B; *OLD s.v.* 1, 2, 3, 9.

<sup>12</sup> Vid. el segundo capítulo de la primera parte de este estudio.

<sup>13</sup> Vid. *LS s.v.* I; *OLD s.v.* 3.

<sup>14</sup> Vid. *LS s.v.* I A, B 4); *OLD s.v.* 1, 2, 3.

<sup>15</sup> Vid. *LS s.v.* II C 1 b; *OLD s.v.* 3, 8.

<sup>16</sup> Vid. *LS s.v.* II 2; *OLD s.v.* 1.

<sup>17</sup> Además, Daunt (1957: 53) señalaba que, dentro del campo del arte, la palabra *imago* nunca se empleaba como un término crítico o dotado de carácter peyorativo, lo que por oposición implicaba cierta connotación positiva, como demuestra el hecho de que en la mayor parte de las ocasiones aparezca ligada a las ideas de respeto y verosimilitud.

<sup>18</sup> Algunos ejemplos de pasajes en los que *imago* muestra un significado más distante del original son *Cic. Fam.* 5.12.7; *Or.* 31.110; *Juv.* 7.29; *Verg. Aen.* 2.773; 4.654; *Hor. C.* 3.27.40; *Plin. Ep.* 7.5.1; *Sen. Ep.* 59.92; *Quint. Inst.* 6.1.28.

antepasado», esto es, como término específico para designar las mascarillas mortuorias que desfilaban en una *pompa funebris*,<sup>19</sup> el término *imago* pone de relieve varios aspectos particulares del retrato como concepto, entre los que conviene señalar la idea de semejanza (algo sobre lo que se volverá más adelante) y el vínculo con la memoria mediante la actualización del pasado.

Este último aspecto —la conexión con el recuerdo— es una noción que puede advertirse en el verbo *retrahere*, sobre el que se creó la forma intensiva y frecuentativa *retractare* y de donde, en última instancia, procede *retractum*. La entrada del verbo *retrahere* en una de las reelaboraciones del *Totius Latinitatis Lexicon* de Forcellini (1940<sup>4</sup> [=1864-1926; 1771<sup>1</sup>]: 129) proporcionaba ejemplos en varios idiomas a la hora de concebir esta «vuelta o mirada al pasado»:

[...] Retraho A) Est idem ac retro, vel in contrariam partem traho, ἀνέλακω. (It. *tirare indietro, ritirare*; Fr. *tirer en arrière, reprendre, rappeler*; Hisp. *tirar atras [sic], traer atras [sic]*; Germ. *zurückziehen, -holen, -rufen*; Angl. *to draw or pull back, draw the contrary way, withdraw*). [...] B) Retraho est etiam idem ac rursus traho.

En el término retrato es el preverbo *re-/red-* de *retrahere* el responsable de conectar el presente con el pasado, antes que de subrayar un movimiento contrario o enfrentado,<sup>20</sup> mientras que el sentido del verbo simple *trahere* permanece inalterado,<sup>21</sup> con un significado próximo a «tirar» o «sacar», como puede comprobarse en un amplio número de lenguas indoeuropeas modernas: cf. nuev. ir. *tarraingim*; dan. *drage*; suec. *draga*; ingl. *draw*; al. *trekken*; lit. *traukti*; rum. *trage*; it. *tirare (trarre)* y esp. «traer».

## 1.2. Incorporación del término al español

Conforme a lo expuesto más arriba, el español toma la forma, pero no el significado del *retractum* latino. En el sentido de «descripción de una persona» con el que *sensu lato* se concibe la palabra retrato en español está involucrado el contacto con el italiano y, de acuerdo con los datos que pueden espigarse en los léxicos, diccionarios y resto de documentación escrita, presumiblemente todo apunta a un origen renacentista, datable a entre los siglos XV-XVI, una época en que la confluencia y el papel de las artes plásticas tuvo un papel destacado.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Sobre este aspecto, vid. fundamentalmente Flower (1996). También, Arce Martínez (2000) y cf. con el apéndice I de este estudio.

<sup>20</sup> Vid. Ernout y Meillet (1967 [=1932]: 565-566); Walde y Hofmann (1982: II 423) y de (Vaan 2008: 516).

<sup>21</sup> Pokorny (1959: 1089) reconstruye *\*trāgh-*, *trō/ōgh-*, *trē/ēgh-*, lo que le lleva a preguntarse por la posible contaminación de *\*dherāgh-*, *dregh-* con *terk-* y *trek-*. También Mallory y Adams (1997: 471), al tratar la forma *\*dhregh-*, apuntan la relación con *traho*, pero expresan la dificultad que envuelve a la explicación de la *t-* inicial y la vocal *-a*; y para el P. It., de Vaan (2008: 625-626) transmite *\*traxel/o-*. *Trahere* puede explicarse como una raíz *\*tr-* (esto es, *\*ter-* en grado cero) y un sufijo primario *\*-gh-* (frente al esperado *\*-egh-* en grado pleno). A medio camino, pues, entre un tema I y un tema II benvenisteano (cf. Benveniste 1935: 147-173 para su teoría sobre la raíz IE.), la vocal *-a-*, se concebiría como una vocalización de la vibrante en su cara posterior, dado su tratamiento disilábico.

<sup>22</sup> Se remite para este aspecto al apéndice II de este trabajo.

En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1991-1997), compendio y revisión de los diccionarios elaborados por Corominas (*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 1954) y Pascual (*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 1990), se detalla que la palabra retrato proviene del italiano *ritratto* y que se halla presente ya en la obra de Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570).<sup>23</sup> Pero, como habrá ocasión de comprobar, esta no es la primera aparición del término en español.

El mencionado *ritratto* procede a su vez de la forma *ritrarre*, aunque ni sustantivo ni verbo aparecen testimoniados en el *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*.<sup>24</sup> Por otro lado, el sustantivo *ritratto* ya presenta distintos significados en el primer diccionario italiano, el *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, publicado por la Accademia della Crusca en 1612. Así, por retrato se entiende «per di nuovo cavare», «dimostrare, e descrivere», «per comprendere, venire in cognizione». Como puede observarse, son los dos primeros sentidos los que predominan en la definición que aporta el diccionario de la Accademia hoy día:

Figura cavata dal naturale, onde, Far ritratto d'huomo da bene, e di tristo, e simili, vale procedere da huomo da bene, e mostrarsi tale. Lat. *Iconica imago*.<sup>25</sup>

De acuerdo con esto, el verbo latino *retrahere* originó un verbo («retraer»), generó un cultismo empleado especialmente en el ámbito forense («retracto»), pero también, y por mediación del italiano (*ritratto*), acabó desembocando en una voz patrimonial de uso más extendido y en la que el sentido predominante no era ya tan solo «volver hacia detrás» o «corregir», sino «volver a presentar una realidad extraída del natural». Evidentemente, en este proceso, mucho más complejo de lo que aquí se ha esbozado brevemente, la lengua italiana y la influencia de la atmósfera humanística que impregnaban el período renacentista desempeñaron un importante papel, y el retrato terminó por convertirse en la manera más apropiada para designar al producto encargado de revitalizar la imagen (y también el culto) al individuo.

Si se lleva a cabo una breve investigación acerca de la historia de la palabra en nuestra lengua, puede constatarse cómo a lo largo de todas las épocas el empleo del término retrato ha sido muchísimo más frecuente en la prosa narrativa (35.82 %) y en la prosa histórica (13.68 %) que en cualquier tipo de

<sup>23</sup> Vid. «traer, retraer» (Corominas y Pascual 1991-1997: 524).

<sup>24</sup> En cambio, sí aparece a finales del siglo XIV una forma relacionada, el verbo *ritragittare*: «ritornare indietro (nel tempo)». *TLIO* [15/09/2020].

<sup>25</sup> Se proporcionan dos ejemplos de su uso en el *Decamerón* y *El Corbacho*, lo que retrotrae la existencia del término a mediados del siglo XIV. La Crusca [14/09/2020]. El hecho de que el verbo *ritrarre* (aunque no el sustantivo) también aparezca en Giovanni Villani, Dante y Petrarca confirmarían esta datación. Battisti y Alessio (1950-1957: 3267) ya apuntaban en la entrada de *ritratto* que su irrupción se daba a mediados de este siglo, pero no aportaban testimonios. Por otro lado, sería interesante rastrear todas las posibilidades de escritura que presenta el verbo en esta época, que no son pocas (por ejemplo, *retractare*, *retrattare*, *ritractare*, *ritrattare*). Vid. *Ritrattare*<sup>1</sup>, *ritrattare*<sup>2</sup> y *ritratto*<sup>2</sup> en Bárberi Squarotti (1961-2009: XVI 982-983) para acotar más esta datación.

manifestación poética.<sup>26</sup> Con un sentido distinto al de «descripción», su aparición en español es temprana,<sup>27</sup> pero el desarrollo de la noción de retrato como sinónimo de descripción no tarda en advertirse en la prosa y la poesía castellanas. Así, la primera mención literaria del vocablo ocurre en la obra de Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*.<sup>28</sup> Después del argumento puede leerse:

Dezirsea primero la cibdad, patria y linaje, v̄tura, desgraçia y fortuna, sumodo, manera y cõversacion, sutrato, plática y fin, por q̄ solamente gozara deste retrato quien todo lo leyer. [...] Todos los artífices, que eneste mundo trabajan, dessean que sus obras sean mas perfectas que ningunas otras que no jamas fuesen. Y veese mejor esto en los pintores, que no en otros artífices, porque quando hazen un *retrato*, procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerzan, y no solamente se contentan de mirarlo, e cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeuntes e çircunstantes...<sup>29</sup>

Como puede observarse, la primera aparición del retrato queda vinculada por un lado a la retórica, dada la enumeración de parte de los tópicos que deben integrarse en una descripción, y por otro al arte, dado el agón que se establece entre escritura y pintura.

También son varios los poetas que usan el término (Lope de Rueda, Gutierre de Cetina, Pedro de Lemos, Diego Ramírez de Pagán, Pedro de Padilla, Baltasar del Alcázar y Lope de Salinas, entre otros). La palabra ya aparece en una elegía de Garcilaso, que ve la luz como apéndice de la obra de Boscán (1543):

Así lo pienso agora, y si él venido  
fuese en su misma forma y su figura,  
ternia el presente por mejor partido,  
y agradecería siempre a la ventura  
mostrarme de mi mal solo el *retrato*  
que pintan mi temor y mi tristura.

*Elegía II*, 115-120<sup>30</sup>

Como es sabido, Garcilaso era un perfecto conocedor de la literatura y la lengua italianas y uno de los principales introductores de las formas e ideas

---

<sup>26</sup> Así, el CORDE arroja los siguientes resultados: verso dramático (9.71%), verso lírico (7.40%), verso narrativo (2.71%). Adviértase que la búsqueda no permite diferenciar entre el sustantivo y la primera persona del singular del presente de indicativo activo.

<sup>27</sup> Entiendo que el significado de la palabra es otro en las dos ocasiones en las que aparece en el *Cancionero de Baena*, en poemas de Ferrand Manuel de Lando y Diego Martínez de Medina (antes del 1435): «Yo a nadie non reqüesto / nin retrato su porfía» y «E dezides que, si mostrare / e provare/ su *retrato* bien provado, / que habrá quien lo declare/ e repare / por versículo glosado». Edición de Dutton y González Cuenca (1993: 459 y 581). La cursiva es mía. Igualmente, dentro del *Cancionero de Pero Guillén* (antes del 1492), donde «retrato» equivale a «me arrepiento» (retractarse): «Ya, señor, yo non lo rieto / nin retrato de mi lengua / que la grand sobra de mengua / face de libre subjecto» [fol. 705 v.].

<sup>28</sup> La cursiva es mía. De hecho, el término se incluye en el mismo título: *Retrato de la Loçana andaluza en lengua española muy clarissima. Cõpuesto en Roma. El qual Retrato demuestra loque en Roma passava y contiene muchas mas cosas que la Celestina* (Venecia, 1528).

<sup>29</sup> Fol. 2r-v. Edición facsímil en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La cursiva es mía. Por otra parte, la edición de Perugini (2004: 9 n. 17, 10 n. 23-24) hace notar la abundante polisemia del texto, cargado de connotaciones eróticas.

<sup>30</sup> Texto conforme a la edición de Morros Mestres (1995). La cursiva es mía.

renacentistas en España. Por esta razón, no es descabellado pensar que en esta elegía dedicada a Boscán el poeta empleara el término con la doble acepción: la artística (*pintan*) y la literaria, referida al físico y al temperamento (*forma, figura, temor, tristura*).

Consolidada plenamente la voz dentro del castellano, en los inicios del siglo XVII el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) proporciona la siguiente definición del retrato:

Retrato: la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hazía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales y por los reversos de las monedas, tenemos oy día noticias de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas. Díxose *a retrahendo*, porque trae para sí la semejança y figura que se retrata. Retratador, el pintor, oficial de hazer retratos.<sup>31</sup>

La entrada de Covarrubias es enormemente rica por cuanto se refiere al retrato como un proceder (*figura*), individualiza al modelo, da fe de la semejanza que debe presidir su ejecución y se posiciona respecto a su finalidad, recalcando su carácter conmemorativo. Asimismo, el lexicógrafo también abunda en la información que liga la práctica literaria con la artística, que postula como su origen, subrayando una vez más cómo esta realidad debe entenderse como un concepto entre dos mundos, el artístico y el literario.

No es hasta pasado más de un siglo cuando puede apreciarse la primera definición específica al retrato puramente literario. Esta ocurre en el *Diccionario de Autoridades* (1737, año de publicación del tomo R), según indica García de la Concha (2000: 137-138). En el tomo quinto de la obra se recogen tres acepciones: la artística (a), la literaria (b) y la metafórica (c):

a) RETRATO. s. m. La pintura o efigie que representa a alguna persona o cosa. Latín. *Similis imago. Pictura speciem imitans*. SAAV. Empr. 3. Es la hermosúra del cuerpo una imagen del ánimo, y un retrato de su bondad. PARR. Luz de verd. Cath. part. 1. Plat. 8. Porque ha de tener esta ventaja sola la Cruz, de que la adoremos, no solo en su original, sino en qualquier retrato suyo.

b) RETRATO. Se llama la relación, que regularmente se hace en verso, de las partes y facciones de una persona. Latín. *Descriptio metrica partium corporis alicujus*. MONTOR. Obr. Posthum. tom. 1. pl. 252.

c) RETRATO. Metaphoricamente se dice de lo que se assemeja a alguna cosa. Latín. *Imago*.

Es curioso advertir la precisión de b) «que regularmente se hace en verso», lo que parece sugerir que por entonces el retrato literario quizá estaba más consolidado en la poesía que en la prosa o, si no, que el retrato podía haber adquirido cierto rango de autonomía o relativa independencia en verso, cosa que no ocurría en géneros proísimos como la biografía, de la que tan a menudo esta

---

<sup>31</sup> Fol. \*II r. Texto conforme a la edición de de Riquer (1998), reproducción de la edición facsímil de Horta (1943).



práctica se juzga como un recurso habitual. *Autoridades*, de hecho, ilustra la definición con un poema de José Pérez de Montoro:

Breve retrato dispongo,  
aunque hallo dificultad,  
porque en llegando al cabello  
juzgo, que me he de alargar.<sup>32</sup>

Ya en el siglo xx, la tercera edición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (2007 [=1966]) refiere que sustantivo —retrato— y verbo —retratar— también sirven para describir a una persona, haciendo hincapié en la noción de exactitud,<sup>33</sup> lo que una vez más entronca con la idea de semejanza y/o identidad, uno de los ejes vertebradores del concepto. El retrato se concibe como la principal herramienta para recuperar y sacar fuera (retrato, *re-traho*) o sustituir y prolongar (*portrait*, *pro-traho*) la imagen de una realidad y, más en concreto, la de un sujeto.

Finalmente, la Real Academia Española, en la vigésimo tercera edición del *Diccionario de la lengua española* (2014), incluye seis definiciones para la palabra que nos ocupa. Estas definiciones van desde la mera representación plástica («pintura o efigie principalmente de una persona») hasta el tecnicismo retórico, que ocupa la sexta posición: «combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona».

Esta pluralidad de definiciones y esta amalgama de conceptos son la base de la «polivalencia semiológica» del retrato (Bastons i Vivanco 2000), cuya riqueza es difícil de agotar. Sus múltiples significados se convierten en indicio de su preciosidad y presentan este término y la realidad a la que evoca como un constructo complejo, como un prisma de numerosas caras, aristas y vértices que en ocasiones son iluminados por el arte y en ocasiones lo son por la literatura.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> El año de redacción debe ser anterior al 1736, pues la cubierta del libro reza *Obras posthumas lyricas humanas de D. Joseph Perez de Montoro, secretario de su magestad, recogidas, y dadas a la estampa por Juan de Moya: quien las dedica a la muy ilustre señora D<sup>a</sup>. Ana Antonia de Gongora Aviles Sandoval y Bañuelos, Marquesa de Almodovar, Señora de la Villa de la Rambla, y de Santa Maria de Trasierra, la Zarza, y Cañaveral, &c.*

<sup>33</sup> Así, en *retratar*: «describir exactamente con palabras a una persona o una cosa»; mientras que en *retrato*: «descripción exacta, física o moral de alguien».

<sup>34</sup> No a la dificultad, sino a la imposibilidad de una definición unívoca del término retrato (en el plano artístico) ya aludía Grassi (1961: 479): «una definizione del ritratto che abbia validità teoretica non sembra possibile». De igual modo, para Campbell (1991 [=1990]: xxi) tampoco es «souhaitable de tenter une définition trop précise du mot “portrait”». Este problema arrastra también la dificultad de llegar a establecer distinciones dentro del retrato. Un ejemplo es Martín (1961) y su triple diferenciación en el arte plástico de los conceptos aplicados al retrato: a) rostro, caracterizado por el ritmo y dinamismo; b) máscara, donde predomina la rigidez y el mutismo; y c) efigie, que está a medio camino entre las anteriores. De semejante forma, dentro de la literatura, Heier (1976: 321) señaló que el retrato literario «ha asumido tanta variedad de significados, dependiendo de la fluctuación de las orientaciones literarias y estilos, que es prácticamente imposible justificar todos los conceptos que ha llegado a encarnar».

## 2. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE RETRATO.

La aproximación al concepto de retrato que se elabora aquí pasa por su intelección como una entidad singular y unitaria en la literatura y, en concreto, en la poesía.

Cuando se reflexiona sobre esta noción en el ámbito general de la literatura y las artes, es curioso notar cómo la independencia y autonomía del retrato respecto a otra clase de representaciones plásticas, definidas entre otros aspectos por el objeto que representaban (naturaleza muerta, paisajística, pintura histórica...), movieron desde temprano a su concepción y clasificación como un género artístico diferenciado en la Historia del Arte,<sup>35</sup> e hicieron que la retratística llegará a convertirse en uno de los géneros predilectos del s. XVI (Estébanez Claderón 1996: 933); sin embargo, en la actualidad el estatuto genérico de una manifestación como el retrato en el plano literario se revela como algo más complejo y, desde luego, no goza de los privilegios de su hermano en las artes plásticas por más que en ocasiones se haya reivindicado su lugar en las letras sobre la base de la analogía con el mundo artístico.<sup>36</sup> Todavía hoy en día la condición genérica del retrato no se percibe con la misma claridad con la que se descubre en otras manifestaciones literarias que, por más que «menores» (i.e. cuento, égloga, entremés, sainete, romance), han logrado traspasar la línea que separa el género o subgénero de aquello que no lo es. Y esto a pesar de la dilatada existencia de los retratos en los textos y de la posibilidad de «atomizarlos», esto es, identificarlos a través de la mera lectura y agruparlos, como se desprende de la elaboración de antologías —síntoma, por otra parte, de una relativa autonomía—.<sup>37</sup> Se trata de una problemática que hunde sus raíces en una de las

<sup>35</sup> West (2004: 11) no lo afirma directamente, pero se mueve en esta línea de pensamiento al declarar que los retratos «are worthy of separate study because they are distinct from other genres or art categories in the ways they are produced, the nature of what they represent and how they function as objects of use and display».

<sup>36</sup> Así, Croquette (1997 560), que reconoce en el retrato un género literario a partir del XVII (y por su íntima relación con el mundo de la pintura). También, de Voghel (1978: 12), cuando sostiene que «sans être reconnu comme une manifestation éminente de l'art littéraire, il existe. Il suffit por s'en convaincre de rassembler les portraits épars dans les littératures et d'en faire une espèce de galerie». Por otra parte, sería absurdo concebir una «deficiencia» o «inferioridad» en el retrato literario frente al artístico. De hecho, el lenguaje ostenta ricas virtudes por comparación con las artes plásticas. En un texto la realidad se comprende mediante la lectura (o el oído) y la comprensión del significado queda subordinada no solo a lo que las palabras denotan, sino también a lo que connotan, a su potencial evocador. A su vez, dado que el ojo queda desplazado en este tipo de manifestación y la vista no ocupa una posición tan destacada como en la plástica, juzgar el grado de semejanza de un retrato ya no se convierte en el objetivo primordial del mismo, pues su modelo puede existir solamente en la imaginación del escritor. Además, es importante notar que el discurso escrito posibilita atender a determinados aspectos que quedan fuera del alcance de una brocha o un cincel, toda vez que permite la descripción del pensamiento lógico y abstracto, así como la representación de un conjunto de elementos difícilmente plasmables en la escultura y la pintura. Esto supone, además, la ventaja de permitir aglomerar sentimientos o emociones sin necesidad de multiplicar las representaciones artísticas, por lo cual se convierte en un cauce idóneo para dibujar no solo el exterior, sino también el interior del ser humano. A propósito de estas y otras diferencias, se remite de nuevo al apéndice II de este trabajo.

<sup>37</sup> Un ejemplo para la literatura española es la compilación que hace Senabre (1997).

preocupaciones más persistentes para los teóricos de la literatura, a saber, la noción de género literario y de los criterios que pueden llegar a definirlo.<sup>38</sup>

Frente a la situación que experimenta el retrato en el panorama literario actual, su posición en la Antigüedad puede desechar sin muchas dificultades la necesidad de entenderlo como género. Esto es posible gracias al sólido carácter de la poética normativa dentro de la literatura clásica, así como al compromiso implícito de sus autores con los preceptos reguladores. Pero este particular modo de obrar de la «teoría literaria» de los antiguos no puede esgrimirse a nuestro parecer como un pretexto para evitar la reflexión sobre el estatuto ontológico del retrato en los textos y relegar este compromiso tan solo a la «modernidad». De acuerdo con esto, en lo sucesivo planteamos y desarrollamos tres características que consideramos definitorias de un fenómeno como el retrato y que contribuyen en nuestra opinión a subrayar el carácter unitario del retrato literario en los textos clásicos (con posibilidad de extenderlo a buena parte de la literatura subsiguiente): *potencial estético*, *potencial nocional* y *potencial procedimental*.

a) El *potencial estético* hace referencia a cómo se percibe el retrato por el destinatario, tanto por el lector individual como por una comunidad. El hecho de que el lector reconozca la identidad de lo representado puede considerarse como una de las condiciones básicas para la existencia de una conciencia estética sobre el retrato. Asimismo, este potencial, aclimatado a una sociología histórica (pues es evidente que las formas de intelección de un mismo fenómeno cambian

---

<sup>38</sup> De un modo harto sucinto, puede decirse que la configuración y distinción de los géneros literarios opera dentro de dos límites. Por un lado, la poética normativa, heredera de la clasificación descriptiva de los géneros de cuño aristotélico. Por otro lado, la concepción nominalista e incluso atomista de la obra de arte, que implica el rechazo de la noción de género como definición científica al considerar cada expresión estética como algo único y unitario. El concepto y la aplicación de género en la literatura ha fluctuado entre estos dos extremos y, progresivamente, ha ido enriqueciéndose mediante la integración de las propuestas y herramientas de sucesivas escuelas. Baste recordar, por ejemplo, cómo para los formalistas rusos el género se constituía como un sistema de referencias en el que las corroboraciones de la norma eran tan definitorias como sus contravenciones; cómo el estructuralismo privilegió el procedimiento de textualización como criterio definitorio, acentuando las características lingüísticas y tipológicas de cada texto, y cómo años más tarde la teoría estético-receptiva retoma el concepto de género como entramado modificable, pero lo hace sobre la base del horizonte de expectativas jaussiano (*Erwartungshorizont*), recuperando un papel activo para el lector y su juicio. Nos limitamos a proporcionar unas pocas referencias: una aproximación a esta cuestión puede encontrarse en los capítulos de Wellek y Warren (1985<sup>4</sup>[=1966, 1953<sup>1</sup>]: 270-285) y la síntesis de Kayser (1976<sup>4</sup>[=1958]: 435-438); asimismo, vid. De Aguilar e Silva (1975 [=1968]: 159-179), la reflexión de di Girolamo (2001 [1978]: 98-113), Segre (1985: 268-296), Guillén (1985: 141-181) —con bibliografía en p. 180 n. 79— y las páginas de García Berrio en García Berrio y Huerta Calvo (1992: 11-83). Una muestra de la complejidad que entraña la noción de género se pone de manifiesto el número de factores que intervienen en este proceso. Guillén (1985: 141-150) habla de seis aspectos condicionantes (históricos, sociológicos, pragmáticos, estructurales, lógicos y comparativos) para, más adelante (Guillén 1985: 163-167), distinguir «cauces de presentación», «géneros», «modalidades» y «formas». Las propuestas taxonómicas no son menos variadas; a este respecto, entre los ejemplos de tipologías descriptivas más detalladas, se remite al tercer capítulo de Huerta Calvo en García Berrio y Huerta Calvo (1992: 143-232), con tablas esquemáticas en las pp. 152, 171, 200 y 219. Por último, una muestra de perspectivas sobre las que formular la definición de género puede localizarse en Spang (1993: 17-21, 31-39), que habla de criterios cuantitativos, criterios lingüístico-enunciativos (métricos, estilísticos, funciones lingüísticas y registros, rasgos enunciativos), criterios temáticos y criterios históricos y sociológicos.

dependiendo de las sociedades y el tiempo), es responsable de la presencia de una crítica, que desarrolla su labor sobre lo que considera un objeto específico.<sup>39</sup>

Junto a esto, el mismo potencial estético introduce una funcionalidad demarcativa, responsable de percibir al retrato como una unidad (con independencia de su carácter continuado o fragmentario), aislable y diferenciable. Como consecuencia, la percepción y la integración del fenómeno como tal permite su empleo como un elemento aglutinador bajo el que pueden ubicarse sus variedades tipológicas, esto es, el retrato es capaz de funcionar como matriz que integra posibles derivadas, cuyo número y características dependerán en última instancia del criterio diferenciador que se aplique (como, por ejemplo, los tipos de personajes retratados).

b) El *potencial nocional* de un retrato no deja de estar comprendido en su primitiva esencia terminológica, la cual llevaba asociada una facultad relacional según se ha comprobado. De acuerdo con las definiciones del vocablo incluidas antes, era habitual contemplar el retrato en virtud de una relación de similitud y semejanza. Tanto la práctica originaria como el sentido primero del término («volver a traer», *re-traho*), implicaban la conexión y la relación de dos realidades: la imitada y la derivada de la imitación.<sup>40</sup> Se deduce de aquí que el retrato exige la presencia de un modelo y genera un producto secundario, que depende del primero y con el que se vincula a través del acto mimético, tal y como se recoge ya en la *Poética* aristotélica.<sup>41</sup> La propia mimesis, a su vez, está regulada por la relación entre modelo y producto. En la *Poética* se lee:

Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. Arist. *Po.* 1448b15-19<sup>42</sup>

En efecto, los que observan retratos se deleitan por esto, a saber, porque, en tanto que los contemplan, sucede que aprenden y deducen qué es cada cosa, como, por ejemplo, que este es aquel; ya que lo imitado, si por casualidad uno no lo ha observado antes, no

<sup>39</sup> Lo que en principio puede juzgarse elemental y simple, no lo es tanto cuando el panorama de observación trasciende la literatura clásica; piénsese en formas mixtas que conjugan imagen y texto, como la emblemática, donde la pluralidad de posibles sentidos se corrige (o reorienta) mediante la adición de marcadores «extra-artísticos» como sucede con la *inscriptio* y la *subscriptio*.

<sup>40</sup> Es llamativo el caso del italiano, donde Grassi (1961: 480) matiza que algo después de la mitad del siglo XVI los autores diferenciaban claramente entre «“imitare” (rappresentare in base ai principi di una determinata maniera)» y «“ritrarre” (rappresentare le cose quali sono, non “quali dovrebbero essere” in riferimento alla idea di perfezione)».

<sup>41</sup> Aristóteles habla de dos causas naturales que explican el nacimiento de la poesía: el deseo consustancial del hombre por imitar desde su infancia, y el placer que experimentan todas las personas al contemplar lo imitado: Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ [...] καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας (Ar. *Po.* 1448b15-19). A su vez, también recoge las tres maneras de «mimetizar» características del poeta: representar las cosas cual eran o son, representarlas cual se dice o parece que son, o representarlas cual conviene que sean (ἢ γὰρ οἶα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἶα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἶα εἶναι δεῖ, Ar. *Po.* 1460b8-11).

<sup>42</sup> Sigo la edición de Kassel (1965).

produciría placer por sí, sino en virtud de la ejecución o de la tonalidad o de alguna otra causa semejante.<sup>43</sup>

Dejando a un lado la cuestión del deleite y el aprendizaje en el pasaje (cf. Arist. *Rh.* 1371b4-10), hay que colegir que el retrato, en tanto que manifestación mimética, siempre contará con dos realidades: el «aquello» (ἐκεῖνος) y el «esto» (οὗτος), el referente y el referido, el modelo y la obra, que en ambos casos comparten la esencia humana (o humanizada). Además, podemos avanzar que en este punto prosa y poesía difieren pues, si la *imitatio* en los retratos prosísticos acostumbra a contar con un referente real, el vínculo del referente con la realidad en el caso de la poesía generalmente es más débil.

c) El *potencial procedimental*, por último, implica que cada una de las manifestaciones particulares entendidas como retratos operan con las mismas unidades y lo hacen con unas estrategias o procedimientos semejantes. Naturalmente, tales procedimientos —más que las unidades— están sometidos al carácter dinámico de la historia y obedecen a las reglas, pautas y consensos que marca una tradición. En buena medida, la delimitación de estas unidades deviene en la formulación de las particularidades o características que, entrelazadas, hacen del retrato un fenómeno independiente. Entre estas características figuran claves tan importantes como su *tema* —la contemplación del ser humano—, su *modalidad* —el predominio de la descripción— y su *función* o *intencionalidad* —originalmente conmemorativa—. Detenerse en estos aspectos permitirá profundizar en este potencial y en la concepción del retrato:

*Tema.* Respecto al ser humano como objeto específico del retrato, podría pensarse que dentro de la literatura este interés está ya presente en la *Poética* antes mencionada, pero lo cierto es que, en rigor, los objetos a los que recurre la imitación no tienen por qué ser seres humanos; el retrato, al contrario, siempre ha otorgado al hombre el papel protagonista<sup>44</sup>. Otras manifestaciones concentran su atención en otros seres u objetos, pero en el retrato el ser humano se convierte en el principio rector de la composición al completo, pues la persona es la unidad en torno a la que orquesta todo el entramado lingüístico y literario, su agente, su objeto y su paciente.

<sup>43</sup> Se traduce deliberadamente el εἰκόνας griego como retrato por el principio de identidad que precisamente parece estar contenido en el pasaje aristotélico. Otra cuestión sería delimitar el tipo de retrato —o manifestación artística en general— a la que se está refiriendo Aristóteles, toda vez que la misma palabra puede hacer alusión a una pintura o a una escultura policromada.

<sup>44</sup> Aristóteles reitera que la poesía —la tragedia, en concreto— es imitación de una acción, de seres que actúan y operan. La mimesis aristotélica, por tanto, no es tanto mimesis de hombres como mimesis de acciones o, mejor dicho, de humanos en tanto que actantes (πράττοντας). Esto se repite incesantemente: cf. 1449b36, 1450a4, 1450a16, 1450b3, 1451a31, 1452a2, 1452a13, 1462b11. Por otro lado, dentro de un breve estudio sobre el retrato artístico, el matrimonio Francastel (1988: 11) indicaba que contemplarse «por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad» y que «el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos»

La *modalidad* es el medio que regula la manera en que se reproduce verbalmente lo que acontece en un texto. En el caso del retrato literario, destaca la descripción como modalidad predominante. No en vano, la asociación de retrato y descripción se produjo ya en la retórica clásica y, con variaciones, continuó durante épocas posteriores (Iriarte López 2004: 205-250). En la actualidad, el predominio de la modalidad descriptiva se confirma cuando se presta atención a la definición del término retrato en los diccionarios y manuales sobre retórica ya desde el siglo XIX.<sup>45</sup> Ahora bien, dentro de los manuales y diccionarios, la descripción se contempla generalmente solo como representación y no como conceptualización de un objeto a pesar de que el propio proceso descriptivo exige la aprehensión de una realidad que se manifiesta como ajena.<sup>46</sup> A esto se suma otro agravante: aunque es corriente localizar las entradas «prosopografía» y «etopeya» —naturalmente ligadas con el retrato—, no es tan común hallar una entrada diferenciada para el retrato *per se*.<sup>47</sup> Es más, cuando se supera esta dificultad y las obras ceden al

<sup>45</sup> Por ejemplo, durante la primera mitad del siglo XIX Fontanier se refería al retrato dentro de *Les Figures du discours* como una descripción que conjugaba el plano moral y físico de un ser que podía ser animado, real o ficticio (Fontanier 1977 [=1827-1830]: 428). El retrato, para el francés, consistía en la integración de dos «figures de pensées par développement», la prosopografía y la etopeya. La convergencia de estas dos figuras de pensamiento en la definición de retrato es significativa, sobre todo cuando se tiene en cuenta que el estatuto de la segunda de ellas, la etopeya, se había visto modificado en aquella época. Así, frente a otros manuales decimonónicos, el francés ya no contemplaba la etopeya como la imitación de la forma de hablar de una persona, sino que su sentido había quedado acotado a la expresión de los vicios y virtudes de un personaje (Fontanier 1977 [=1827-1830]: 427). En cuanto a la pérdida de la mimesis expresiva de un sujeto como fundamento para la etopeya, esto parece haberse implantado como norma dentro de su definición quizá unos pocos años antes de Fontanier, dado que ya en su *Filosofía de la Elocuencia* (1777) Capmany se refería a la etopeya como «aquella pintura o retrato fiel de una persona considerada en sus acciones, carácter y costumbres» (*apud* Pujante 2003: 272). Para las definiciones insertas en las obras decimonónicas de otros autores como Iosepho Kleutgen (1820), Narciso Campillo y Correa (1872), José Gómez Hermosilla (1876) y Pedro Felipe Monlau (1883), se remite a Iriarte López (2004: 219-221).

<sup>46</sup> A tal respecto, valórese el hecho de que toda descripción implica un desplazamiento gnoseológico, puesto que quien describe presenta una realidad ajena o extraña, a la que de alguna forma se enfrenta para aprehenderla. Esta representabilidad o conceptualización de lo ajeno suele aparecer ligada al canal visual dentro del pensamiento occidental, lo que explica en buena medida que la denominación de ciertas figuras o de ciertas cualidades íntimamente ligadas con la descripción por los antiguos se haga mediante vocablos emparentados con esta noción (εἰδωλοποιΐα, *evidentia*), lo que manifiesta el papel activo que concedían a la vista a la hora de conocer. Otra cuestión es la tipología posterior o la conceptualización categórica que reciben las descripciones, que por lo general acostumbran a segmentar la realidad conforme al tiempo (pasado, presente, futuro) o conforme a la naturaleza del objeto (animada —retrato, zoografía—, inanimada —topografía, cronografía—).

<sup>47</sup> Cf. algunos ejemplos de este «arrinconamiento» u olvido en los manuales: López García (1981), no hace mención expresa del retrato, pero sí de la descripción y de la prosopografía, que calificaba como uno de los «tropos pertenecientes al nivel de énfasis» (López García 1981: 164). Tampoco Mayoral (1994) incluye el retrato en su estudio, aunque las denominaciones de prosopografía y etopeya quedan registradas como figuras resultantes de licencias textuales por adición (Mayoral 1994: 177, 187-190). El retrato tampoco se encuentra en el volumen que García Barrientos dedica a las figuras retóricas a pesar de su pretensión de amplitud y sistematicidad, como declara el propio autor (García Barrientos 1998: 12). En cambio, sí que vuelven a estar presentes los términos prosopografía y etopeya (García Barrientos 1998: 70-71), que se integran en el apartado de las «figuras pragmáticas», más concretamente, dentro de las denominadas «figuras referenciales». Finalmente, en virtud del tratamiento que Plett (1999:96) realiza de ciertos tropos como la metonimia, la ironía o la metáfora, debemos suponer que, pese a tampoco estar directamente

retrato un espacio en sus páginas, su definición se aborda exclusivamente desde el plano elocutivo, es decir, el retrato únicamente se concibe como una figura de pensamiento vinculada al ornato, sin reparar en sus tópicos y estructura.<sup>48</sup> Y esta circunstancia no es producto del número y diverso tratamiento de las figuras de pensamiento en los distintos manuales, que como bien recuerda Mortara Garavelli (1991[=1988]: 268), «ha dependido siempre de un difícil equilibrio entre los comportamientos que manifiestan, los modos en que se manifiestan y sus correspondientes rasgos gramaticales»; sino que lo verdaderamente problemático es el arrinconamiento de la faceta conceptualizadora de la descripción y la contemplación exclusiva de este fenómeno (y en extensión, del retrato) como mera representación.

La proyección lingüística de la modalidad descriptiva es asimismo particular. Pese a que resulte complicado fundamentar su esencia en unos rasgos únicos, sí cabe mencionar que desde el plano léxico y morfológico se privilegia la faceta nominal, el uso de sustantivos y de adjetivos, de los que se predicen las cualidades del objeto para definirlo y calificarlo. Desde el punto de vista sintáctico, lo más habitual es el empleo de parataxis y yuxtaposiciones, que actúan de forma sumativa. Naturalmente, esto no invalida la presencia de la hipotaxis, que se abre paso cuando el emisor decide profundizar en alguno de los perfiles descritos.

Por último, la descripción no se interesa tanto por la temporalidad de los involucrados en un texto como por su espacialidad, por la delimitación de sus propiedades y por la representación de sus rasgos. Esto es lo que la diferencia de la narración. El modo descriptivo, de hecho, como recuerdan los teóricos modernos, implica inmovilidad y demora, con independencia de que pueda corresponderse con signos o demarcaciones tipográficas.<sup>49</sup> De esta suerte, la imagen del hombre que se proyecta trasciende la temporalidad y se eterniza.

---

mencionado, el retrato también formaría parte de las figuras que este autor denomina «(semio-)semánticas» (Plett 1999: 82), cuya desviación viene marcada por «la idea subyacente de realidad», puesto que su esencia radica en la relación que se establece entre el signo lingüístico y el modelo real.

<sup>48</sup> Ya el manual de estilística de Fernández, que ofrecía una cuádruple clasificación de las figuras de pensamiento en a) figuras descriptivas o pintorescas, b) patéticas, c) lógicas y d) oblicuas o intencionales, integraba el retrato en sus páginas. Con todo, este no dejaba de ser «la fusión de la prosopografía y de la etopeya», y se caracterizaba por describir «lo físico y lo moral a un tiempo» (Fernández 1981<sup>5</sup>[=1972]: 63). De hecho, es corriente que las obras que incluyen referencias a la descripción física y moral de un personaje adviertan sobre la oposición que opera entre la prosopografía y la etopeya como elementos constitutivos del retrato, pese a que en la práctica literaria no sea corriente su empleo de forma aislada. Vid. Marchese y Forradellas (1986: 334) y Estébanez Calderón (1996: 390-391, 881, 934). Más reciente es el manual de Mortara Garavelli, que se situaba bajo la esfera de la hipotiposis (Mortara Garavelli 1991[=1988]: 272) y, por lo tanto, de la descripción. Finalmente, algunas de las últimas sistematizaciones, como la de Jiménez Fernández (2013), incluyen el retrato en la categoría de figuras de pensamiento «pintorescas» (Jiménez Fernández 2013: 103-104), en alusión a su capacidad descriptiva para dibujar un personaje.

<sup>49</sup> Vid. de Aguilar e Silva 1975 [=1968]: 180-186), Pozuelo Yvancos (1988: 258) e Iriarte López (2004: 103-105) por ejemplo.

Por cuanto hace a la *función* o *intencionalidad* de un retrato, debe advertirse que, juzgado como producto estrictamente literario, el retrato carece evidentemente de un pragmatismo inmediato.<sup>50</sup> Ahora bien, lo anterior no es óbice para intentar justificar cierta funcionalidad o finalidad genérica en el retrato literario. En este punto, asumidas algunas de las características del retrato (como la semejanza, individualización, permanencia y estatismo), lo adecuado parece ser pensar en una función que admita calificativos del tipo «testimonial», «memorable» o «conmemorativa». En cualquier caso, lo interesante es observar cómo se trata de una funcionalidad orientada al conocimiento a través del recuerdo, a la permanencia, a la perdurabilidad y la evaluación de lo percedero.<sup>51</sup>

Mediante lo expuesto hasta ahora, puede trazarse una aproximación al concepto de retrato no exenta de matices o reformulaciones, pero al menos capaz de integrar sus múltiples planos y, sobre todo, resultar operativa en nuestra investigación.<sup>52</sup> Conforme a esto, nuestra propuesta conceptual sugiere entender el retrato literario como manifestación textual de índole artística que demanda la conjunción solidaria de los factores enumerados; de aquí que pueda juzgarse como característico de todo retrato:

—un agudo sentido de la observación y un repensar de la condición humana, en torno a la que se orquesta la práctica retratística en su totalidad, así como un impulso por reflejar lo que un sujeto (individual o colectivo) tiene de particular.

—un desarrollo mimético en el que se privilegia la semejanza y/o la verosimilitud, y en el que predomina de la modalidad descriptiva y sus características.

—un interés conmemorativo o monumental, que aspira a la permanencia y al recuerdo, a congelar lo pasajero y a eternizar lo temporal y lo efímero del propio sujeto.

---

<sup>50</sup> Lázaro Carreter (1987 [=1976]: 157) recordaba a este respecto las palabras de Steiner: «la literatura es lenguaje liberado de su responsabilidad suprema de información [...]; las responsabilidades supremas de la literatura, su razón de ser ontológica, se encuentran fuera de su utilidad inmediata y de su verificabilidad».

<sup>51</sup> Vid. Bonnefoy en el prefacio de la traducción francesa de la monografía de Campbell (1991 [=1990]: IX): «Un premier élément pour toute pensée, pour toute étude sérieuse de la représentation de l'être particulier: le portrait réfère à la mort.» [...] «il suppose active une pensée de la transcendance». Asimismo, West (2004: 65): «Ironically, because of their apparent vivification of the represented person, portraits had an inexorable relationship with death. A portrait could bring the dead back to life and appear to provide both a trace of a body and stimulus to memory». Cf. Iriarte López (2004: 71-73), cuando habla de producto testimonial, función sustitutiva y «función-eje».

<sup>52</sup> De hecho, suscribimos las palabras del resumen de Spang (1993: 41): «Naturalmente, se vislumbra aquí también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas. O será aplicable a demasiados pocos fenómenos por ser muy restrictiva o ya no dice nada aprovechable sobre la realidad que define dando cabida a demasiados fenómenos».



Por último, conviene recordar que la cristalización de un retrato literario está subordinada a la presencia de los medios técnicos necesarios para efectuar su transposición. El retrato literario, al igual que el pictórico o el escultórico, depende de un soporte artístico, que en este caso se corresponde con la lengua. Aunque la variabilidad de este soporte no dejará de condicionar algunas diferencias, esto no resta fuerza a la posibilidad de contemplar el retrato como una auténtica unidad literaria y no solo como un término, de suerte que *stat rosa pristina nomine, sed nomina non omne nuda tenemus*.

### 3. EL RETRATO EN LA LITERATURA LATINA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Frente a la abundancia de estudios que centran su atención en el retrato artístico con independencia de la época, orientación y modalidad cultivadas, a día de hoy todavía no existe una obra de conjunto que se ocupe de esta manifestación en la literatura latina, como tampoco hay un estudio que aborde el tema en la poesía de un modo comprensivo, esto es, que trate su formulación y su empleo por parte de los principales poetas latinos.<sup>53</sup> Por otra parte, la investigación a propósito del retrato literario en la poesía latina tampoco está exenta de ciertos obstáculos, desde los fácilmente sorteables —como los derivados de las imprecisiones en la traducción de los títulos de algunos estudios—<sup>54</sup> hasta los más problemáticos, ocasionados por las diversas concepciones del retrato, por la vaguedad con la que se emplea el término y por la generalizada reticencia a aportar una definición, según se ha explicado arriba.

En la filología alemana de finales del siglo XIX y principios del XX ya se detecta el interés por la retratística en el campo de la literatura grecolatina. Este incipiente interés se encuentra plasmado en trabajos de diverso signo<sup>55</sup> y, de un

<sup>53</sup> Monografías como la de Önnersfors (1974), *Vaterporträts in der römischen Poesie*, limitan su análisis a determinados personajes y a un número reducido de autores, en concreto, Horacio, Estacio y Ausonio, a los que se dedica el capítulo central de la obra (1974: 88-132).

<sup>54</sup> En 1958 se publicaba la versión al inglés de la obra del latinista sueco Löfstedt (hijo), *Roman literary portraits*. Que este enunciado presidiera la cubierta de una monografía invitaba a pensar que a mediados del siglo pasado ya se había tratado el tema de una forma global. Sin embargo, la traducción inglesa no hizo justicia al original, publicado dos años antes y sencillamente titulado *Romare*. En efecto, el libro de Löfstedt es un compendio póstumo de nueve estudios sobre diversos personajes romanos (Cicerón, Tácito, Marco Aurelio), en el que en ningún momento se hace explícita la intención de abordar el retrato literario. De hecho, aunque las reflexiones sobre la literatura son constantes, el contenido de estos ensayos se aproxima más a una investigación histórica de corte prosopográfico. A este escollo debe sumarse también el reto que supone extraer información de obras escritas en lenguas en las que no somos competentes. Este es el caso del libro de Barakhov (1985): *Literaturnyi portret: istoki, poëtika, zhanr*.

<sup>55</sup> Sirvan como ejemplo las obras de Bruns, Kemmerich y Kircheisen. La investigación de Bruns (1896), *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, entronca con la historia de la literatura y la historia cultural (1896: VI), y lleva a cabo un recorrido por las representaciones individuales en los textos áticos pertenecientes a cuatro géneros literarios (historiografía, comedia, filosofía y logografía y oratoria). Por otra parte, a partir de las páginas de Kemmerich (1903), «Zur Entwicklungsgeschichte des literarischen Porträts», puede rastrearse la evolución del retrato como procedimiento durante la Edad Media (siglos X-XII fundamentalmente), mientras que las primeras reflexiones sobre el retrato literario para la época precedente pueden extraerse del volumen de Kircheisen

modo más conspicuo, en las investigaciones de Fürst. Entre 1901 y 1902, el teólogo, filólogo e historiador Josef Fürst publica sus «Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta». Este amplio trabajo, distribuido en varias secciones dentro de la revista *Philologus*, estaba dedicado a estudiar diferentes aspectos de la obra perdida del legendario Dictis. Entre todos ellos, el punto de principal interés era el estudio del retrato literario, como reconocía el propio Fürst (1901: 237): «Den Schwerpunkt meiner Arbeit glaube ich überhaupt in der Untersuchung über die literarische Portraitmanier (Abschnitt VII)». Tanto es así que las Personalbeschreibungen im Diktysberichte, junto con las páginas correspondientes a las conclusiones y apéndices de la investigación (Fürst 1902: 374-440, 593-622), se publicaron de nuevo en 1903 bajo el título *Die litterarische Portraitmanier im Bereich des griechisch-römischen Schrifttums*.

Ahora bien, debe advertirse que Fürst se interesó exclusivamente en los inventarios y descripciones corporales (Fürst 1902: 376 y n. 9); por tanto, la «Portraitmanier» era solo parcial, pues se circunscribía a la vertiente física del retrato, a las prosopografías extraídas de fuentes bizantinísticas, pero orillaba todo lo relativo a la conducta y la moral de los personajes que allí se describían. El carácter esquemático, el predominio de la yuxtaposición, y el asíndeton de sustantivos y adjetivos, son las características que mejor definen este modelo de escritura, algo de lo que se percató el propio Fürst a través del análisis comparativo de un amplio corpus papirológico egipcio (vid. esp. Fürst 1902: 357-405, para la oposición οὐλή vs. ἄσημος, y 597-614 con varios ejemplos) y de la comparación con textos muy diversos (desde los *Hechos de Pablo y Tecla*, hasta Suetonio y los autores de literatura fisiognómica). El investigador también aventuraba una fecha relativa para el nacimiento y desarrollo de la práctica prosopográfica, considerando que este tipo de escritura gana fuerza solo a partir del siglo IV a. C. y todo apunta a que lo hace en la esfera del mundo helenístico,<sup>56</sup> aunque terminará convirtiéndose en una «stehenden Rubrik» para géneros como la biografía imperial.

Aparte de las investigaciones pioneras fruto de la filología germánica decimonónica, la caracterización de los personajes dentro la literatura clásica (un aspecto más amplio, pero vinculado con el retrato) ha sido un tema en boga

---

(1904), *Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland*. En esta última obra, de la que no llegó a publicarse el segundo volumen, el investigador alemán admitía la presencia de retratos literarios en las epopeyas, narraciones históricas nacionales y universales, biografías, autobiografías, memorias y novelas, pero hacía reposar su origen en la épica popular y los *Heldenlieder*. Notaremos que, en esta misma obra, se encuentra la primera definición sobre el retrato literario en la bibliografía «moderna» que hemos localizado: «„Literarisches Porträt“ ist die Bezeichnung für Schilderungen und Beschreibungen, die man von dem äusseren und inneren Wesen: der Gestalt, dem Gesicht, dem Charakter und der Geistesbildung der menschlichen Person besitzt» (Kircheisen 1904: 5).

<sup>56</sup> Fürst (1902: 384): «Erst im 4. Jahrhundert kamen mehr und mehr die Wurzelansätze zum Vorschein, aus denen zuletzt die wilden Schößlinge der Portraitmanier hervortreiben konnten. [...] Je weiter wir in der Alexandrinerzeit heruntergehen, desto reichlicher begegnet uns das prosopographische Element in einer Form, die wir füglich als die Vorstufe unserer Manier in Anspruch nehmen dürfen. Wichtig ist für uns die Thatsache, daß diese Erscheinung ausnahmslos auf griechischen Ursprung zurückweist».

durante todas las épocas. Ahora bien, como ya apuntaba Steele en «Roman literary characterization» (1916), la caracterización observa el conjunto, mientras que la descripción (más estrechamente relacionada con el retrato) observa al individuo. Frente a la descripción y al retrato, la caracterización «is the expression of a unified impression, a visual *e pluribus unum*» (Steele 1916: 43). Esto no impide que algunas de las técnicas estudiadas por Steele también puedan aplicarse al campo del retrato. Este es el caso del empleo sumativo de verbos o adverbios, y nombres o adjetivos, como hace Cicerón en el *Brutus*; la utilización del vocabulario propio de la naturaleza, como ocurre con Horacio; y la correspondencia observable entre físico, carácter y estilo en el habla. En concreto, esta última idea, resumida en el sintagma ciceroniano *qualis autem homo ipse esset, talem eius esse orationem* (*Tusc.* 5.47), opera con enorme eficacia en las imágenes de los individuos forjadas por los autores clásicos.

Muy interesante resulta el artículo de Misener, «Iconistic portraits» (1924), donde la profesora analizaba el empleo del εικονισμός en el conjunto de la literatura grecolatina. Como había hecho Fürst, en primer lugar, Misener advertía el carácter informativo y pragmático de lo que más tarde terminará por convertirse en una figura retórica (1924: 98-103). A continuación, se ilustraba la aplicación del *iconismus* literario mediante ejemplos extraídos de diversos géneros y autores grecolatinos (1924: 104-121). Según demostraba a través de abundantes citas literarias, las descripciones asindéticas del aspecto físico de un individuo pueden localizarse en la épica homérica, los escritos científicos del siglo V a. C. (Hipócrates), la historiografía (Heródoto y Jenofonte), la filosofía (Platón y Aristóteles) y la biografía (Dicearco, Sátiro, Plutarco), la comedia (Aristófanes, Menandro, Plauto), el epigrama y la sátira (Marcial, Horacio y Juvenal), la epistolografía (Plinio) y la historiografía y biografía latinas (Salustio, Suetonio, *Historia augusta*). Por otro lado, según observó Misener (1924: 121-122), el retrato literario también podía encaminarse a la descripción de la belleza física. En este caso los testimonios escogidos incluían la poesía de Teócrito y Ovidio, así como la novela griega y romana. La contribución de Misener constituye, como puede observarse, una excelente fuente de información para iniciar la andadura en la investigación del retrato literario dentro de la vertiente que se ocupa en describir el físico.

Un aspecto relevante dentro de las descripciones de los individuos en la literatura es la impronta de la fisiognomía. El enfoque fisiognómico de la retratística en la Antigüedad fue abordado por Evans ya en su tesis doctoral (1930), donde la atención quedaba circunscrita al terreno de la historiografía. La síntesis y actualización de varios de sus trabajos posteriores (1935; 1948; 1949-1950; 1950) puede encontrarse en *Physiognomics in the Ancient World* (1969), publicación en la que la profesora afirma que la fisiognomía tiene «un parentesco obvio con el campo de la retratística antigua» (1969: 5). A la hora de proceder, Evans estudió las descripciones de los personajes conforme a dos de los métodos que Pseudo-Aristóteles emplea en su tratado: el enfoque zoológico y el

etnográfico; a las que Evans denominó «la parte formal de la fisiognomía». A la tercera vía fisiognómica, aquella que explora cómo la variación de las características faciales influye en las disposiciones de un sujeto, la autora prestó menor atención, refiriéndose a esta como un reflejo de la «conciencia fisiognómica» (1969: 7).

El resultado de sus investigaciones son ocho capítulos que discurren desde una introducción a los tratados fisiognómicos antiguos (1969: 5-17) hasta la consideración de la fisiognomía en época tardoantigua (1969: 74-83), donde se limita al estudio de los testimonios literarios del siglo IV. El resto de capítulos encierran el grueso de la investigación, donde se examina la descripción de la apariencia física como un aspecto de la caracterización en una amplia variedad de literatura: medicina y filosofía (1969: 17-28), drama (1969: 28-39), testimonios papiráceos, retórica y oratoria (1969: 39-46), historia y biografía (1969: 46-58), épica (58-67) y «varied literary forms», donde, como un amalgama quizá no suficientemente justificado, se incluye la poesía yámbica, elegíaca y lírica, la sátira, el epigrama, la ficción y los escritos técnicos (1969: 67-74). A la rica información que puede espigarse en cada uno de estos epígrafes debe sumarse la adición de unos apéndices de enorme utilidad, por cuanto recogen la totalidad de los testimonios manejados. Dichos apéndices aparecen estructurados conforme a tres vías: la descripción general de un cuerpo —«la apariencia permanente de un individuo»—, algo común en toda la literatura; los sintagmas en los que las emociones del individuo tienen un reflejo en su rostro —«apariencia momentánea»—, más habituales en los panegíricos y ataques vituperadores (1969: 89-93); y el enfoque en el que se describe de un modo fotográfico el cuerpo al completo, lo que aparece ilustrado con textos de Suetonio, Amiano Marcelino y los *Scriptores Historiae Augustae* (1969: 93-96).

En un estado de la cuestión sobre el retrato en la literatura latina, se hace preciso señalar igualmente que, aunque ciertas contribuciones no traten específicamente el tema, su lectura puede aportar ideas sugerentes por cuanto desarrollan ámbitos relacionados con la práctica retratística. Como ejemplo de este juicio cabe citar la monografía de Cèbe (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique, des origines à Juvénal*. Como indica el título, el estudio aborda dos temas, de los cuales el primero es ciertamente interesante para el análisis del retrato.<sup>57</sup> La caricatura no deja de constituir un retrato desfigurado o una representación deformada de la realidad,<sup>58</sup> lo que implica cierto espíritu realista. Si retrato y caricatura se diferencian, su disociación se debe exclusivamente a la atención privilegiada que la caricatura dedica a los defectos, así como en su tendencia a la exageración mediante la hipérbole. De hecho, la

<sup>57</sup> En realidad, todo el análisis no está encaminado a determinar el distinto empleo de la caricatura y la parodia que pudieron hacer los clásicos ni a una búsqueda exhaustiva de sus fuentes, sino a demostrar el peculiar gusto de los antiguos habitantes del Lacio por el humor bajo distintas formas, según reconoce el propio Cèbe (1966: 13).

<sup>58</sup> *Similitudo turpioris* (Cic. *De or.* 2.266, 289), *imitatio depravata* (*De or.* 2.242, cf. 2.243 y 252).

tipología general que Cèbe (1966: 9) establecía para la caricatura podría emplearse para analizar los retratos más próximos a la finalidad humorística, como los de la comedia, la sátira, y el epigrama. En su obra, se distinguen unas caricaturas a) destinadas a desacreditar a la víctima y que, semejantes al sarcasmo, suscitan la indignación antes que la risa; b) aquellas que participan de la sátira y tienen como objetivo entretener mediante la ironía; y c) las que simplemente pretenden divertir sin ejercer una censura posterior, lo que las transforma en una pintura humorística en sentido estricto. Para su análisis, el autor no siguió un orden cronológico, sino que dividió el estudio en cuatro grandes apartados, deteniéndose más ampliamente en el género de la comedia (Cèbe 1966 19-123), con dos capítulos dedicados a los personajes de la escena y su caricaturización. El resto de géneros, tanto prosísticos como poéticos, se analizan de forma conjunta, salvo el caso de la oratoria ciceroniana. Finalmente, una importante aportación radica en la consideración que el estudioso francés hace del arte figurativo (pinturas murales, grafitis pompeyanos, máscaras, mosaicos y estatuillas grotescas), lo que no hace sino reforzar la interrelación de las disciplinas y motivos artísticos con las manifestaciones literarias.

Será sin embargo en la historiografía, y en su hermana menor, la biografía,<sup>59</sup> donde el retrato aparezca si no con mayor profusión, sí de un modo más autónomo y reconocible.<sup>60</sup> Puesto que en este tipo de literatura es en el que quizá mejor se aprecia la mutua relación entre retórica, fisiognomía y disciplinas artísticas, el género historiográfico ha sido aquel que sin lugar a dudas ha copado la atención de la inmensa parte de los estudios que se han decantado por examinar el retrato en los autores latinos. La imagen de los personajes en los textos historiográficos ha resultado un campo de trabajo fructífero tanto para visiones panorámicas como para publicaciones que enjuician el empleo específico del retrato por parte de determinados autores. En esta panorámica del retrato literario se incluyen tan solo algunos títulos a modo de ejemplo.

El estudio del retrato en el conjunto de la historiografía está bien representado por el artículo de Rambaud, «Recherches sur le portrait dans l'historiographie romaine» (1970). Allí se advertía sobre cómo este proceso podía remontarse al empleo de *tituli* y *elogia* (1970: 422-423), al estudio de los caracteres por parte de los moralistas griegos, y a las reflexiones de autores como Polibio y Posidonio (1970: 426-428). El investigador llegaba a establecer una tipología retratística en las obras de Salustio, Livo y Tácito en función de la ubicación

<sup>59</sup> Vid. Couissin (1953); Pérez Jiménez, Ribeiro Ferreira y Zambujo Fialho (2004); Rohrbacher (2010) y Gladhill (2012). Pese a encontrar en la biografía algunas de las más claras expresiones del retrato literario, no puede argumentarse que el resto de géneros carezcan de esta pretensión, como hace Gladhill (2012: 322): «Epic, Drama, Lyric, Elegy, Oratory and History show a complete lack of interest in offering physical images of characters».

<sup>60</sup> Solo algunos ejemplos de los autores más conocidos: Caes. *Gall.* 1.39; 5.14; Sall. *Cat.* 5; 15; 25; 54; *Iug.* 6; 28; 85; 113; Liv. 3.11; 4.19; 7.10; 21.4; 24.5; 39.40; 42.11; 44.36; Tac. *Germ.* 4; 30; *Hist.* 1.14; 1.21-22; 1.48; 1.49; 1.53; 2.5; 2.30; 2.50; 3.85-86; *Ann.* 1.7; 1.24; 2.13-14; 2.73; 4.1; 4.4.; 5.1; 11.16; 11.21; 11.28; 12.44; 12.49; 16.32.

contextual de la descripción. Así, frente a los retratos situados tras la muerte de un personaje (o después de su cese en alguna esfera pública), pueden localizarse retratos posicionados antes del inicio de una narración o episodio descriptivo. Si los primeros tienen un valor cercano al obituario y enjuician toda la vida del individuo, los segundos poseen una finalidad explicativa, son más breves y vinculan las características de un personaje con sus comportamientos (1970: 429-44). Asimismo, Rambaud señalaba el magisterio de Salustio dentro de esta tradición, la brevedad como condición particular del retrato historiográfico romano y la influencia de la retórica en este procedimiento (1970: 441-446).

Influenciado por las páginas de Rambaud está el artículo de Hinojo Andrés, «La retórica y los retratos de la historiografía latina» (2005). En esta contribución, el clasicista profundizaba en las semejanzas que presentan los personajes más destacados de las obras historiográficas latinas. Tales similitudes, «con un esquema casi idéntico y con unas características que se repiten con regularidad», conducían a su autor a postular la existencia de una suerte de subgénero literario, determinado por la preceptiva de los manuales de retórica (2005: 263).

Los artículos de Rambaud e Hinojo Andrés se han mencionado por dos motivos. En primer lugar, para constatar la influencia que la retórica ejerce en la elaboración de las imágenes de personajes. Esta cuestión es un hecho evidente para ambos autores y de ello se hace una de las piedras angulares de esta investigación, sobre todo a la hora de rastrear la «preceptiva» sobre el retrato en la Antigüedad. En segundo lugar, los dos investigadores también compartían la opinión de que el retrato literario podía llegar a concebirse como un género particular dentro del género historiográfico,<sup>61</sup> un juicio que en el desarrollo de este estudio tratará de extrapolarse a los géneros poéticos latinos.

Junto a las visiones de conjunto mencionadas, en las últimas décadas han proliferado investigaciones centradas en el empleo del retrato por parte de historiadores particulares. Por norma general, se trata de breves contribuciones a través de las cuales es difícil percibir el funcionamiento del retrato en la totalidad de un autor, pero muy útiles cuando la atención se desplaza a individuos concretos o colectivos homogéneos.<sup>62</sup> Con todo, también existen excepciones a esta norma. Un ejemplo es la publicación de Bernard, *Le portrait chez Tite-Live* (2000), resultado de una tesis defendida cuatro años antes. Aunque el autor presenta una extensa tipología de personajes basada en tipos étnicos, sociales y familiares (2000: 167-303) y trabaja con «une acception plus large du mot portrait» (2000: 17), en ningún momento llega a definir explícitamente qué entiende por retrato.<sup>63</sup> La metodología que utiliza se basa más bien en un

<sup>61</sup> Bien es cierto que, a este respecto, Hinojo Andrés es más claro que Rambaud (1970: 447), quien habla del retrato como un mecanismo con «une fine précise et un ensemble de procédés habituels lui donnent une nature propre. C'est une forme fixe».

<sup>62</sup> Así, Daitz (1960), Yagüe Ferrer (1985), Posadas (1992), Pimentel (2004) y Brown (2014).

<sup>63</sup> Vid. esp. Bernard (2007: 8 n. 8, 17 n. 36) y pp. 18-19 para su distinción tipológica («portrait subjectif», «portrait objectif» y «portrait descriptif»)

conjunto de técnicas de caracterización literaria, toda vez que se presta atención tanto a los comentarios del historiador romano sobre los personajes, como a sus «modos de realización» (anécdotas, escenas y *tableaux*) y a sus discursos. El resultado, en consecuencia, termina por guardar más relación con el subtítulo del trabajo (*Essai sur une écriture de l'histoire romaine*).

Una de las primeras contribuciones modernas que profundiza específicamente en la noción de retrato es la de Heier (1976). En «“The literary portrait” as a device of characterization», el especialista en literatura germánica y eslava defendía la idea de que el retrato literario debía juzgarse como un todo orgánico, en el que la descripción del exterior está orientada indefectiblemente a caracterizar el interior de un sujeto. En poco más de diez páginas, el investigador incidía en la característica afinidad entre el retrato literario y el retrato artístico, al tiempo que también subrayaba la significativa importancia de la aplicación de los principios fisiognómicos por parte de los escritores. Junto a esto, Heier (1976: 326) afirmaba que a lo largo de la historia básicamente se pueden diferenciar dos tipos de retratos: el idealizado y el realista. La preferencia por uno u otro descansaba en la concepción del ser humano como unidad, la credibilidad en la fisiognomía, el gusto de cada época y el cultivo de un determinado ideal de belleza en función del período histórico. Ahora bien, si lo postulado por Heier no deja de ser cierto, deben matizarse dos aspectos. En primer lugar, la contribución de Heier se centra exclusivamente en la literatura europea de los siglos XVIII-XX y, fundamentalmente, en la novela, a pesar de realizar un par de observaciones marginales sobre los antiguos (1976: 324, 228). En segundo lugar, la publicación prescinde por completo de la impronta de la retórica como disciplina sobre la cual descansan los tópicos y procedimientos del retrato, dirección hacia la que se encaminarán los trabajos de autores posteriores.

Que en la actualidad y en nuestro marco geográfico se ha intensificado el interés por el retrato en la literatura puede comprobarse fácilmente cuando se advierte que la Sociedad Española de Literatura General y Comparada dedicó a este tema su duodécimo simposio en 1998. Es cierto que dentro de las actas de dicho congreso (Márquez Guerrero, Ramírez de Verger y Zambrano Carballo 2000) el retrato literario comparte espacio con otros dos temas, pero de las más de setenta comunicaciones contenidas casi la mitad —treinta y una— están enfocadas específicamente al estudio del retrato literario. A pesar de este hecho, el examen de esta realidad en el marco de la literatura grecolatina sigue siendo parco: tan solo media docena de las intervenciones recogidas se ocupaban del retrato dentro del ámbito de las letras clásicas y, como es natural, cada una de ellas lo hacía de formas y modos muy diversos.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> En el campo específico de la literatura latina, tan solo los textos de Cascón Dorado (2000: 135-143) y Galán Vioque (2000: 175-183), que versan sobre individuos modélicos en la historiografía y sobre las meretrices de la escena romana, respectivamente.

Precisamente, uno de los editores de la publicación anterior, el profesor Márquez Guerrero, es quien poco después publica *Retórica y retrato poético* (2001), una breve monografía que, según declara en el prólogo (2000: 11), posiblemente se haya originado a partir de la reflexión sobre un idilio teocriteo donde el elogio desempeña un papel clave a través de la modalidad del βασιλικός λόγος. En efecto, la influencia de la retórica en la poesía antigua es el tema fundamental de esta obra, que selecciona el retrato como eje central de su discurso e ilustra sus reflexiones con una acertada, aunque quizá algo escasa (en nuestra opinión), selección de textos.

Si se prescinde del primero de los capítulos —una introducción a la retórica y su influencia en la poesía grecolatina— y del último de ellos —dedicado a la pervivencia en la literatura española—, el autor articula su obra en tres bloques. El primero de estos, «Discurso epidíctico y encomio poético» (2001: 59-90), tiene como objetivo destacar la influencia de la *inventio* y la *dispositio* del género epidíctico en la poesía. Se analizan con cierto detalle pasajes correspondientes a Aristóteles y a la *Retórica a Alejandro*, y se menciona el tratamiento de Quintiliano y Menandro el rétor, pero se omiten los desarrollos intermedios, esto es, los efectuados por la retórica republicana romana. En el capítulo titulado «*Ethos* retórico y retrato» (2001: 91-116), Márquez Guerrero amalgama la tipología de los caracteres aristotélica, las figuras de pensamiento de la *Retórica a Herenio* relacionadas con el *éthos* y, muy brevemente, los *loci a persona* contenidos en *De inventione* e *Institutio oratoria*. Estos principios se ilustran mediante una mirada a la épica y a través del análisis de las figuras de César y Pompeyo en la *Farsalia*. Finalmente, en «Écfrasis retórica y descripción física de los personajes» (2001: 117-146), el autor presenta los *progymnásmata*, lo que le permite abordar la descripción de objetos artísticos y de seres humanos. Después de observar la preponderancia del orden descendente en la descripción, las ecráseis artísticas aparecen ejemplificadas con citas de las *Imagines* de Filostrato, mientras que para analizar la descripción del físico y el orden descendente, recurre a testimonios tardoantiguos y bizantinescos, como los de Paulo Silenciarario y las *Anacreónticas*. Aunque al estudio del también traductor de Anaxímenes quizá pueda imputársele una selección arbitraria de los textos, por la variedad de material que recoge y la claridad con el que se expone, la obra en su conjunto se convierte en una referencia obligada a la hora de abordar la investigación del retrato literario en la poesía latina, máxime cuando se juzga conforme al criterio con el que el autor lo ha elaborado, esto es, como un «trabajo que atañe más a la teoría de la literatura que a la historia de la literatura clásica» (2001: 17).

En una breve comunicación titulada «Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística» (2000), Bastons i Vivanco llamaba la atención sobre la «escasa bibliografía existente sobre el retrato como técnica, como elemento literario o como manifestación estética» (2000: 109). Las palabras de Bastons i Vivanco se circunscribían a la bibliografía en castellano (2000: 116), aunque en líneas generales bien podían hacerse extensibles a los estudios en otras



lenguas. Afortunadamente, la desventaja denunciada por el profesor encontrará una respuesta favorable en dos trabajos de Iriarte López, la monografía *El retrato literario* (2004) y un artículo posterior (2009), que, como declara la propia autora (2009: 30 n. 1), bebe directamente de su primer y más extenso trabajo. No en vano, la primera publicación, producto de la tesis doctoral de Iriarte López, constituye el esfuerzo más notable por profundizar en la complejidad teórica que envuelve a este fenómeno hasta la fecha.

El estudio de Iriarte López aparece dividido en dos partes y cada una de ellas contiene a su vez dos capítulos. En la primera aborda la noción de retrato a partir de la historia y la teoría del término. Contiene también una elaborada vía para la definición del retrato (2004: 85-106), en la que este se juzga como representación del ser humano, representación de la esencialidad, representación descriptiva y categoría genérica. La segunda parte del estudio aporta una evolución diacrónica del concepto, para lo que se contempla su esencia descriptiva, en la que cobra especial importancia el papel de la retórica a lo largo de todas las etapas de la historia (2004: 206-224). Asimismo, el último capítulo de esta parte tiene por finalidad persuadir sobre la condición de género del retrato literario en virtud de su capacidad relacional, su capacidad de aplicación y su entidad teórica. A esto debe sumarse la aportación fundamental de Iriarte López, que pasa por demostrar cómo las particularidades del retrato, así como sus características formales, temáticas y funcionales, hablan a favor de la valoración del mismo como un «género eminente y esencialmente lírico» (2004: 279, cf. 103).

Parte de las publicaciones reseñadas hasta este momento subrayaban el valor que había adquirido la retórica para el dibujo de los personajes en los textos literarios antiguos. Sin embargo, ninguna de ellas se había enfrentado con la espinosa tarea de tratar de ofrecer un paradigma de análisis. Este es el principal objetivo del artículo de de Temmerman (2010), «Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature». A su vez, una visión ampliada de los logros de este artículo puede leerse en el capítulo en que colaboran el propio de Temmerman y van Emde Boas (2017: 1-23) como editores de *Characterization in Ancient Greek Literature*. No obstante, el artículo de 2010 continúa resultando sensiblemente más provechoso en nuestra opinión, ya que, entre otras razones, al capítulo de la monografía se le ha privado del valioso número de pasajes citados en las notas de la publicación precedente. Así pues, respecto al artículo, pese al título y una vez examinado el texto, no hay nada que impida hacer extensivo el método de análisis propuesto por de Temmerman a la literatura nonarrativa. Asimismo, debe notarse cómo el objetivo de la publicación es analizar la «caracterización», mecanismo que, según se ha advertido, se opone al retrato por su grado de amplitud o generalización.

En su texto, de Temmerman diferencia dos apartados: los *loci* retóricos y las técnicas de caracterización. Dentro de los *loci* retóricos quedan integrados los *loci a persona* y el tratamiento de los lugares del elogio y vituperio que efectúan los autores de *progymnasmata* y rétores como Quintiliano y Menandro (2010: 24-28).

Por otro lado, dentro de las técnicas de caracterización, a través de un repaso por diversas figuras retóricas, el investigador belga diferencia entre técnicas directas (como la atribución de nombres propios o el *χαρακτηρισμός*) e indirectas (2010: 28-42). Estas últimas, a su vez, se diferencian en metafóricas (comparación, paradigma) o metonímicas (emociones, pertenencia a un grupo específico, acciones, discurso, apariencia y marco espacio-temporal). La contribución del autor incluye dos tablas en las que se recogen los lugares relevantes para la descripción de personas conforme a la teoría de la *inventio* (2010: 46-48) y conforme a la exposición del elogio y el vituperio (2010: 49-51). Queda sin explicar por qué razón la segunda de las tablas no incluye la información sobre el discurso demostrativo localizable en la *Retórica*, la *Retórica a Alejandro*, *Sobre la invención y Retórica a Herenio*, máxime cuando el autor sí incluye en este apéndice la información proporcionada por Quintiliano y las referencias a estos tratados son constantes en la publicación.

Por último, cabe apuntar que el futuro de la retratística en la literatura se muestra esperanzador si este se juzga sobre la base de las más recientes contribuciones. Prueba de esto es la aparición de dos obras nacidas al amparo de dos encuentros directamente relacionados con el retrato literario. En primer lugar, *Formes du portrait dans le monde hellénistique et romain* (2017), dirigida por la profesora Bakhouché, obra que reúne las contribuciones presentadas durante un coloquio internacional celebrado en 2015 en la Universidad Paul-Valéry-Montpellier. Con todo, una vez más es obligado llamar la atención sobre la práctica ausencia de los géneros poéticos en los catorce estudios recopilados.<sup>65</sup> De acuerdo con la orientación general de la investigación que ha ido desglosándose, es el historiográfico el género que abarca un mayor número de páginas pese a que el volumen es un buen ejemplo de recorrido a lo largo del espacio y del tiempo (desde el s. iv a. C. hasta el fin de la Antigüedad) sobre «une aussi vaste problématique» (Bakhouché 2017: 13). En segundo lugar, es interesante notar la aparición de un volumen coordinado por los profesores Rubio Jiménez y Serrano Asenjo (2018). Si es cierto que cronológica y geográficamente la publicación no es relevante para este trabajo —el libro tiene por título *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XX)*—,<sup>66</sup> el simple hecho de recopilar veinte aportaciones cuyo denominador común sea el retrato literario es un importante acicate para estimular futuras aproximaciones a este fenómeno en la literatura clásica.

Las obras y contribuciones aquí citadas constituyen tan solo algunos títulos escogidos entre la copiosa bibliografía. Todo aquél que se aproxime al abundante caudal de publicaciones que versan sobre el retrato literario podrá percatarse de

<sup>65</sup> En realidad, tan solo un trabajo afronta el estudio del retrato literario en la poesía. No obstante, la distancia del autor, de la obra y de la época objeto de análisis ©Draconcio, *De laudibus Dei*, a finales del siglo v, así como el influjo de los paradigmas cristianos, dispensan su empleo en esta investigación.

<sup>66</sup> Esto no impide que el primer trabajo (Rallo Gruss 2018: 21-40) aborde la situación del retrato literario en el Renacimiento subrayando la deuda de las biografías de emperadores y hombres de letras —a través de *El libro de los verdaderos retratos* de Pacheco, sobre todo— con autores de la latinidad.

dos sucesos al menos. En primer lugar, respecto al número, es fácil percibir el creciente interés que el retrato despierta en el conjunto de literaturas. La prueba más evidente de esta situación es la multiplicación de obras consagradas a este tema. En segundo lugar, respecto a la orientación de la investigación, también puede comprobarse cómo la mayor parte de las publicaciones se decantan por la aplicación de un concepto no bien perfilado a los autores y sus textos, pero resulta más escasa la reflexión teórica sobre el concepto de retrato y por la evaluación de las posibles vías o metodologías para su estudio. Asimismo, dentro de la orientación, se percibe un muy ostensible predominio de la prosa y la literatura de corte narrativo. Estos mismos resultados son también extrapolables al campo de la literatura latina, donde es igual de evidente el aumento de estudios sobre el retrato, la proliferación de contribuciones que analizan su impronta en diversos autores, la parquedad de investigaciones sobre su esencia teórica y metodológica, y el predominio de la prosa —de la historiografía y la biografía en especial— sobre la poesía.

#### **4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.**

Ante la carencia hoy en día en el campo de la Filología Clásica de un trabajo dedicado por completo al estudio holístico del retrato en la poesía latina, esta investigación está orientada a dilucidar en la medida de nuestras posibilidades la esencia y el funcionamiento del retrato en la poesía latina, a rastrear aspectos como su frecuencia de aparición y el diverso uso que los escritores hacen de él, la finalidad y las diferentes formas de expresión que puede llegar a adquirir en función de las circunstancias que lo acompañan, sus elementos recurrentes y sus componentes menos habituales, el material que adopta para su construcción y su grado de autonomía o dependencia.

Así pues, el primer objetivo de este trabajo será Recopilar un corpus de textos lo suficientemente amplio y diverso para abordar el estudio del retrato literario en la poesía latina. Los textos conformarán en todo momento el material de trabajo y su selección será lo más extensa posible, asumiendo desde el principio que este material podría sintetizarse y resumirse en la medida en que habrá casos que se sitúen en la periferia del retrato, pero que, del mismo modo, también sería posible aumentar los pasajes escogidos en los que es posible rastrear las huellas del retrato literario.

De acuerdo con esta idea, dos son los principios fundamentales que sirven como criterio selectivo para tal efecto: por un lado, no bastará con la referencia esporádica a una descripción física o psicológica de un individuo en la poesía —si bien, por razones argumentativas, también muchas de estas se incluyen en el grueso de la investigación—, sino que se tratará de seleccionar aquellos pasajes literarios que plasman de forma conspicua el dibujo de un ser humano en los distintos géneros poéticos.

Por otro lado, en un intento por mitigar un propósito que evidentemente puede tildarse de ambicioso, se ha decidido limitar el estudio del retrato formal y cronológicamente. Formalmente, desde el momento en que se decide prestar atención exclusivamente a las manifestaciones poéticas o, de un modo más exacto, a los textos pertenecientes a géneros literarios transmitidos en verso, dado que la mera concepción de lo poético ha experimentado notables cambios a lo largo del tiempo. Por tanto, serán objeto de estudio las principales manifestaciones «poéticas» latinas: la comedia y la tragedia, la épica, la lírica, la elegía, la sátira y el epigrama. Cronológicamente, la investigación abarcará la literatura transmitida entre el principio del siglo II a. C. hasta el principio del siglo II d. C. En este sentido, Plauto y Juvenal actuarán como autores fronterizos en una horquilla temporal que engloba más de trescientos años de literatura. Como puede colegirse al tomar en consideración tan dilatado período de tiempo, la intención de este corpus es exponer las manifestaciones del retrato poético desde la configuración de los principales paradigmas literarios hasta su transformación en el período postclásico de las letras romanas, pasando por su evolución y cristalización en época augústea.<sup>67</sup>

Naturalmente, además de la labor de establecer un corpus, el trabajo está orientado a procesar, sistematizar e interpretar los textos. Se trata del objetivo nuclear de la investigación y el punto en torno al que orbita el grueso del trabajo. El procesamiento de los textos tiene como punto de partida la consulta de diferentes ediciones críticas y científicas, así como el manejo de los comentarios pertinentes, material que servirá como soporte para elaborar una traducción propia y original de todos ellos. Es este un aspecto determinante en toda labor filológica por cuanto implica la aproximación directa a través de las fuentes a la literatura romana. No obstante, poner fin a una investigación con la mera acumulación y traducción de un conjunto coherente de textos no se convertiría en otra cosa que en una suerte de florilegio o antología sobre el retrato poético más o menos sugerente. La sistematización de los textos y una adecuada interpretación de los mismos es el motivo que impulsa el comentario filológico aplicado a los pasajes. Esta es también la razón por la que los textos se analizarán prestando atención a sus elementos literario-culturales, al autor y a su época, al género en el que se encuadran las composiciones, a sus recursos expresivos y a sus relaciones intertextuales entre otros factores. El examen de estas

---

<sup>67</sup> Huelga decir que la asignación de unos límites formales y cronológicos al trabajo no estará reñida con la incorporación de pasajes prosísticos o ajenos a las fechas fijadas e, incluso, de pasajes pertenecientes a la literatura griega, siempre y cuando estos puedan ser reveladores y se juzguen como pertinentes para examinar los textos. La intertextualidad, entendida como la relación que tan frecuentemente guardan los textos latinos con otros textos, entre los que evidentemente figuran los griegos, se convertirá de hecho en un eje axial a la hora de interpretar la poesía latina y sus retratos, que, como cualquier otra manifestación literaria, emergen del diálogo con otras fuentes bajo diversos signos que dependen de la intención y el tipo de relación referencial entre fuente, texto y lector (parodia, traducción, cita, alusión, etc.).

particularidades estará orientado a servir como soporte para una mejor comprensión del objeto de estudio.

Asimismo, la fijación de un censo de textos sobre el retrato poético y el análisis de los mismos, se completará con el intento de determinar la existencia de patrones, principios rectores y pautas en la práctica del retrato poético.

A este respecto, la hipótesis en torno a la que se articula este estudio no es otra que la presunción de que existen ciertos elementos y esquemas reiterativos a los que parece responder la construcción de los retratos poéticos. En otras palabras, se pretende comprobar si, como se ha puesto de manifiesto en géneros como la historiografía, la preceptiva retórica y en menor medida los enfoques proporcionados por otras disciplinas como la fisiognomía pueden considerarse los principales agentes de estas similitudes. La intuición implica la necesidad de profundizar en los tratados de retórica grecolatina y en los principios fisiognómicos, lo que llevará aparejado no prestar ya atención solamente a lo que podríamos denominar «literatura artística», sino también a la «literatura científica» o la literatura caracterizada en última instancia estar orientada a la doctrina, la enseñanza y la transmisión de conocimientos antes que hacia el recreo o mero placer estético.

A modo de colofón, cabe señalar que, dentro de una investigación, esencialmente literaria, estos objetivos vienen acompañados además de otro interés subsidiario, como es el explorar la vinculación del retrato literario con el retrato figurativo en las artes plásticas en Roma. Como deudora del culto a la imagen tan característico de la civilización griega, Roma desarrolló el gusto e interés por todas aquellas formas artísticas capaces de erigirse en medios para la representación del ser humano. En este sentido, la estatuaria y la escultura —la pintura nos es peor conocida— se preocuparon tanto o más que las manifestaciones textuales por retratar al hombre. Por ejemplo, es paradigmático y unánimemente aceptado el aprecio con el que las familias aristocráticas preservaban el recuerdo de sus antepasados a través de las *imagines*, el interés sociopolítico (no solo estético) por el que se tallaban muchas esculturas y el grado de perfección que la reproducción de la persona alcanzó en los diversos ámbitos de las artes, fraguándose incluso la denominación de «retrato realista» para una tendencia escultórica que trataba de cincelar sujetos de carne y hueso.

No consideramos, así pues, que las esporádicas vinculaciones entre el arte y la literatura que se desarrollarán a lo largo de la investigación constituyan un objetivo específico de este trabajo, pero tampoco creemos que estén encaminadas a intereses distintos de los planteados más arriba. Antes bien, pensando en la influencia bidireccional entre los productos artísticos y literarios, no resulta absurdo pensar que la iluminación recíproca de las dos disciplinas podrá arrojar luz a la comprensión del retrato de una forma integradora. Hacer lo contrario privaría de una perspectiva más amplia sobre el retrato y quizá de una comprensión más sensata y acertada de este fenómeno.

## 5. PRECISIONES METODOLÓGICAS.

El establecimiento de una propuesta metodológica para el estudio y análisis de los retratos literarios en el marco de la poesía latina no está exento de dificultades.<sup>68</sup> Creemos que un aspecto esencial de cualquier retrato descansa en la comunión entre creador, objeto y destinatario, pues todos ellos responden a una identidad humana. Como es natural, en poesía este proceso se lleva a cabo a través del lenguaje, pero en una realidad y un procedimiento en el que el hombre es el más claro protagonista, intervienen muchas variables y se plantean múltiples interrogantes a los que es difícil dar respuesta en su totalidad desde un solo paradigma teórico-metodológico. Ahora bien, si se asume que todo retrato poético se incardina en un proceso de intercambio de información provisto de normas y códigos, regido por directrices específicas y compuesto por agentes concretos, una de las vías de aproximación más factibles para su estudio es la que pasa por su concepción un acto de comunicación particular, resultando de aquí que el retrato pueda analizarse desde la pragmática.

Antes de exponer los puntos concretos de un método basado en la comunicación literaria, conviene tener presentes una serie de consideraciones:

Así, cuando se adopta un punto de vista pragmático para el análisis del retrato, se genera una transformación sustancial en su intelección. El retrato deja de ser tan solo un sistema signifiante para devenir en un mensaje y, por ende, convertirse en un elemento integrante de la comunicación literaria, provisto de significado en sus distintos niveles. De acuerdo con esto, parece claro que el método que se ocupe de estudiar el retrato no deberá conformarse con observar exclusivamente sus características inmanentes, sino que tendrá que afrontar el análisis de todos los factores que envuelven el propio acto comunicativo, entendido este en su conjunto como un sistema semiótico.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> El problema fundamental aparece resumido en las primeras líneas de un artículo de García de la Concha (2000: 137): «la primera dificultad con la que tropieza quien se dispone a estudiar la parcela del retrato literario es la de la fijación de una metodología». El autor aduce dos motivos: «en primer lugar, porque el retrato aparece [...] fundido con o inserto en otros géneros» y, en segundo lugar, por la dificultad para «aislar unos rasgos constitutivos formales que permitan construir una definición genérica operativa para toda la extensión de la historia literaria».

<sup>69</sup> Para este aspecto, aunque a propósito de la literatura en sentido general, vid. Glowinski (1976: 238-239), Lázaro Carreter (1987 [=1976]: 156-157) y Segre (1985a: 11-35; 1985b: 665-675). Conviene recordar que la concepción del arte y la literatura como un hecho que «significa» y, por lo tanto, su participación en los esquemas comunicativos, es una idea heredera del formalismo. Ya en una comunicación pronunciada en 1934 Mukařovský puntualizaba que, frente al estado de conciencia subjetivo de cada individuo, incomunicable e inaccesible en su totalidad, «l'oeuvre d'art est destinée à servir d'intermédiaire entre son auteur et la collectivité» (Mukařovský 1936: 1065). Por otra parte, en el propio sistema comunicativo, además, será pertinente reconocer la existencia de componentes intrínsecos o específicos del retrato en tanto que texto, pero también la presencia de una comunicación extratextual y la operatividad de una conciencia literaria, provista de poéticas explícitas e implícitas. Vid. Glowinski (1976: 242-243) y, con un sentido semejante, Lázaro Carreter (1987 [=1976]: 166-167), cuando se refería a la «norma literal» y las «normas invertebradas» de la literatura.

La adopción de un esquema fundamentado en la teoría de la comunicación literaria puede resultar provechoso por cuanto supone ampliar el ángulo de observación y la perspectiva con la que puede interpretarse un retrato.<sup>70</sup> Además, es preciso señalar que la comunicación literaria no deja de plantear ciertos condicionantes, particularidades o consecuencias que impregnarán el análisis de los textos.<sup>71</sup> Por ejemplo, como proceso y por oposición a la comunicación cotidiana y dialógica, la comunicación literaria tiene un carácter diferido, puesto que emisor y destinatario no son copresentes, perteneciendo a tiempos distintos en muchas ocasiones. El hecho de que esta comunicación se produzca *in absentia* determina que el sentido del circuito sea unidireccional, por lo que la retroalimentación informativa es nula. El receptor, por tanto, no puede influir en el emisor ni guiar la información que proporciona. Asimismo, el texto (mensaje) se caracteriza por su «ficcionalización» o «fictivización» (Pozuelo Yvancos 1988: 82), nacida del pacto implícito que establecen emisor y receptor, para lo que el primero debe «introyectar el contexto en el mensaje» (Segre 1985a: 43).

En cambio, por otro lado, un buen número de características de la comunicación literaria pueden contemplarse como ventajas. Es así como frente a la comunicación dialógica, los textos literarios son capaces de trascender su circuito, posibilitando su transmisión y retransmisión de forma continuada, lo que favorece su preservación y la adquisición de un estatuto de objeto estético. Asimismo, aunque después de su emisión y antes de su recepción cualquier texto solo es «potencial», la «tematización implícita» (Pozuelo Yvancos: 1988: 79) que adquieren todos los componentes de un circuito comunicativo y literario posibilita efectuar diferentes lecturas de los propios constituyentes de los textos. El destinatario no solo puede reiterar su aproximación al mensaje (releerlo o reescucharlo), sino que incluso puede contrastar y comprobar la información del texto. Esto implica que, a una primera aproximación más superficial, atenta a las funciones puramente denotativas, pueda seguir una aproximación más profunda, capaz de rescatar las funciones connotativas de un texto y su significado.

Finalmente, será preciso apuntar cómo la poesía ocupa un lugar especial dentro del sistema pragmático-literario en tanto en cuanto, como ya reconociera Jakobson, la poesía hace del mensaje y todo que este comporta la clave de bóveda de una comunicación muy particular que, además, en el caso de la literatura clásica, aparece sometida a una serie de formalismos de los que el ritmo y la métrica cuantitativa de los textos son los mejores testigos.

---

<sup>70</sup> No en vano, Pozuelo Yvancos (1988: 63) recordaba cómo «desde muy diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas y la consideración, cada vez más urgente, de la lengua literaria como un sistema complejo de comunicación».

<sup>71</sup> Vid. Segre (1985a: 12-13, 42-43), quien habla de «particularidades» y «consecuencias», y cf. Pozuelo Yvancos (1988: 79-83), que se refiere a los «cuatro rasgos globales del fenómeno comunicativo-literario». Las observaciones de uno y otro autor no son excluyentes, sino complementarias como trata de mostrarse.

El estudio de la comunicación literaria ha sido empleado por diversos investigadores como marco general para el análisis de géneros u obras concretas.<sup>72</sup> Respecto al retrato literario en particular, es la sección «Aproximación pragmática» de Iriarte López (2004: 107-173) y su resumen «Hacia un posible esquema de análisis» (2009: 21-29) los lugares en los que se encuentran muchos de los elementos y categorías que comprende la propuesta metodológica que aquí se expone. A este respecto, es preciso reconocer desde el primer momento la deuda de nuestro particular modelo interpretativo con las páginas de la autora española.

La esencia del método adoptado para nuestra investigación sobre el retrato en la poesía latina es simple: tratar de responder a una nómina más o menos fija de interrogantes que se corresponden con los elementos que generalmente integran cualquier acto comunicativo. A este respecto, no será inoportuno recordar cómo buena parte de estas unidades no representan sino una actualización de las que ya habían sido sistematizadas varios siglos atrás en el plano de la *inventio* retórica, concretamente en el marco de los *elementa narrationis*. Los elementos a los que se hace alusión fueron transmitidos mediante una enumeración de pronombres y adverbios interrogativos en distintos tratados y comentarios. Un buen ejemplo es el listado elaborado por Victorino al hilo de su *Explanationum in Rhetoricam M. Tullii Ciceronis* (1.21, p. 207, 1 Halm): *quis, quid, cur, ubi, quando, quemadmodum, quibus adminiculis*.<sup>73</sup> Es evidente que en el marco del comentario y la exégesis de Victorino estas siete cuestiones eran aquellas por las que cabía preguntarse a la hora de enjuiciar el carácter *probabilis* de una narración. Sin embargo, estas siete preguntas también son aplicables a una propuesta metodológica basada en la comunicación literaria. No obstante, este caso, junto a las mencionadas cuestiones, será preciso introducir una octava pregunta, un *cui*, mediante el que profundizar en el receptor del retrato, puesto que es un elemento consustancial dentro de cualquier esquema comunicativo.

El desarrollo específico de cada una de estas ocho cuestiones permitirá profundizar en la vía por la que discurrirá el análisis de los textos.

<sup>72</sup> Por ejemplo, Levin (1979) en la lírica o Pozuelo Yvancos (1981) en la novela cervantina.

<sup>73</sup> Debe matizarse que, tras la enumeración de los siete interrogantes, Victorino también puntualiza la pertinencia de la *opinio* que, aplicada a un esquema comunicativo, vendría a responder exclusivamente a la opinión general (*vulgi mos*) sobre el tema que nos ocupa —el retrato— puesto que, alejados del ámbito forense en el que se encuadran originalmente estos elementos, la opinión sobre nuestra propia naturaleza (*natura nostra*) y la opinión del juez sobre la causa (*opinio iudicum*) carecen de interés. Vid. Lausberg (1996: § 327). Cf. Victor. (*in Cic. Inv. Rh.* 1.26, p. 220, 22 Halm). Los interrogantes señalados serán reformulados de diverso modo en las poéticas tardoantiguas y medievales. Un ejemplo es la codificación hexamétrica que hace Mateo de Vendôme en su *Ars versificatoria* (ca. 1175): *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?* Asimismo, estas cuestiones siguen constituyendo el eje axial de diversos sistemas como las 5W's and H del periodismo (cf. algunas de las principales *W-Fragen* alemanas) y, desde luego, la narrativa. Como ejemplo curioso merece la pena recordar el breve poema que Kipling compone al final de *El elefantito* (1902): «I keep six honest serving-men / (They taught me all I knew); / their names are What and Why and When / and How and Where and Who».



1. La pregunta *Quis* demanda la respuesta *Persona*. Delimitar la identidad de esta *persona* o delimitar la identidad del emisor es un proceso clave en cualquier análisis comunicativo. En el caso de la literatura latina y del retrato poético, el emisor adquiere un estatuto particular y diferenciado, dado que se yergue como autor. La propia etimología de este término, derivada del verbo *augere* y relacionada con el sustantivo *auctoritas*, «apunta hacia un emisor especialmente cualificado, que no puede identificarse con el hablante ordinario» (Lázaro Carreter (1987 [=1976]: 157).<sup>74</sup> Ahora bien, en la *persona* del autor es posible distinguir una doble diferenciación: *a*) un autor real o individuo histórico capaz de ser ubicado en unas coordenadas espacio-temporales más o menos precisas y *b*) un artífice literario o voz que hace efectivo el texto-retrato.

*a*) En el caso del autor real conviene tener presentes las circunstancias históricas y el ambiente sociocultural en el que se desarrolló este individuo. Cada sujeto puede considerarse hijo de una época y, a su vez, cada época determina sus producciones literarias privilegiando unas formas sobre otras y otorgando distintos valores a los textos. No es necesario incidir en cómo la ideología y la mentalidad de cada autor condicionan su *Weltanschauung*, su visión del mundo y, con ella, su visión del resto de seres humanos, lo que es previsible que altere o modifique la elaboración de un retrato. De acuerdo con esto, es lógico pensar que los poetas romanos del período republicano no muestren las mismas inquietudes y los mismos intereses que los literatos que escriben tras la consolidación del Imperio, y también es lógico pensar que esas mismas inquietudes e intereses devengan en diferencias en sus propósitos comunicativos —punto que enlaza con el *cur* de este esquema— y en la modalidad o actitud que adopten en sus textos.

*b*) Respecto al artífice literario, las posibilidades de asociación son más numerosas ya que de una forma más o menos tangencial indagar por su identidad supone descender de un nivel extratextual a un plano intratextual, en el que la ficción puede llegar a equipararse con la realidad histórica. Conforme a esto, puede suceder que un artífice literario efectúe un retrato en el que reivindica la autoría del mismo, para lo que comúnmente utilizará su *nomen* histórico (ortónimo). No obstante, las posibilidades de extrañamiento en la literatura también permiten que este artífice pueda camuflar su autoría bajo otro nombre (pseudónimo) o incluso bajo diversos nombres (heterónimos), algo poco habitual en la poesía latina. Dentro de este mismo plano de ficcionalidad debe considerarse una situación frecuente a la hora de examinar el retrato poético, el hecho de que el artífice del texto se transforme en un ventrílocuo y sea un personaje perteneciente a la propia ficción el que asuma el papel de emisor. De nuevo, en estos casos se hace preciso valorar una identidad autorial

<sup>74</sup> Escribe Segre (1985a: 15): «Entendida en este sentido, la palabra *autor* viene a significar, exactamente como en la Edad media [...] todavía más que escritor, “promotor, garante”, en definitiva “autoridad” [...] El autor produce una nueva construcción lingüística, y garantiza su posibilidad (y su carga) comunicativa».

distinta, una *persona* (esta vez con el sentido de máscara) que precisará, como sucedía con el autor real, ser analizada en todas sus dimensiones, solo que ahora mediante la caracterización del personaje. La poesía latina ofrece una gran cantidad de ejemplos al respecto, desde las mitológicas y quejumbrosas protagonistas de las *Heroidas* hasta los más variopintos personajes de las sátiras o los epigramas.

2. Cuestionarse por la identidad del emisor de un retrato conduce casi de forma inexcusable a contemplar un segundo factor: la identidad de su receptor. El *Cui* y su respuesta —una nueva *Persona*, concebida ahora como destinatario— es un elemento que no se explicitaba en la enumeración de Victorino. La causa lógica de este aparente desajuste puede explicarse atendiendo al contexto en el que se inserta la exégesis del comentarista. Efectivamente, su catálogo de *elementa* está diseñado y concebido en un marco retórico-forense, lo que determina que la identidad del receptor (tanto el juez como el auditorio) se juzgue como una realidad consabida. Sin embargo, cuando este planteamiento se transfiere al modelo de la comunicación literaria, el papel del destinatario se torna determinante (Lázaro Carreter 1987 [=1976]: 159-163). Soslayar la naturaleza del *cui* supondría privar al esquema comunicativo de uno de sus factores esenciales y al mismo tiempo significaría obviar la importancia que la figura del receptor-lector ha ido cobrando en algunas de las teorías literarias modernas, como la *Rezeptionsästhetik* y la *Reader-response criticism*, donde el examen del destinatario se erige prácticamente en el eje en torno al que orbita un texto.

Comprobada la importancia que reviste el destinatario de un retrato, puede resultar operativo diferenciar al menos tres tipos de receptor: *a)* el destinatario real, *b)* el alocutario y *c)* el lector modelo.

*a)* El destinatario real en la recepción puede contemplarse como un elemento parejo al autor real en la emisión. Entre estos dos individuos es entre los que se produce una comunicación *in absentia*, puesto que el destinatario real siempre permanece necesariamente ausente del texto. Como sucedía con el autor real, la identificación del destinatario real supone examinar sus circunstancias histórico-sociales y el contexto cultural en el que se inserta, lo que comporta importantes diferencias en la producción de los retratos. Como ejemplo, cabe pensar en la distinta condición que se establece entre un *vulgus profanus*, una *turba* que (por ejemplo) asiste a la representación de una comedia en los tiempos de Plauto y la de los *gebildete Leser* o *docti lectores*, formados en griego y en latín, y capaces de aprehender un mayor número de niveles de lectura y marcos referenciales. En este punto, además, cabe recordar cómo la recepción está sometida a los caprichos del azar, lo que implica que el mensaje sea en ocasiones aprehendido por sujetos ajenos a la intención y aún al tiempo mismo del autor. Por consiguiente, en este apartado del circuito comunicativo cabría ubicar los juicios y el examen de los estudiosos, las opiniones de la crítica literaria y hasta el perfil de nuestra propia persona como receptora de una obra.

b) En el caso del alocutario, definido como individuo real o ficticio que es destinatario efectivo de un retrato, convergen tres posibilidades: este puede coincidir con el destinatario real, puede pertenecer al universo literario ideado por el autor, situándose, por tanto, dentro del texto, o, finalmente, puede identificarse como el lector modelo. Los dos primeros casos no ofrecen problemas por cuanto merecen un análisis semejante al del artífice literario y sus posibilidades de igualdad o desigualdad con el autor real; el último caso, el lector modelo, requiere una consideración más detallada.

c) Desde el plano de la semiótica literaria aplicada a la narrativa y siguiendo a Eco (1981 [=1979]), el «lector modelo» se concibe como una particularización del receptor. Este destinatario debe relacionarse con la figura individual o colectiva que un autor tiene en mente a la hora de comunicarse literariamente. El hecho mismo de escribir un texto y dar forma a un retrato implica la previsión de un horizonte de expectativas para la obra, así como la pre-concepción de un público lector, de un destinatario potencial, restringido en mayor o menor medida y dotado de unas competencias específicas. La esencia misma de la comunicación literaria pasa, por tanto, por la figura de este lector modelo, responsable de actualizar semánticamente un retrato mediante la cooperación con el texto (Eco 1981 [=1979]: 71, 89, 252). La figura del lector modelo no es ajena al alocutario del retrato ni al destinatario real del mismo, sino que en ocasiones podría llegar a coincidir. Sin embargo, por norma general esta homogenización no se produce y, como quiera que ambos destinatarios coexisten, es pertinente examinar las dos realidades, la del destinatario efectivo (sea histórico o ficticio) y la del lector modelo.

3. Desde el momento en que se asume que, en efecto, es el ser humano el objeto de los retratos en la literatura, se hace necesario reformular el *Quid* transmitido por Victorino en un *Quem*. En consecuencia, la respuesta a la cuestión ya no vendrá determinada, como en el caso de la *narratio*, por un *Factum*, sino por una *Persona* al igual que en los dos primeros interrogantes (*quis* y *cui*). La *persona*, como se desprende de su inclusión en estos tres factores del esquema comunicativo y como ya se ha comentado más arriba, se convierte en el eje axial y principio regulador de todo retrato. Ahora bien, la consideración del ser humano en tanto que objeto de los retratos en la poesía latina entraña una enorme dificultad de aprehensión. En un primer término, supone adentrarse en la identidad antropológica y dar cuenta de los principios inmanentes que caracterizan al hombre como especie. Este punto, aunque necesario, queda lejos de los objetivos propuestos para esta investigación, máxime cuando, pese a reconocer la persistencia de ciertos rasgos esenciales y accidentales en la naturaleza humana, la concepción identitaria se contempla como un valor dinámico y fluctuante a lo largo del tiempo.<sup>75</sup> A pesar de esta dificultad, sí puede

<sup>75</sup> Pueden verse las páginas que Freeland dedica en su investigación sobre el retrato a la consideración antropológica del término persona conforme a cuatro dimensiones desde el enfoque de la psicología

establecerse un conjunto de categorías de carácter genérico que posibiliten acotar en mayor medida la descripción del ser humano. Aunque el número de estas categorías podría proyectarse de forma prácticamente indefinida, considérense al menos *a)* su número, *b)* su existencia, *c)* su esencia y *d)* otros atributos.

*a)* El número como criterio diferenciador del *quem* permitirá distinguir si el retratado es un ser individual y singular o se trata de un conjunto de sujetos (un pueblo, un orden social, una profesión) descritos bajo los mismos parámetros. En esta situación convendría plantearse si resulta legítimo entender las descripciones de un grupo de seres humanos como «retrato», algo que, según se ha venido desarrollando, está indisolublemente ligado a conceptos como diferenciación, particularización o individualización. A este respecto, el empleo de terminología perifrástica como «retrato colectivo» queda lejos de proporcionar una solución satisfactoria a una cuestión tan espinosa como la delgada línea que separa la singularidad de la singularización. Con todo, no parece inapropiado emplear estos calificativos cuando la imagen de una pluralidad de individuos funciona de manera conspicua como un todo orgánico. Asimismo, la adopción de esta comprometida noción no implica dejar de comprobar si el colectivo retratado se plasma como un grupo homogéneo o heterogéneo, y si sus integrantes están dotados de idénticas características o alguno de ellos destaca sobre el resto. Un buen ejemplo lo constituyen los catálogos de pueblos y combatientes que contienen algunos poemas épicos, en los que en ocasiones el adalid destaca sobre el resto de sus guerreros.

*b)* El criterio de existencia se fundamenta en la relación que opera entre referente (modelo) y referido. Dentro del texto, en tanto que producto completado y perfecto, resulta evidente que el referido en el retrato siempre dispondrá de un estatuto de existencia real desde el mismo momento en que su imagen ha quedado codificada mediante la escritura. Otra cuestión es juzgar la existencia del referente empleado por un autor. Aquí cabría hablar de tres posibilidades: un referente real, un referente imaginario y un referente mixto. El referente real se correspondería con el sujeto histórico que existe o ha existido y que el autor es capaz de evocar y revivir mediante su retrato. El referente imaginario se corresponde con el dibujo de un sujeto imposible de enmarcar históricamente y cuya existencia se produce y se hace efectiva exclusivamente en la ficción y la imaginación del autor y de los receptores, con independencia de si sus características se aproximan más o menos a las de un modelo real. Por último, cabría hacer uso de una noción un tanto ambigua, como referente «mixto», para designar aquellos casos en los que es sumamente difícil dirimir entre una existencia real y una existencia figurada por encontrarse las identidades histórica y ficticia todavía no bien delimitadas. No obstante, es fácil advertir lo comprometido de una denominación en la que virtualmente

---

evolutiva y la ciencia cognitiva: la corporal (2010: 84-91), la reflexiva (*reflective*) (91-97), la relacional (97-100) y la moral (104-115).

tendrían cabida tanto un retrato con referente real «hiperficcionalizado», como un retrato con referente imaginario «hiperrealizado».

c) Como en el caso anterior, delimitar la esencia del objeto de un retrato implica atender a un criterio ontológico que posibilita distinguir entre tres modalidades de esencia, aquí contempladas como variaciones o clases de un personaje. Así, puede localizarse un personaje concreto, que es pensado como un ser único y singular, y al que se dota de características específicas que lo hacen diferenciable; un personaje tipo, que es representante de una determinada cualidad, de una virtud o de un vicio, y es capaz de actuar como modelo (prototipo), llegando incluso en algunos casos a quedar fijado plenamente en el imaginario de una sociedad (arquetipo); y, por último, un personaje abstracto, una encarnación o personificación de una idea o emoción que en el ámbito literario se hace más aprehensible mediante la asignación de características humanas (*Mors, Somnus, Virtus, Voluptas, Iustitia, Lex...*).

d) Pero cuestionarse acerca del *quem* también supone plantearse un sinnúmero de particularidades, cuyas opciones irían acotando progresivamente la naturaleza de la persona retratada. De hecho, la retórica clásica ya reparó en parte de estas características o atributos de las personas (*personis adtributa* o *argumenta a persona*), sistematizándolos según la preceptiva de la *argumentatio*.<sup>76</sup> Un examen más detenido de estas categorías se efectuará en el segundo capítulo de la primera parte, mientras que aquí se citarán tan solo algunos ejemplos. Así, será útil determinar principios como la presencia del nombre del retratado, lo que se traduce en un deseo más o menos consciente de singularización de un personaje frente a otras figuras innominadas; su adscripción a un sexo (masculino o femenino) y a una franja etaria (niño, joven, adulto, anciano), elementos que tendrán reflejo en la conducta y actuación del sujeto en virtud de lo regulado en las poéticas grecorromanas; o el examen de su procedencia (romano o extranjero), a través del cual —y en conexión con las disquisiciones a propósito de la identidad del emisor— se podría indagar, por ejemplo, en la construcción de un retrato con arreglo a una perspectiva antropológica del tipo *emic* y *etic* (Harris 1976). Como se observa, las posibilidades que se dan cita en la «segmentación» de la esencia un retratado son muy abundantes. Las mencionadas aquí constituyen tan solo un apunte informativo.

4.-5. La función principal de las preguntas *Ubi* y *Quando* es llegar a encuadrar el retrato poético en unos parámetros espaciales (*Locus*) y temporales (*Tempus*). En ambos casos puede establecerse una diferenciación en dos niveles: a) un plano extratextual, en el que las coordenadas se piensan fuera del retrato, en el mundo externo, y b) un plano intratextual, en el que las coordenadas se desplazan al lugar y tiempo inmanentes al retrato. La consideración de uno u otro plano proporciona distintas perspectivas:

<sup>76</sup> Cf. Cic. *Inv. Rh.* 1.34-36, 2. 28-31 y Quint. *Inst.* 5.10.23-31.

*a)* En el primer caso, la ubicación extratextual debería juzgar la localización geográfica en la que se ha gestado y puesto por escrito el retrato (la propia Roma, una villa, una provincia...), mientras que su temporalidad extratextual consideraría el momento preciso de su redacción, bien a través de una datación cronológica exacta, bien a través de una cronología relativa en el caso de los textos en los que no hay consenso o indicios suficientes para delimitarla. Es algo evidente y resulta incluso perogrullesco recordar cómo la producción literaria de un mismo sujeto está indisolublemente ligada a un entorno y a una época. Esta misma realidad ya ha sido reflejada en las consideraciones a propósito del emisor en la comunicación literaria. Por consiguiente, no debería resultar sorprendente advertir diferencias en la poesía y en los retratos de un autor en función del espacio y tiempo históricos en los que ejercita su actividad literaria. Por poner un sencillo ejemplo, la poesía de una figura como Ovidio manifiesta notables contrastes al comparar las obras compuestas en su juventud y al abrigo de Roma con las escritas más tarde en los confines del Imperio.

*b)* El segundo caso, por el contrario, supone un estudio del retrato desde una perspectiva interna de la obra —intradiegética, podría decirse en términos narratológicos—, sin sobrepasar los límites del propio texto. En consecuencia, cuando se analice la ubicación, deberá evaluarse el tipo de posición que encuentra el retrato al amparo de una obra más extensa. Igualmente, será lícito asumir la ubicación del retrato en este lugar como un acto premeditado y consciente por parte del autor, en especial si se toma en consideración la existencia de ciertos lugares en el grueso de una obra que revisten mayor importancia que otros (prólogo, digresión, epílogo). Este aspecto es decisivo ya que si «todo retrato implica [...] un más o menos profundo cavilar sobre el paso del tiempo», el momento seleccionado por el autor para representar al retratado es «una declaración de intenciones, entraña detener el tiempo en un fluir que es inevitable» (Iriarte López 2009: 26-27). Igual de determinante a la hora de examinar la ubicación intratextual será fijar el cotexto o marco textual del retrato, esto es, los pasajes que preceden y siguen a la descripción del personaje, ya que en ocasiones estos aportarán las claves necesarias para efectuar una correcta o más apropiada interpretación del texto, sobre todo en aquellos casos en los que la ironía y la parodia participen de la composición. Por otro lado, respecto al tiempo intratextual del retrato, lo adecuado será reflexionar sobre la cronología ficticia en la que se enmarca la descripción. Al igual que la ubicación intratextual puede tener repercusiones en la finalidad o intención del retrato, la cronología inmanente al texto también puede afectarle. Por ejemplo, ubicar un retrato en el pasado o en el presente puede contener un significativo componente evaluador de aquel momento por parte del autor. En este caso podría pensarse que el retrato es capaz llegar a semantizar un momento histórico mediante la figura de su protagonista. De un modo semejante, la inserción de un retrato literario en un futuro o en un tiempo ácrono también puede resultar sintomática, sobre todo si esta se valora como un deseo de

evasión por parte del emisor, lo que de nuevo no deja de suponer otro juicio subjetivo del *hic et nunc* que envuelve al escritor.

6. La pregunta *Quemadmodum* tiene como finalidad indagar acerca del *Modus* o tratamiento de un retrato. Una vez más, sucede que los modos y maneras en las que un retrato es capaz de manifestarse son numerosos. En este sentido, puede resultar ilustrativo operar con algunas nociones como *a)* la totalidad, *b)* la complejidad, *c)* la extensión, *d)* el enfoque, *e)* la unidad y *f)* la dependencia. Tomar principios de esta índole como criterios taxonómicos supone moverse en muchos casos dentro de una dialéctica dominada por dos polos opuestos. Así, un retrato puede juzgarse como más o menos extenso, como más o menos unitario, como más o menos complejo, etc. Lo cierto es que siempre debe tenerse presente la gradación que media entre lo que aquí representan dos extremos. Por otra parte, pronunciarse sobre la adhesión o falta de adhesión de un retrato a uno de estos principios entraña además el riesgo de derivar hacia una diferenciación puramente subjetiva, dominada por la conciencia o la interpretación que el investigador haga de estos principios. Sin embargo y a pesar de este obstáculo, la delimitación de un retrato conforme a las nociones mencionadas puede resultar clarificadora siempre que se emplee en conjunción con otros criterios por lo que conviene perfilarlas mínimamente:

*a)* La totalidad de un retrato permite distinguir si este es parcial y atiende a uno o unos pocos elementos, o si es global, lo que implica que plasma la figura humana por completo sin que la incidencia o énfasis en una de sus partes sea mayor que en otras.

*b)* Meditar sobre la complejidad de un retrato supone diferenciar entre un texto simple y despreocupado por los detalles frente a un texto más minucioso e interesado en la descripción exhaustiva de las particularidades de un sujeto.

*c)* La noción de extensión está encaminada a dilucidar si un retrato es breve (quizá una pareja de dísticos) o más extenso (una oda o una elegía en su totalidad). Este apartado ilustra a la perfección la dificultad de aplicar medidas que cuantifiquen con rigurosidad una manifestación literaria. La frontera entre un retrato breve y un retrato extenso estará determinada por la conciencia del propio lector y por la comparación del retrato en cuestión con otros ejemplos dentro y fuera de esa obra.

*d)* La atención al enfoque posibilita conocer cuál es el aspecto que revierte un mayor interés en la descripción de un individuo: su faceta psicológica y temperamental (etopeya) o su apariencia física y corporal (prosopografía). Una de las concepciones antropológicas más enraizadas en la mentalidad clásica es la que pasa por considerar al hombre como la conjunción de un alma y un cuerpo. Este es un punto especialmente conflictivo en la retratística literaria de la Antigüedad, puesto que los principios de la psique humana y la imagen exterior de un sujeto acostumbran a reproducirse en los textos a través de toda una suerte de correspondencias más o menos consensuadas. Así, es común que

ciertos movimientos o determinados colores evidencien uno u otro temperamento, o que el tamaño y la desproporción de algún miembro tenga implicaciones en el carácter o las inclinaciones de un personaje. El vínculo espiritual y somático depende de una relación compleja y bidireccional, que cuenta con implicaciones sociales y que llega a erigirse en uno de los ejes vertebradores de ciertas disciplinas «científicas» como la fisiognomía, razón por la que su examen no debe relegarse a un segundo plano a la hora de abordar los *loci* de un retrato.

e) Evaluar la unidad de un retrato poético conlleva discernir entre un texto que se percibe como cerrado e ininterrumpido o, por el contrario, un texto fragmentario, que discurre a lo largo de un producto literario más extenso y que solo adquiere pleno sentido al sumar e integrar las referencias esbozadas y los trazos dispersos que lo componen.

f) Finalmente, la dependencia es la noción que permite valorar el grado de subordinación que un retrato guarda con una manifestación textual más amplia. Aun cuando se acepte que la mayor parte de retratos están supeditados de un modo más o menos explícito a otro texto, juzgar el grado de dependencia posibilitaría hablar de retratos integrados frente a retratos autónomos. La aplicación de esta noción, por otra parte, presupone la asunción del retrato como una entidad genérica que prácticamente puede llegar a desvincularse de un macrotexto y lograr funcionar con relativa independencia.

7. La pregunta *Quibus adminiculis* es susceptible de considerarse un apéndice o una concreción del interrogante anterior. La *Facultas* de un emisor, elemento que Victorino incluía como respuesta para esta pregunta, puede contemplarse sin dificultad como una particularización del *modus* de un retrato. En este sentido, el examen de los medios, fundamentos y posibilidades que se presentan a un autor dentro de este punto podría desglosarse en una doble problemática con repercusiones en a) el canal y b) el código empleados para el retrato. El horizonte de interrogantes y posibilidades que se despliega para sendas cuestiones no es menor que en los casos anteriores.

a) Delimitar el canal a través del cual se retrata es algo que en el caso de la poesía clásica puede resultar aparentemente sencillo siempre y cuando no se traspase la frontera de un término tan acostumbrado y aparentemente sencillo como «escritura». Pero lo cierto es que al contemplar la escritura como soporte es oportuno tener presentes las particularidades que este medio ofrece. Como principal característica conviene aceptar la mayor planificación y estructuración—fenómenos prácticamente intrínsecos a la labor de redacción y a la comunicación literaria— que la escritura ofrece sobre la oralidad, pero también es preciso cuestionarse acerca de los condicionamientos históricos en los que se ve envuelto este canal, los soportes físicos de un texto, sus estadios compositivos y su «ruido», que aquí puede hacerse equivaler a los problemas de transmisión que haya sufrido un texto. Aparte de esto, el reconocimiento de



la escritura como canal mediante el que el retrato ha llegado hasta nosotros no debe hacernos olvidar la importancia de los mecanismos de transmisión oral en la Antigüedad, en especial en el caso de los textos poéticos, cuya recepción estaba alejada de la lectura íntima y personal con la que generalmente se accede a ellos hoy en día.

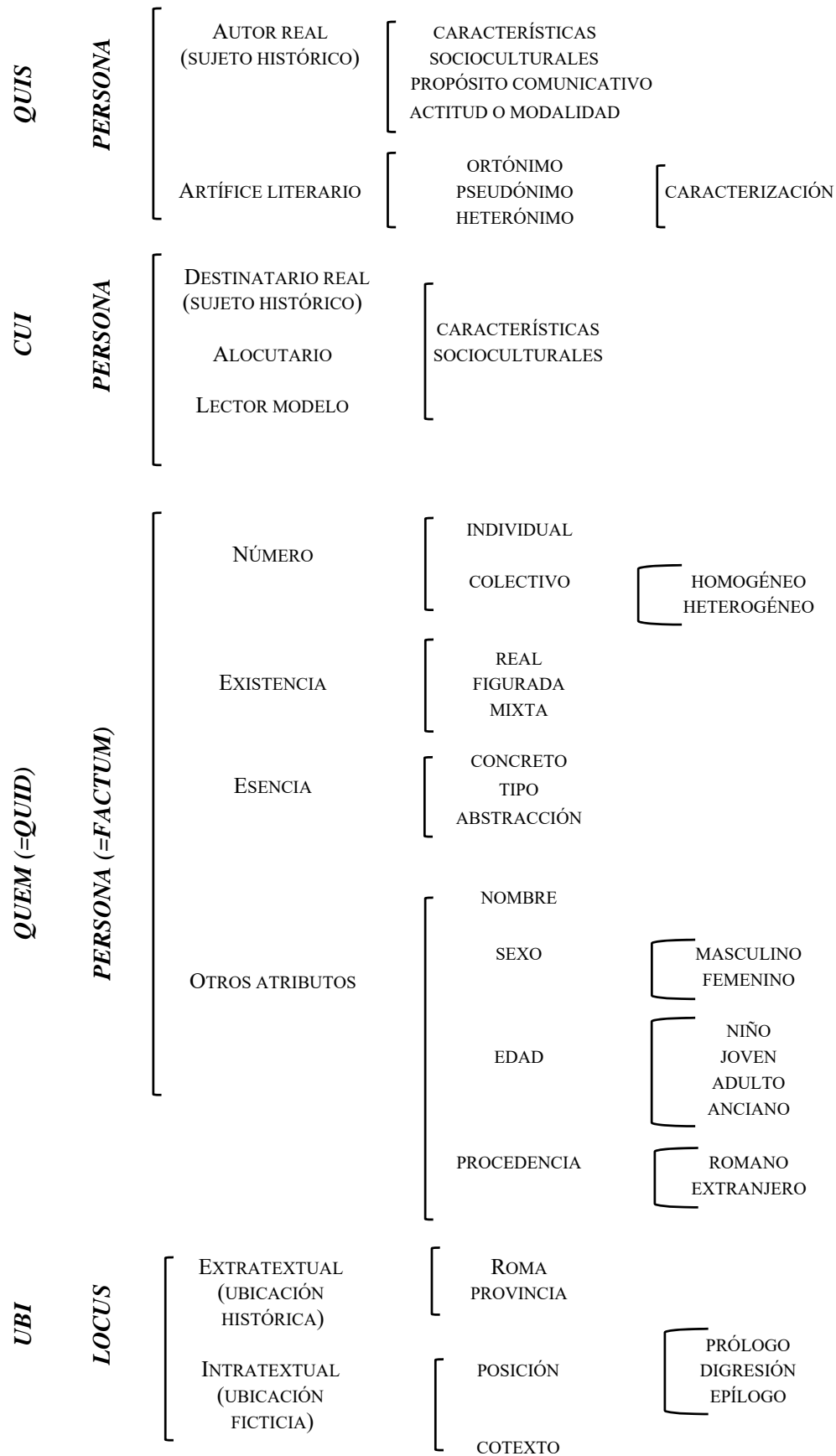
*b)* Evidentemente, profundizar en el código empleado dentro de un retrato poético implica estudiar un código verbal, la lengua latina en este caso, y más concretamente la manifestación literaria y artística del latín en la poesía. Se despliegan en este apartado múltiples perspectivas que orbitan en torno al análisis de una lengua desde sus principales planos (fonético-fonológico, léxico-semántico, morfo-sintáctico), así como desde otras ramas competentes, como la pragmática y la estilística. Es este un apartado lo suficientemente diverso y complejo como para incluir desde las variedades de una lengua hasta sus posibilidades ornamentales, pasando por la delimitación de los significados y la adecuación o transgresión de las normas gramaticales. En resumen, la totalidad de la lengua se transforma aquí en el foco de atención y, junto con esta, la habilidad y uso que un autor hace de la misma en sus poemas.

8. Victorino también incluía la pregunta *Cur* como una de las cuestiones fundamentales que debían satisfacerse en una *narratio*. Sin embargo, el porqué de un determinado mensaje, su *Causa*, no acostumbra a integrarse en los esquemas de comunicación clásicos, como el de Bühler (1979 [=1934]: 44) o la versión ampliada de Jakobson (1960: 353). Como resulta evidente, la cuestión por la *causa* de un retrato es una pregunta que atañe por completo a un plano extralingüístico y, a pesar de esto, contiene y genera repercusiones dentro del propio texto puesto que se relaciona con la esencia pragmática de todo acto comunicativo, incluido el literario. Por otro lado, la *causa* de este acto puede interpretarse desde dos puntos de vista: *a)* se puede dilucidar la causa como sinónimo de motivo u origen de un retrato o *b)* se puede interpretar la causa como sinónimo de propósito o intención, lo que ya no supone un «¿por qué?», sino un disimulado «¿para qué?». En cualquiera de los casos la respuesta no obedece a una afirmación unívoca, salvo que el propio autor se haya preocupado por declararlo explícitamente en su texto (y, aun así, no estaría fuera de lugar una sana sospecha sobre su confesión). Por otro lado, cuando el autor no se pronuncia de forma directa a este respecto, se abre paso el natural camino hacia la especulación. En este contexto, las posibilidades son difíciles de delimitar ya que un retrato puede tener su origen en un encargo o mandato de un tercero, pero también en una preocupación o interés intrínseco del emisor. Asimismo, su finalidad está sometida a idénticas elucubraciones. Si se acepta que parte de la esencia de un *retractus* descansa en el deseo de permanencia, es decir, en un anhelo por perdurar en el tiempo, podrá reconocerse que una primera finalidad casi inmanente al proceso retratístico es la conmemorativa. No obstante, habría que reconocer igualmente que numerosos retratos literarios no tienen sino un propósito ornamental, que muchos

constituyen un mero adorno, que en muchos predomina una intención didáctica (asumiendo un valor semejante al *exemplum*) y que también los hay destinados a entretener mediante la burla, la caricatura, la animalización de la persona y otros procedimientos semejantes. Junto a esto, pensar en incluir dicotomías como «función principal» o predominante y «función secundaria» o subordinada puede resultar tan útil como ineficaz, puesto que, si fácilmente se logra identificar más de una finalidad en un retrato, no se puede cuantificar con la misma facilidad ni de un modo preciso la proporción con la que estas se distribuyen. En muchas ocasiones, de hecho, precisar la función de un retrato será una labor tan compleja como necesaria, y en muchas ocasiones la funcionalidad del retrato quedará supeditada a la finalidad o finalidades características del género del texto en el que se enmarque.

Finalmente, será justo reconocer las dificultades que al hilo del estudio pueden presentarse al operar con esta metodología —al igual que con cualquier otra propuesta de análisis— y dejar constancia de que la configuración de este método no aspira a transformarse en una matriz rígida e inflexible que determine la investigación, sino que simplemente pretende ser capaz de funcionar como soporte crítico y operativo para afrontar el estudio de un fenómeno tan complejo como el retrato literario en un horizonte tan amplio como la poesía latina.

## 5.1. Esquema metodológico



<b>QUANDO</b>	<b>TEMPUS</b>	EXTRATEXTUAL (CRONOLOGÍA HISTÓRICA)	[ DATACIÓN EXACTA DATACIÓN RELATIVA ]	[ CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICOCULTURALES ]
		INTRATEXTUAL (CRONOLOGÍA FICTICIA)	[ PASADO PRESENTE FUTURO TIEMPO ÁCRONO ]	
<b>QUEMADMODUM</b>	<b>MODUS</b>	TOTALIDAD	[ PARCIAL GLOBAL ]	
		COMPLEJIDAD	[ SIMPLE DETALLADO ]	
		EXTENSIÓN	[ BREVE EXTENSO ]	
		ENFOQUE	[ PSICOLÓGICO FÍSICO ]	
		UNIDAD	[ UNITARIO DISPERSO ]	
		DEPENDENCIA	[ INTEGRADO AUTÓNOMO ]	
<b>QUIBUS ADMINICULIS</b>	<b>FACULTAS</b>	TEXTO (CANAL)	[ PLANIFICACIÓN Y ESTRUCTURACIÓN CONEXIÓN CON LA ORALIDAD ]	{ (RUIDO) condicionantes en la transmisión }
		LENGUAJE POÉTICO (CÓDIGO)	[ PLANOS LÉXICO Y SEMÁNTICO PLANOS FONÉTICO Y FONOLÓGICO PLANOS MORFOLÓGICO Y SINTÁCTICO ]	
<b>CUR</b>	<b>CAUSA</b>	ORIGEN		
		FINALIDAD	[ MONUMENTAL O CONMEMORATIVA ]	+ [ LÚDICA O RECREATIVA DIDÁCTICA O DOCTRINAL ORNAMENTAL, ETC. ]

## Capítulo 2

# Hacia una «preceptiva» del retrato en la Antigüedad

---

Como se ha visto en el primer capítulo, el retrato literario cuenta con una escasa preceptiva teórica y solo producida en tiempos recientes. En la Antigüedad el interés por el retrato no partió del ámbito de la poética, sino que emanó fundamentalmente desde la teorización retórica. Desde Anaxímenes a Quintiliano, en todos los autores grecolatinos es posible espigar referencias a aquellos elementos que con el tiempo conformarán lo que podría denominarse «preceptiva sobre el retrato en la Antigüedad»; dicho de otro modo, cabe afirmar que en estos autores y en sus obras es donde descansan los pilares fundamentales sobre los que conviene elaborar una preceptiva literaria sobre el retrato con la que operar en la poesía grecorromana. Esto motiva que la investigación sobre la teoría del retrato poético discurra a través de la literatura retórica en sus diversas formas, desde los manuales a los ejercicios escolares, desde los *officia oratoris* a los *genera* discursivos.

Por otra parte, como quiera que este armazón teórico se vio incrementado a través de las nociones derivadas de otras disciplinas ajenas a retórica propiamente dicha, será oportuno prestar atención a dos principios o doctrinas de raigambre griega cuya influencia consideramos determinante en buena parte de los retratos literarios que nos han legado los poetas latinos: por una parte, el tratamiento de los caracteres por parte de Aristóteles y Teofrasto, pero también de acuerdo con los postulados de Cicerón, Quintiliano y, sobre todo, Horacio; por otro lado, la impronta de la fisiognomía a través de la obra de Pseudo-Aristóteles. Bien mirada, la preocupación que muestran estos textos por el retrato no es del todo ajena a la retórica ya que muchos de sus principios no harán si no actuar bien como textos ejemplares o canónicos por la disposición de sus elementos (como las viñetas sobre los distintos defectos en los *Caracteres morales*), bien como principios regulados por una argumentación silogística (como la metodología inferencial en la *Fisiognomía*).

En cualquier caso, conviene insistir en que, a diferencia de la información tangencial que proporcionan estos otros textos, la mayor densidad conceptual y teórica sobre la descripción humana se fundamenta en el conocimiento que los poetas grecolatinos tuvieron de la retórica, que, desde su nacimiento en Grecia, actuó como principio regulador de las obras de los literatos y se convirtió en uno de los primeros saberes interesados en codificar los procedimientos necesarios

para plasmar la descripción de un sujeto, pensando el retrato literario como una modalidad descriptiva.<sup>1</sup> Estas razones aconsejan abordar el estudio del retrato literario desde el ámbito de la retórica y sus preceptos.

Desde la Antigüedad Tardía, el análisis de la descripción (y con ella, el del retrato) en el marco de la retórica reparó atención fundamentalmente solo a sus propiedades ornamentales o, en otras palabras, no avanzó más allá del plano de la *elocutio*, limitando y degradando así sus principios. En este sentido, en lugar de ceñirnos a un enfoque centrado en el estilo y a una concepción del retrato concretada en una dimensión meramente «ornamental», «esquemática» o «figurativa» —sustentada en las figuras de pensamiento—, consideramos preciso ampliar el horizonte de miras para examinar el contenido que, de acuerdo con las operaciones retóricas previas (*inventio* y *dispositio*), puede pasar a conformar la materia mediante la que se construye un retrato.<sup>2</sup> En este contexto, Márquez Guerrero (2001: 57) sintetiza perfectamente la importancia de operaciones como la *inventio* y la *dispositio* en el retrato literario. En cuanto a la primera:

los poetas helenístico-romanos recurrieron frecuentemente a las sistematizaciones retóricas sobre la *inventio*. Así, por ejemplo, los temas del βασιλικὸς λόγος pasaron al encomio poético y, de ahí, al retrato; las tipologías de los caracteres y los *loci a persona* dejaron huellas evidentes en los protagonistas de la épica retórica; y los tópicos y *exempla* sirvieron para la caracterización del personaje lírico.

Y algo semejante puede decirse de la *dispositio*, que actuaba como tamiz y filtro de tópicos e ideas seleccionadas por los escritores, ya que en la *dispositio* «hay siempre un factor de elección» (Márquez Guerrero 2001: 57). La preferencia de una u otra disposición por parte de los autores se convierte en una buena prueba de este proceso selectivo. En el caso del retrato, la disposición afectará especialmente a la manera en la que se organice el género demostrativo,<sup>3</sup> la

<sup>1</sup> La primera mención del *nomen agentis* ὀητήρ (como variante de ὀήτωρ) aparece en *Il.* 9.442-443, pasaje al que alude Quintiliano (*Inst.* 2.17.8). Cf. Plat. *Grg.* 453a. Vid. Murphy (1983 y 1985), Kroll (1940), Hinks (1940), Cole (1995), Kennedy (1994: 11-33), López Eire (2000: 12). En cuanto a la «retorización de la literatura y la «literaturización» de la retórica, resulta fundamental la obra de Curtius (1976[=1948]). Sobre la constante y profunda influencia de este saber en la literatura clásica, vid. Lausberg (1983 [=1963]: § 27): «el influjo (en Grecia, claro desde Eurípides, en Roma, en todo caso, desde Ovidio, en las literaturas de lenguas vernáculas comprobable desde su comienzo) más o menos intenso de la Retórica escolar en la literatura y la poesía (§ 16) pasa, pues, por el género epidíctico (§ 26) y la ejercitación (§ 470), contribuyendo el género judicial (§ 25) a considerar muchos temas literarios como fenómenos análogos a los asuntos jurídicos». Asimismo, Kennedy (1994: 4) escribía al comienzo de su obra que «beginning in the last three centuries B.C., much Greek and Latin literature is overtly rhetorical in that it was composed with a knowledge of classical rhetorical theory and shows its influence». De aquí puede extraerse que, como la propia literatura, el retrato poético se sustentó en la práctica de esta disciplina en tanto en cuanto, generalmente, fue concebido por individuos formados en este arte, se desarrolló conforme a ciertos criterios estéticos más o menos estereotipados, y se expuso ante un público que, en muchas ocasiones, era también conocedor de estas mismas normas y criterios expuestos en los manuales y tratados de retórica.

<sup>2</sup> De hecho, ya Lausberg (1996[=1960]: § 603) apuntaba cómo «las *figurae sententiae* rebasaban la esfera de la *elocutio* y afectan a la concepción de los pensamientos», razón por la que «deberían estudiarse en rigor en el capítulo de la *inventio*».

<sup>3</sup> Reconstrucciones de esquemas organizativos del elogio pueden encontrarse en diferentes estudios, que, generalmente, toman como modelo la disposición de Menandro el rétor por constituir el tratamiento

variedad discursiva con mayor influjo en la literatura, en general, y en el retrato poético, en particular.

Respecto a la *elocutio*, parece claro que el retrato debe estudiarse a través del *ornatus*, en concreto, a través de los tropos y figuras retóricas. Efectivamente, los antiguos situaron en este compartimento las figuras,<sup>4</sup> de las que extraeremos algunos recursos estrechamente vinculados con el retrato literario. En esencia, fueron las figuras de pensamiento (*σχήματα διανοίας* o *figurae sententiarum*) los elementos aglutinadores de las técnicas más íntimamente ligadas con el retrato.

Por lo que hace a los distintos *genera* discursivos, la atención se centrará en la teorización y sistematización del género demostrativo, dada su impronta en la literatura.<sup>5</sup> No en vano, este *genus* representa la variedad retórica que ha tenido mayor influjo en la literatura occidental por diversos motivos, más aún cuando ya en Roma el elogio y el vituperio se concebían como una praxis apropiada para los jóvenes estudiantes (Quint. *Inst.* 2.4.20). La mayor influencia del género demostrativo en la literatura se debe a que, como sucede con la poesía, el lector u el oyente olvida momentáneamente su criterio de verificación, otorgando un papel más relevante al placer estético. Un placer, que, por otra parte, no deja de brotar de la adecuación de las palabras e ideas transmitidas a la realidad, de la más pura *μίμησις* aristotélica (*Po.* 1448b). A esta idea debería sumarse otro aspecto. Si la mayor o menor validez de un discurso demostrativo depende de un tiempo presente o trasciende la temporalidad, dejando a un lado la confrontación con el pasado o el futuro —más propia del ámbito forense y

---

más extenso. Así, por ejemplo, para Burgess (1902: 120, 122-126), «the essential features of an ordinary encomium of a person seem to have been»: *προοίμιον, γένος, γένεσις, ἀνατροφή, ἐπιτηδεύματα, πράξεις, σύγκρισις, y ἐπίλογος*. Lausberg (1996[=1960]: § 245), en cambio, utiliza fundamentalmente a Quintiliano. Cf. Pernot (1993: 153-178). Vid. Cizek (1994: 191-227).

<sup>4</sup> La denominación de los diferentes autores varía, siendo posible encontrar el término griego *σχῆμα* o las traducciones latinas *figura*, *forma* y *exornatio* principalmente: cf. *Rh. Her.* 4.19-69; Cic. *De or.* 3.199-212; *Or.* 134-139; Quint. *Inst.* 9.2-3. Vid. Martin (1974: 275-294)

<sup>5</sup> El género demostrativo ha recibido la atención pormenorizada de varios estudiosos. Además de las páginas de von Volkmann (1885 [=1874]: 314-361), vid. la reimpresión del extenso artículo de Burgess (1987 [=1902]), así como de la entrada enciclopédica de Kroll (1940: 1128-1135). Por otro lado, los libros de Buccheit (1960) y Hellwig (1973) desgraciadamente detienen su análisis antes de adentrarse en las aportaciones del mundo romano. A esta variedad discursiva también le dedica algunas páginas Martin (1974: 177-210). Con todo, el género demostrativo ha tenido que esperar hasta la última década del siglo XX para encontrar una preciosa sistematización dentro de la obra de Pernot (1993), donde puede leerse su desarrollo completo. En concreto, para la estructura del elogio como género, son especialmente relevantes las páginas 129-249 del helenista francés, así como las páginas 25-42, donde se ocupa del *genus* como noción y de su «ambigüedad». Cf. Pernot (2015: 31-34), donde se recurre a la lista de *tópoi* que aparece en Menandro el rétor. De hecho, el autor habla del encomio poético como de una mezcla de retrato y biografía: «like portrait, it analyzes qualities, but still tries to follow the person from his birth to the present day. Like biography, it narrates a life and paints a carácter, but in a different spirit. Biography is more narrative. It is closer to the historical facts, more attentive to the details, to psychological particularities, while encomium, in comparison, tends toward abstraction and stylization» (Pernot 2015: 36-37).

deliberativo (Pernot 1993: 28)—, el autor se ve obligado en cierto sentido a centrar sus esfuerzos en el aplauso, concentrando todo su quehacer en el artificio.<sup>6</sup>

Asumida la importancia que la retórica desempeñará en lo que únicamente en época moderna y de una forma un tanto laxa podríamos denominar «preceptiva retratística», en lo sucesivo continuaremos nuestro análisis prestando especial atención a tres aspectos. Por una parte, se profundizará en los postulados de la *inventio-dispositio* y el género demostrativo, lo que permitirá

<sup>6</sup> Esta opinión aparece recogida en más de una ocasión por Márquez Guerrero (2001: 21, 34-35), como cuando afirma que ante una poesía «el receptor suspende sus criterios de “verdad”, inducido a aceptar el pacto ficcional por determinadas estrategias “realistas”. Ante el discurso judicial o político el receptor no suspende esos criterios [...] Por el contrario, en el género epidíctico, el receptor suspende los criterios de verificación y adopta una actitud de búsqueda de placer, similar a la que se toma frente a la literatura» (Márquez Guerrero 2001: 32-33). También a propósito de las concomitancias entre poesía y elocuencia epidíctica, vid. el epígrafe de Pernot (1993: 635-637) «L’orateur épídictique, successeur du poète». Por otro lado, huelga decir que, previa sistematización de los *loci* característicos del encomio de una persona, estos elementos ya pueden espigarse en los textos literarios griegos que preceden al primer manual de retórica. Vid., *inter alia*, los esbozos del catálogo de bienes en *Il.* 24.376-377 y *Od.* 8.167-177, así como diversos pasajes en Pind. *P.* 2.56-57; 5.1-9; 6.46-53; 7.5; *I.* 3.1-5; 6.10-13; *N.* 1.29-30; 9.34-47; *A. Supp.* 860-908; *E. El.* 367-390; *Plat. Mx.* 237a-246a, 248a; *Euthd.* 281; *Chrm.* 157d-158b; *Cri.* 50c-51d. Estos lugares están especialmente presentes en algunos discursos de Isócrates como *Elogio a Helena*, *Evágoras*, *Agésilao* y *Sobre el tiro de los caballos*. Una sistematización completa de estos pasajes fue elaborada por Fraustadt en 1909. Junto al elogio y vituperio, el género deliberativo (y más tímidamente el género judicial) también llegaría a participar del carácter literario-ficcional propio de la variedad demostrativa. A este proceso contribuyó en buena medida el vínculo de los textos típicamente deliberativos con los ejercicios escolares, sobre todo en las *controversiae* y *suasoriae*. Poco a poco, las normas y esquemas compositivos irían alcanzando una relevancia mayor que el propio contenido del discurso, de manera que la atención al ornato y la construcción del mismo llegara a eclipsar los demás componentes del producto resultante. Dicha situación se aviene bastante fácilmente a la «restricción generalizada» que en opinión de Genette (1972) ha operado inexorablemente a lo largo de la historia de la retórica desde su nacimiento. Pujante (1998: 312) resume perfectamente la evolución que experimentó el género deliberativo cuando afirma que «desaparecida su relación con el gobierno de la polis, el discurso reduce su razón de ser a la habilidad que despliega un conferenciante para admirar a su público a la hora de exponer las excelencias de cualquier tema, literario, cultural en general o incluso nimio (pues se puso de moda la defensa de pequeños asuntos, algo similar a si hoy construyéramos un discurso defendiendo las excelencias de un pañuelo de papel, la excelencia del kleenex)». Por otra parte, desde su más temprano desarrollo, no dejó de ser corriente que el género demostrativo estuviera abierto a su utilización en otro tipo de causas, pudiendo inmiscuirse en el contexto judicial y, sobre todo, en el deliberativo (Burgess (1987 [=1902]: 96). El propio Cicerón sostenía que era necesario servirse de los lugares propios del elogio y el vituperio en cualquier tipo de causas, incluidas las deliberativas y las judiciales y Quintiliano recordaba cómo el género demostrativo no giraba en torno a la sola cuestión de lo *honestum*. Vid. *De or.* 2.349: *atque his locis et laudandi et vituperandi saepe nobis est utendum in omni genere causarum*. Se trata de un sello hasta cierto punto particular dentro de la variedad demostrativa. Así, en *Rh.* 1358b28-29, 1367b37-1368a8. También, *Rh. Her.* 3.15, *at in iudicialibus et in deliberativis causis saepe magnae partes versantur laudis aut vituperationis*; *Quint. Inst.* 3.4.13: *nam ut continet laudativum in se genus, ita non intra hoc solum consistit*; 3.4.16: *ne iis quidem accesserim, qui laudativam materiam honestorum, deliberativam utilium, iudicalem iustorum quaestione contineri putant, celeri magis ac rutunda usi distributione quam vera. Stant enim quodam modo mutuis auxiliis omnia; nam et in laude iustitia utilitasque tractatur et in consiliis honestas, et raro iudicalem inveneris causam in cuius non parte aliquid eorum quae supra diximus reperiatur*; 3.7.28: *Itaque, ut non consensi hoc laudativum genus circa solam versari honesti quaestionem, sic qualitate maxime contineri puto; quamquam tres status omnes cadere in hoc opus possint [...]. Totum autem habet aliquid simile suasoriis, quia plerumque eadem illic suaderi, hic laudari solent*. Cf. *Anax. Rh. Al.* 1427b31-39; *Alex. Rh.* 3.1.20-2.7 Spengel; *Men. Rh.* 3.331-446 Spengel; y *Nicol. Prog.* 8, 3.478.10-15 Spengel, que insiste en que el tratamiento del encomio puede realizarse en sí mismo (ὄλον) o de forma parcial (μέρος), estando en este último caso a nuestro servicio cuando se delibera (ἢ συμβουλευόντες) y cuando se acusa (ἢ κατηγοροῦντές).



conocer qué elementos se muestran más proclives a engrosar los tópicos y lugares comunes de un retrato literario. Por otro lado, nos detendremos en el análisis de la *elocutio* y la catalogación de aquellas figuras relacionadas con la descripción de un personaje, lo que facilitará comprender cómo los antiguos concebían el retrato también como una técnica estilística. Finalmente, repararemos brevemente en un conjunto heterogéneo de informaciones —prescripciones sobre el carácter, postulados fisiognómicos— que, alejadas propiamente del marco teórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, consideramos inspiradoras y productivas a la hora de estudiar la configuración del retrato literario y su empleo por parte de los poetas romanos.

## 1. EL RETRATO DESDE LA *INVENTIO* Y LA INFLUENCIA DEL DISCURSO DEMOSTRATIVO.

### 1.1. La tratadística griega.

#### 1.1.1. La Retórica a Alejandro.

La *Retórica a Alejandro*, datada en torno al año 340 a. C. aproximadamente, pasa por ser la obra completa más antigua que se conserva sobre esta materia. En efecto, este tratado sería anterior a los propios escritos aristotélicos sobre la materia, cuya fecha definitiva fijó Kennedy (1994: 49-50) después del 341 a. C. Aunque la autoría (asignada a Anaxímenes de Lámpsaco) y la datación de este primer tratado no es segura,<sup>7</sup> el hecho de presentar una carta apócrifa de Aristóteles dirigida a Alejandro debió de influir notablemente a la hora de considerar al Estagirita como el autor de la misma (*Rh. Al.* 1-17) y, sobre todo, a la hora de que el texto llegara hasta nosotros.

De las siete especies y tres géneros retóricos presentados en esta obra, resultan especialmente útiles la especie encomiástica o laudatoria y la reprobatoria o vituperadora (*Rh. Al.* 1426b12-18),<sup>8</sup> que pueden utilizarse de forma conjunta o por separado, según convenga al orador (1427b31-39). Los modos del elogio y el vituperio no dejan de constituir las dos caras de una misma moneda, tal y como se especifica en el manual: ἐστὶν ἐγκωμιαστικὸν εἶδος...ἀϋξῆσις..., ψεκτικὸν δὲ τὸ ἐναντίον τούτῳ (*Rh. Al.* 1425b 13-17).<sup>9</sup> Razonablemente, su disposición ha de ser idéntica (1441b11-12). En el primero de los casos —el

---

<sup>7</sup> El argumento principal para esta hipótesis descansa en la mención que hace Quintiliano de Anaxímenes y la división en siete especies que proponía el griego para los discursos judicial y deliberativo, una división idéntica a la que aparece al comienzo del tratado (cf. Quint. *Inst.* 3.4.9 y Anaximen. *Rh. Al.* 1421b). Vid. Kennedy (1994: 50). Sánchez Sanz (1989: 14), en cambio, no termina de aceptar esta atribución. En cualquier caso, como expresa Fuhrmann (2010 [=1966]: XL) en su introducción a la edición de la obra: *nam si Rhetoricam ad Alexandrum paulo post annum 340 a. Chr. n. a sophista quodam scriptam esse constat, utrum Anaximeni an aequali alicui attribuamus quid refert?*

<sup>8</sup> Vid. Pernot (1993: 139-140).

<sup>9</sup> Se emplea la edición de Fuhrmann (2010 [=1966]).

elogio—, Anaxímenes aclara que se procede mediante la amplificación o αὐξησις (*amplificatio*) de las acciones y palabras bien consideradas (vid. Pernot 1993: 675-680). Por otro lado, en el segundo de los casos únicamente se amplifica lo mal considerado, a la par que los hechos elogiados se someten a la aminoración o ταπεινώσις, que no deja de ser una *amplificatio* de los elementos deshonrosos.<sup>10</sup>

Por otra parte, la *dispositio* del género epidíctico que ofrece Anaxímenes (*Rh. Al.* 1440b5-1445a27) se diferencia claramente de la que presentará Aristóteles, resultando profundamente novedosa (Márquez Guerrero 2005: 192-194, 271 n. 121). Mientras que el Estagirita se conformará con presentar el mismo esquema para los tres géneros, Anaxímenes adjudica las buenas obras al destinatario por cuatro vías diferentes: realización, mediación, origen e intervención. En su opinión, una vez elaborado el proemio, deben tratarse los bienes externos a la virtud (τὰ ἔξω τῆς ἀρετῆς ἀγαθὰ) y los intrínsecos a esta (τὰ ἐν αὐτῇ τῇ ἀρετῇ ὄντα, 1440b9-10). Como bienes externos, se mencionan la buena cuna (εὐγένεια), la fuerza (ῥώμη), la belleza (κάλλος) y la riqueza (πλοῦτος). Por otro lado, los bienes internos a la virtud consisten en la sabiduría (σοφία), la justicia (δικαιοσύνη), la valentía (ἀνδρεία) y las acciones célebres (ἐπιτηδεύματα ἔνδοξα, 1440b11-13). Todas estas disposiciones encontrarán una perfecta actualización en la ideología romana y en el contenido de sus manuales de retórica.

De acuerdo con la disposición que recomienda Anaxímenes, el cuerpo del elogio debe principiar con la genealogía y el linaje para, más adelante, repasar la niñez, que debe tratarse con brevedad (μὴ μακρὰ 1441a12, βραχυλογετέον 1441a14), y la juventud hasta llegar a la madurez. En este punto, conviene disertar sobre los bienes de la fortuna, esto es, los bienes externos a la virtud (la nobleza, riqueza, fuerza y belleza). No obstante, estas cualidades no merecen elogios, sino únicamente felicitación (ἀλλὰ μακαρίζειν προσήκει, 1440b15-16). La verdadera alabanza debe ser la de las virtudes o las disposiciones internas de una persona: la sabiduría, la justicia, el valor y las acciones célebres. Este último punto merece atención, ya que, aunque Aristóteles sí que diferencia claramente que algunas cualidades o elementos de la felicidad residen en el cuerpo y el alma, mientras otras son sobrevenidas (*Arist. Rh.* 1360b) —tal y como se comprueba que también hace Anaxímenes—, el maestro del Liceo no parece concebir una distinción moral a la hora de catalogar los bienes (1362b). O, dicho de otra manera, para Aristóteles, en oposición a Anaxímenes, todos estos elementos pueden ser merecedores de elogio.

<sup>10</sup> Las posibilidades de amplificación y aminoración y sus lugares son tratados por Anaxímenes en los párrafos 6-13 del capítulo tercero; cf. *Arist. Rh.* 1368a; *Rh. Her.* 2.30.47-49, con diez *loci*; *Cic. Inv. rhet.* 1.53-54, que amplía a quince los *loci*; y el extensísimo tratamiento que ofrece Quintiliano en *Inst.* 8.4.1-28. Sobre la censura, Pernot (1993: 481-490) insiste en la idea de que no se llegó a desarrollar una teoría específica sobre el vituperio puesto que, como es corriente en los tratados grecorromanos (*Arist. Rh.* 1368a37; *Rh. Her.* 3.10; *Cic. Inv. rhet.* 2.177; *De or.* 2.349; *Theo Prog.* 2.112.17-18 Spengel), bastaba con proceder a partir de la tópica opuesta. Aun cuando Aftonio haga del ψόγος un ejercicio autónomo, no llegará a aportar ningún material nuevo a la discusión.

Así pues, la *Retórica a Alejandro* se convierte en el primer texto preceptivo a la hora de fijar lugares apropiados para el elogio de una persona. Estos lugares, que perfectamente pueden emplearse para caracterizar a un sujeto —como es habitual en los textos literarios—, se dividen en disposiciones internas y externas. A su vez, las cualidades o virtudes que deben reseñarse tendrán que guardar una disposición de orden cronológico y someterse al proceso de amplificación para garantizar la correcta configuración del semblante y el talante del elogiado.

### 1.1.2. La labor de Aristóteles.

Aristóteles es la figura más notable dentro de la preceptiva retórica en Grecia. La piedra angular en la concepción aristotélica de la retórica será la tripartición de los géneros oratorios. Desde la concepción de esta obra, a cada clase de género oratorio le corresponderá por extensión una temática, un tiempo y una finalidad determinada. Así, el género deliberativo se caracteriza por la persuasión y la disuasión (τὸ μὲν προτροπή τὸ δὲ ἀποτροπή), correspondiéndole un tiempo futuro (ὁ μέλλων). Por su parte, el género judicial se caracterizará por la acusación y la defensa (τὸ μὲν κατηγορία τὸ δ' ἀπολογία), sirviéndose del tiempo pasado (ὁ γενόμενος). Por último, al género epidíctico pertenecen el elogio y la censura (τὸ μὲν ἔπαινος τὸ δὲ ψόγος), siendo su tiempo el presente (ὁ παρών), aunque los oradores puedan recordar lo pasado o conjeturar lo futuro.

Por lo que respecta a este último género en la obra aristotélica (*Rh.* 1366a23-1368a), en primer lugar, sobresale la brevedad con la que el Estagirita lo trata. Las páginas que en las que se condensa esta variedad discursiva son realmente escasas en comparación con los otros dos géneros, sobre todo con el judicial. Por otro lado, ya Aristóteles hablaba del estilo epidíctico como la λέξις γραφικότητα, es decir, «la más literaria», aduciendo como razón que su objeto era la lectura (1414a18), opinión recordada más adelante por Quintiliano (*Inst.* 3.8.6), quien reparaba en su carácter de lucimiento u ostentación. Estos juicios no hacen sino reafirmar la concepción de que, efectivamente, fue el género demostrativo aquel que imprimió una huella más profunda sobre la literatura.

Como sucedía con Anaxímenes, para el estagirita el objeto del género epidíctico es el tratamiento de la virtud, de la belleza y de sus opuestos, los defectos y lo vergonzoso, según se advierte en el pasaje que abre la exposición sobre esta práctica: μετὰ δὲ ταῦτα λέγωμεν περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας καὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ (*Rh.* 1366a23-24).<sup>11</sup> En consecuencia, su fin último es el elogio o la censura. Dicho elogio no solo podrá aplicarse a una persona o a una divinidad (οὐ μόνον ἄνθρωπον ἢ θεὸν) —si bien es esta la variedad que más próxima está al retrato—, sino que también es susceptible de emplearse con los animales o con los seres inanimados (ἄψυχα καὶ τῶν ἄλλων ζώων τὸ τυχόν, *Rh.* 1366a30).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> El texto en griego sigue la edición de Ross (1959).

<sup>12</sup> Sin embargo, cf. Quint. *Inst.* 3.7.6. Asimismo, como comenta Racionero Carmona (1990: 241 n. 218), la literatura en la que se hacía elogio o burla de diversos animales ya contaba con cierta tradición en Grecia.

Cuando se sigue el esquema proporcionado por el género demostrativo para elaborar el retrato de un individuo, resulta de suma importancia prestar atención a las partes que conforman la virtud o excelencia del mismo. Según Aristóteles, estas constituyen un conjunto de disposiciones internas en el sujeto (*Rh.* 1366b1-4): justicia (δικαιοσύνη), valentía (ἀνδρεία), moderación (σωφροσύνη), grandeza (μεγαλοπρέπεια), magnanimidad (μεγαλοψυχία), liberalidad (ἐλευθεριότης), inteligencia (φρόνησις) y sabiduría (σοφία). A estas disposiciones se subordinan los actos dignos de alabanza, como las acciones valerosas, justas, honrosas y las que superponen los intereses colectivos al beneficio particular, máxima que el filósofo repite en varias ocasiones.

Por otro lado, no ya en el marco de la oratoria epidíctica, sino en el planteamiento de la oratoria deliberativa, Aristóteles se preocupa de proporcionar dos catálogos en los que se desglosan las partes de la felicidad (*Rh.* 1360b19-24) y los bienes que resultan apetecibles (1362b1-28). En ambos catálogos aparecen diferenciadas las disposiciones que deberían desarrollarse en la exposición del género epidíctico, por lo que su utilización como *loci* para la elaboración de un retrato está plenamente justificada.

De conformidad con lo anterior, son partes de la felicidad (*Rh.* 1360b19-24) la buena cuna (εὐγένειαν), la abundancia de amigos (πολυφιλίαν), la fidelidad en la amistad (χρηστοφιλίαν), la riqueza (πλοῦτον), los buenos hijos (εὐτεκνίαν), la abundancia de los mismos (πολυτεκνίαν) y la buena vejez (εὐγηρίαν). Junto a estas, como virtudes características del cuerpo (τὰς τοῦ σώματος ἀρετάς), también se unen la salud (ὑγίειαν), la belleza (κάλλος), el vigor (ισχύς), la estatura (μέγεθος), la potencia (δύναμιν) y la aptitud para la competición (ἀγωνιστικήν). Se trata de palabras que reproducen muy de cerca los términos que Anaxímenes aporta como elementos elogiados externos a la virtud (*Rh. Al.* 1440b10). Unas veces Aristóteles emplea las mismas voces (εὐγένεια, κάλλος, πλοῦτος), pero otras se sirve de sinónimos (*Rh.* ισχύς, δύναμιν / *Rh. Al.* ῥώμην) y palabras con sentidos afines. A su vez, tienen cabida como partes de la virtud la reputación (δῶξαν), la honra (τιμήν), la buena suerte (εὐτυχίαν) y la virtud misma (ἀρετήν), de la que precisamente emanan los cuatro bienes que sí se repetirán —aunque con otro orden— en el marco del género demostrativo: inteligencia, valentía, justicia y moderación (φρόνησιν, ἀνδρείαν, δικαιοσύνη, σωφροσύνην, *Rh.* 1360b23-24; 1366b1-4). Debe notarse también que dos de estos (ἀνδρείαν, δικαιοσύνη) ya se encontraban en la *Retórica a Alejandro* (*Rh. Al.* 1440b10-11), junto a la formulación de la sabiduría (σοφία), que en estos contextos actúa como sinónimo tanto de la φρόνησις como de la σωφροσύνη aristotélicas.

En los mismos párrafos que forman parte de la oratoria deliberativa Aristóteles integra el catálogo de bienes (*Rh.* 1362b1-28). Aquí las diversas disposiciones se encuentran ya netamente diferenciadas en dos grupos. Por un

---

Las fábulas atribuidas a Esopo o la jocosa *Batracomiomaquia* representarían un buen modelo. Para el análisis del elogio en la obra aristotélica, vid. Pernot (1993: 138-139).

lado, las ἀρεταὶ...ψυχῆς, o virtudes infundidas por el espíritu, que contienen las ya mencionadas δικαιοσύνη, ἀνδρεία, σωφροσύνη, μεγαλοψυχία y μεγαλοπρέπεια. Por otra parte, las ἀρεταὶ...σώματος, o virtudes infundidas por el cuerpo, como la salud y la belleza (ὑγίεια καὶ κάλλος). De igual modo, sin distinción aparente y sin mención expresa de la fortuna, Aristóteles enumera un conjunto de cualidades que debemos entender en el seno de lo que en las retóricas romanas serán los *bona externa*. Se trata de elementos a los que el filósofo ya ha hecho referencia en otras ocasiones, como la riqueza, el amigo y la amistad, la honra, la reputación, (πλοῦτος, φίλος καὶ φιλία, τιμή, δόξα), aunque también aparecen nuevas disposiciones como la capacidad para expresarse y actuar (δύναμις τοῦ λέγειν, τοῦ πράττειν), la buena naturaleza (εὐφυΐα), la memoria (μνήμη), la facilidad para aprender (εὐμάθεια), la agilidad mental (ἀγχινοία), así como todos los saberes y oficios e, incluso, la vida misma: ὁμοίως δε καὶ αἱ ἐπιστῆμαι πᾶσαι καὶ αἱ τέχναι. Καὶ τὸ ζῆν (Rh. 1362b25-26).

En último lugar, a este punto debemos sumar una opinión ya formulada por Anaxímenes, a saber, que quienes se ocupan de los temas propios del género demostrativo podrán servirse por añadidura de los fines intrínsecos a los otros dos géneros, siendo posible en el seno de un elogio, por tanto, acusar y defender, convencer y disuadir (Rh. 1358b28-29), lo cual llevaría asociadas continuas transferencias entre los tres géneros. Esta misma opinión se repite en el marco de las consideraciones acerca del género demostrativo un poco más adelante, cuando Aristóteles advierte sobre su proximidad con la oratoria deliberativa:

Ἐχει δὲ κοινὸν εἶδος ὁ ἔπαινος καὶ αἱ συμβουλαί. Ἄ γὰρ ἐν τῷ συμβουλευεῖν ὑπόθιο ἄν, ταῦτα μετατεθέντα τῇ λέξει ἐγκώμια γίγνεται [...] Ὡστε ὅταν ἐπαινῶν βούλη, ὄρα τί ἄν ὑπόθιο· καὶ ὅταν ὑποθέσθαι, ὄρα τί ἄν ἐπαινέσεις.

Arist. Rh. 1367b37-1368a8

Por cierto que tienen un aspecto común el elogio y las deliberaciones. Pues lo que cupiera aconsejar en el acto de deliberar, eso mismo después de haberlo cambiado en la expresión se transforma en elogio [...]. De suerte que cada vez que quieras elogiar, mira qué cabría que aconsejaras; también, cada vez que quieras aconsejar, observa qué cabría que elogiaras.

El discurso sobre el género epidíctico se cierra dando cuenta del principal procedimiento que debe manifestar un elogio: la amplificación. Bajo el término αὔξησις, que había sido ya ampliamente estudiado en el capítulo tercero de la *Retórica a Alejandro*, el discípulo de Platón dispondrá la amplificación del sujeto encomiado y la de sus acciones, ya sea de forma particular, ya a través de la comparación con otras personas, lo que terminará por convertirse en la base sobre la que se sustente la *Überbietung* o tópico del «sobrepajamiento» (Curtius 1976[=1948]: 235-241), de profunda raigambre en la literatura europea.

## 1.2. La retórica romana de época tardorrepublicana.

Ya en suelo romano, durante las primeras fases de la República, retórica y oratoria tuvieron un escaso desarrollo como consecuencia de su también escasa utilidad como instrumento de actuación política y judicial. Si se exceptúan algunas noticias indirectas y fragmentos, solo a partir de la reforma de los hermanos Graco (133 a.C.) la retórica ganó protagonismo de forma paulatina hasta eclosionar en la figura de Cicerón<sup>13</sup> Desde mediados del s. II a. C., se incrementó el influjo helenístico sobre Roma, lo que condujo a que la retórica se infiltrara cada vez más en la vida política y social de los habitantes del Lacio. Esto provocaría un punto de inflexión en los estudios de oratoria y el sistema pedagógico romano en general, como hizo notar Marrou (2004 [=1948]: 299-320), pues Roma se vio en la necesidad de tratar de controlar la floreciente disciplina mediante diferentes vías.<sup>14</sup> Herederos de este contexto se muestran los primeros manuales de retórica escritos en latín: el ciceroniano *De inventione* y la anónima *Rhetorica ad Herennium*, obras de una importancia capital cuando se piensa que no queda prácticamente nada de los muchos escritos de retórica que circularon desde la obra de Aristóteles hasta la fundación del Imperio romano.<sup>15</sup>

### 1.2.1. Los primeros manuales: *De inventione* y *Rhetorica ad Herennium*.

La preceptiva retórica, como expone Bione (1965: 19), se encontraba contenida y ampliamente sistematizada en los manuales, tratados y monografías para la enseñanza de los que disponían los maestros de escuela en Roma. Además, a pesar de los escasos testimonios completos que se conservan (Burgess 1902: 106), estos manuales «composti dai maestri come prontuarii di regole e d'esercizi [...] erano un numero straordinario» (Bione 1965: 20). Los manuales tendrían una presencia atestiguada en Roma desde al menos una generación

<sup>13</sup> Vid. Calboli (1982), Pina Polo (1997) y Sciarino (2007).

<sup>14</sup> Aparte del desarrollo del *tirocinum fori* y las expulsiones de rétores (161 a. C.) y filósofos (155 a. C.), quizá la medida más llamativa quede ejemplificada en el cierre de las escuelas a través del famoso decreto *De coerendis rhetoribus Latinis*, promulgado en el 92 a. C. y sancionado por Gneo Domicio Aenobarbo y Lucio Licinio Craso (Suet. *De rhet.* 1; Gell. 15.11.2-3). Sobre este episodio, vid. Kennedy (1972: 90-96), Bonner (1977: 65-75) y Gruen (1990: 179-191).

<sup>15</sup> Vid. (Kennedy 1963: 254). Cf. con la recopilación elaborada por Adamik (1998) y las páginas de Gaines (2007: 171-180) para las relaciones entre ambas obras. Para Núñez (1997: 17; 1997a: 34-35), es poco probable que Cicerón hubiera conocido la *Rhet. Her.* o el autor de esta última tuviese noticia de la obra ciceroniana a pesar de sus múltiples coincidencias. Estas similitudes indicarían más bien que los autores se habían servido de fuentes semejantes y frecuentaban un mismo entorno cultural. Para ambos tratados podrían rastrearse como modelos subyacentes los manuales griegos de naturaleza ecléctica, aquellos cuya seña de identidad era la conjunción de la influencia aristotélica, en particular la de la *inventio*, y los preceptos de Hermágoras acerca de las cuestiones legales (así lo hace Kennedy 1972: 103-138). Gaines (2007: 171-173) señala que ambas obras coinciden en cuatro aspectos sustanciales: los cinco *officia oratoris*, los tres géneros del discurso, el hecho de incluir la *controversia* en el marco de la *inventio* y las seis partes del discurso. Naturalmente, siempre con la prevención de que se carece por completo de ejemplos de este tipo de manuales y, por lo tanto, tales conclusiones únicamente pueden extraerse a partir de las propias obras y de ciertos pasajes de otros escritos (cf., por ejemplo, Cic. *De or.* 1.138-142 y 1.144).

previa a Cicerón (cf. *Brut.* 163; *De or.* 1.94). Por otro lado, los propios estudiantes «solevano prendere appunti [...] Gli appunti diventavano talora essi stessi delle opere complete; e, integrati e riordinati, si poterano pubblicare» (Bione 1965: 21) —tal y como haría Cicerón—, lo que no hacía sino incrementar la presencia de esta disciplina en la vida cotidiana. Por ejemplo, en *De oratore* 2.64 Antonio habla de manuales de retórica (*his artibus*) que han contado con cierta circulación (*traditae sunt*), por lo que su presencia en el mundo romano debió de iniciarse al menos una generación antes que la del orador (segunda mitad del siglo II a.C.)

Por lo que respecta a *De inventione*, la datación exacta de su composición es una incógnita y proporciona alimento a los debates filológicos. Lejos de aportar una fecha precisa, lo que sí puede afirmarse es que se trata de una obra de juventud.<sup>16</sup> Por otro lado, al igual que sucede en el caso del manual ciceroniano, no es posible adscribir la *Rhetorica ad Herennium* a una fecha concreta. Lo habitual es situar su publicación igualmente en la década de los ochenta, dentro de una horquilla temporal que comprendería los años que median entre el 88 y el 82 a. C.<sup>17</sup> En consecuencia, los dos primeros manuales de retórica en Roma son hijos de un mismo tiempo y responden a un período caracterizado por las consecuencias del enfrentamiento entre Roma y los «estados itálicos», así como por las turbulentas luchas de poder entre Mario y Sila, que terminarían con el ascenso de este último al poder (83 a.C.).<sup>18</sup>

Junto a esto, al problema de la datación en la *Retórica a Herenio* se suma el de la incertidumbre a la hora de adjudicarle un autor. Hoy en día, la posición más prudente es respetar el anonimato, pero nombres como el de Cornificio —gramático y etimólogo prácticamente desconocido— gozaron de un especial favor en los estudios de los últimos años a la hora de ser considerado como el redactor de la misma.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Es más, se trata de un escrito del que el propio Cicerón no se sentiría muy orgulloso años más tarde. En *De oratore* 1.5., el autor se refiere a sí mismo como un *puer* o *adulescentulus* y habla de sus escritos empleando el diminutivo *commentarioli*, quizá en un intento por edulcorar el desdén que le producía una redacción que preferiría no haber publicado. Para tales indicaciones y las diferentes propuestas sobre la fecha de publicación, pueden consultarse los datos aportados en las introducciones y estudios de Hubbell (1949: XI-XII), Caplan (1954: XXV-XXVI) y Bione (1965: 104-106), quien se hace eco de las principales propuestas de datación llevadas a cabo por Bader, Marx, Philipson y Kayser. Asimismo, vid. Kennedy (1972: 107-110), Achard (1994: 6-8), Núñez (1997: 18-23) y Gaines (2007: 169). A pesar de no haber llegado a una solución unánime, todos los años barajados —desde el 91 al 83— orbitan alrededor de la década de los 80 a. C., lo que confirma el carácter precoz de este escrito.

<sup>17</sup> Vid. Kennedy (1972: 112-113) y Caplan (1954: XXVI). Bione (1965: 11-12) rebaja el *terminus post quem* al 86, manteniendo, por otra parte, el año 82. En su opinión, estas fechas son coherentes con el «carattere d'attualità dell'opera» y con «le allusioni ai fatti della storia contemporanea» (1965: 11), siendo un ejemplo de estas la muerte de Sulpicio Rufo en el año 88 a. C. (cf. *Rh. Her.* 2.28, 4.14, 4.24, 4.28, 4.34). Vid. Calboli (1993[=1969]: 12-17) y Achard (1989: VI-XIII). Asimismo, vid. Corbeill (2002: 32-33).

<sup>18</sup> Corbeill (2002: 25-34) pone en relación ambas obras al hilo de su discurso sobre la educación retórica de Cicerón. Asimismo, cf. Dugan (2013: 27-30).

<sup>19</sup> Sobre su atribución a Cornificio, vid. Quint. *Inst.* 5.10.1-2. Su unión a este nombre se fundamentaría en la observación de ciertas coincidencias entre las afirmaciones que hiciera este sujeto y algunos pasajes de la obra del maestro. Cf., por ejemplo, *Inst.* 9.3.69-71 y *Rh. Her.* 4.48-50. Pueden contrastarse las opiniones de Kennedy (1972: 112), Caplan (1954: x), Bione (1965: 17) y Müller (1994: 6-12). Por su parte, Guy Achard, en

Independientemente del origen exacto de las dos obras, de la problemática sobre la autoría en el caso del manual dedicado a Herenio e incluso de las diversas concepciones sobre la retórica incluidas los dos textos (cf. *Inv. rhet.* 1.6 y *Rh. Her.* 1.2), ambos manuales presentan una serie de pasajes insertos en el marco de la *inventio* y la *dispositio*, así como preceptos sobre el género demostrativo, en los que es posible detectar algunos de los elementos que adquirirán un peso sustancial en la elaboración de los retratos literarios.

### 1.2.2. El lugar del retrato en las partes del discurso.

De las seis partes del discurso que estableció la preceptiva retórica, el retrato, concebido como la descripción de una persona a partir de un número delimitado de tópicos, encuentra un campo fértil para su desarrollo en tres secciones fundamentales: el *exordium* o *principium*, la *narratio* y, sobretodo, la *confirmatio*. Si bien la narración era más importante en los discursos judiciales y demostrativos, y la confirmación encontraba su lugar predilecto especialmente en la variedad forense, las tres secciones en su conjunto podían constituir una parte de cualquiera de los tres géneros discursivos.

i) La importancia que adquieren los *loci* para construir la imagen de una persona puede detectarse desde el momento en que se contemplan las recomendaciones que las dos obras plantean a propósito del exordio. Las funciones del exordio, como recuerda Pernot (1993: 301-305), se estudiaban tomando como modelo el género judicial, terreno donde importaba contar con la benevolencia del oyente. Como evidencian los dos autores, el objetivo del orador en esta parte del discurso no es otro que lograr la benevolencia de los oyentes. Lograr que el auditorio se muestre *benevolus* (εὖνους), además de *attentus* (προσεχής) y *docilis* (εὐμαθής), es una de las funciones que desempeña el exordio según *Rh. Her.* 1.6 (Calboli 1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 213). En este sentido, resultan interesantes las indicaciones que en ambos manuales se hace a propósito de uno de los lugares a partir de los cuales puede lograrse esta disposición favorable.

La benevolencia puede lograrse *ab nostra*, *ab adversariorum* (*nostrorum*), *ab iudicum personal/ auditorum persona* y *a causal/ab rebus ipsis* (*Inv. rhet.* 1.22; *Rh. Her.* 1.8).<sup>20</sup> En este punto, resulta enormemente llamativa la semejanza de ambos pasajes en, lo que probablemente indique que ambos beben de una fuente común para tratar el exordio, puesto que sabemos que Cicerón reelaborará el modo en

---

su *Introducción* a la edición del tratado (1989: XIX-XX), se inclina a ver en su autoría la mano de un senador romano de cierto rango. Todas estas opiniones y otras propuestas respecto del redactor y la cronología de la obra pueden consultarse en Adamik (1998). Vid. Corbeill (2002: 32-33). Tampoco puede decirse mucho de su destinatario, Gayo Herenio. Sí que se conoce, no obstante, la vinculación de su familia con los poderes que apoyaban a Mario, una orientación política que parecían compartir tanto el destinatario como el escritor del tratado. Vid. Bione (1965: 51-57) para las tendencias ideológicas del autor y su destinatario. Asimismo, cf. Núñez (1997a: 17-20).

<sup>20</sup> Empleo las ediciones de Achard para los textos de *Inv. rhet.* (1994) y de *Rh. Her.* (1989).



que debe acometerse el principio de un discurso en sus escritos de madurez. Al mismo tiempo, los dos manuales aparecen como claros deudores de la tradición aristotélica en cuanto a los objetivos previstos para el exordio (*Rh.* 1415a22), del que también derivan los cuatro lugares (*Rh.* 1415a26 ss.).

De los cuatro lugares reseñados para la *captatio benevolentiae*, el más interesante con relación al retrato es el que se refiere a los enemigos (*ab adversariorum*). El planteamiento lógico es sencillo: hay que mostrar un defecto en el contrario que permita modular la actitud de los jueces hacia tres caminos: *odium*, *invidiam* y *contemptionem*. La tácita comparación entre el enemigo y nuestra persona originada en la mente del juez se ocupará de predisponer su beneplácito hacia nosotros por simple contraste.

El camino hacia el odio (*odium*) está marcado siempre por un hecho (*factum*), a diferencia de lo que ocurre con la envidia y el desprecio, cuyos responsables son el carácter y las cualidades del acusado. En el caso de la envidia o malquerencia (*invidiam*), es especialmente interesante la enumeración que se presenta en la *Retórica a Herenio*. Como subraya Achard (1989: 8 n. 34), esta enumeración contiene elementos típicamente romanos —así lo demuestra la mención del sistema clientelar (*clientelas*)— y parece más propia de los *rhetores Latini* o de un joven senador *popularis*, que se serviría de algunos elementos como la nobleza (*nobilitatem*) para engendrar hostilidad. Si para Cicerón la envidia puede generarse a partir del parentesco (*cognatio*), el manual coetáneo parece centrar su interés en desacreditar políticamente al adversario (*factionem... hospitium, sodalitatem*). Por último, sobre el enemigo se puede hacer recaer el rechazo (*contemptionem*) de los jueces, lo que igualmente se logra mediante la declaración de comportamientos desfavorables. A diferencia de lo previsto para generar *odium*, donde *Rh. Her.* era más prolija a la hora de enumerar modos de comportamiento, en esta ocasión es *Inv. rhet.* el texto que muestra un añadido (la *neglegentia*).

A partir de estos datos, es fácil vislumbrar la gran riqueza de material que los escritores podían extraer a la hora de perfilar el semblante de un individuo o un personaje tomando unas u otras características. Por ejemplo, estos tópicos se avienen con bastante facilidad a las descripciones de los enemigos en las invectivas y al dibujo de los antagonistas.

ii) Respecto la importancia de la descripción personal en la *narratio*, cabe suponer que el retrato de un individuo podía desempeñar un papel de cierta importancia al menos en el último de los tres tipos de narración que consignan los textos (*Inv. rhet.* 1.27; *Rh. Her.* 1.12).<sup>21</sup> Sobre esta tercera modalidad de la *narratio* Cicerón es más explícito que el *auctor* anónimo:

<sup>21</sup> Los diferentes tipos de narración recibían diversos nombres según los rétores griegos, además de la *διήγησις*, también se reconocían subtipos como la *προδιήγησις*, *ὑποδιήγησις*, *παραδιήγησις*, *ἀντιδιήγησις* y *καταδιήγησις*. Vid. von Volkmann (1885 [=1874]: 151-153).

Tertium genus est remotum a civilibus causis, quod delectationis causa non inutili cum exercitatione dicitur et scribitur. Eius partes sunt duae quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur. [...] Illa autem narratio quae versatur in personis eiusmodi est ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspicui possint.

*Inv. rhet.* 1.27<sup>22</sup>

El tercer tipo está alejado de las causas civiles, el que se trata de palabra y por escrito con placer junto con una útil práctica. Sus partes son dos, de las que una recae sobre todo en las actividades, la otra, en las personas. [...] Pero aquella narración que recae en las personas es de una suerte tal que en ella puedan reconocerse al tiempo el lenguaje y el carácter de las personas junto con los propios hechos.

Cicerón ilustra este tipo de narración mediante la cita de unos versos de Terencio (*Ad.* 60-64), advirtiéndole que su carácter debe ser entretenido y diverso, expresando diferentes sentimientos y cambios imprevistos. Los dos manuales coinciden en las tres cualidades o virtudes que deben presidir esta parte del discurso: brevedad, claridad y verosimilitud (*Inv. rhet.* 1.28; *Rh. Her.* 1.14). Con el fin de lograr la última de las tres cualidades en la narración, en ambas obras se observa la necesidad de conservar las *personarum dignitates* (*Inv. rhet.* 1.29; *Rh. Her.* 1.16), elemento crucial en la descripción de los personajes (sobre todo personajes tipo) y relacionado con el carácter y el *éthos*.<sup>23</sup>

A propósito de este último aspecto —los lugares sobre los que edificar el carácter de un personaje—, las cuatro virtudes cardinales que aparecen consignadas en el seno del género deliberativo tienen una notable trascendencia a pesar de que este género tuviera una relación más estrecha con las acciones que con las personas, toda vez que su planteamiento descansaba en la *utilitas* y en un tiempo futuro. Dentro de esta *utilitas* deliberativa se enmarcaba la *honestas*, aspecto que recoge al mismo tiempo las nociones de hermosura, nobleza y decoro, así como la *turpitude*, entendida como la visión resultante de las cualidades y disposiciones feas y deshonorosas. Ambos elementos tienen acogida en los dos primeros manuales de retórica en Roma.

Para el *auctor*, el tratamiento de la *honestas* muestra una doble división en *rectum* (ὀρθόν) y *laudabile* (ἐπαινετόν).<sup>24</sup> Las virtudes cardinales de las que debe aspirar una persona aparecen definidas cuando se expone la concepción de lo *rectum* (*Rh. Her.* 3.3). Estas disposiciones morales son *prudentia* (σοφία οὐ φρόνησις), *iustitia* (δικαιοσύνη), *fortitudo* (ἀνδρεία) y *modestia* (σωφροσύνη). Se trata de cuatro valores (*rerum* o *virtutes animi*) desarrollados ya en la filosofía

<sup>22</sup> Cf. *Rh. Her.* 1.13. Vid. Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 214-217) para las diferentes denominaciones de las dos partes en las que se divide este tercer tipo de narración.

<sup>23</sup> Cf. Quint. *Inst.* 4.2.52: *Credibilis autem erit narratio ante omnia, [...] si personas convenientes iis, quae facta credi volumus, constituerimus, ut furti reum cupidum, adulterii libidinosum, homicidio temerarium, vel his contraria, si defendemus.*

<sup>24</sup> Cf. Arist. *EN.* 1108a 14-16, para el ὀρθόν y el ἐπαινετόν.

platónica y adaptados por la retórica.<sup>25</sup> Por su parte, Cicerón tratará años más tarde las mismas cualidades en diferentes escritos,<sup>26</sup> aunque su primera mención y su definición más exhaustiva se recogen en el segundo de los libros que dedica a la invención (*Inv. rhet.* 2.159-166).

Para Cicerón, lo *honestum* tiene también dos partes, una parte simple y otra compleja. La parte simple tiene una sola esencia y un solo nombre, el de virtud: *nam virtus est animi habitus naturae modo atque rationi consentaneus* (2.159). En la virtud subyacen las cuatro cualidades morales por excelencia y sus componentes. Así, la *prudentia* está integrada por la memoria, la inteligencia y la previsión;<sup>27</sup> la *iustitia* lo está por el derecho natural, consuetudinario y positivo;<sup>28</sup> de la *fortitudo* forman parte la magnanimidad, la convicción, la paciencia y la perseverancia;<sup>29</sup> y la *temperantia* puede dividirse en continencia, clemencia y moderación.<sup>30</sup>

Otra singularidad dentro de la obra ciceroniana consiste en el repaso de una breve lista de *vitia* (2.165) a través de la oposición directa con algunas virtudes (*ignavia / fortitudo; iniustitia / iustitia; diffidentia / fidentia; pertinacia / perseverantia; superstitio / religio*) o como resultado de la exacerbación de una cualidad positiva, como es el caso de la *audacia* respecto a la *fidentia*.

Por último, dentro del tratamiento de lo *honestum* en *De inventione*, debe reseñarse cómo la atribución de una parte conjunta (*iuncta*) supone, una vez más, una particularidad que no se localiza en el manual coetáneo (cf. *Rh. Her.* 3.7).

<sup>25</sup> Plat. *R.* 427e: Δῆλον δὴ ὅτι σοφίη τ' ἐστὶ καὶ ἀνδρεία καὶ σώφρων καὶ δικαία. Cf. 428a-435e. En Aristóteles, por su parte, estas cualidades ocupan las primeras posiciones dentro del catálogo de bienes junto con la magnanimidad y la magnificencia cuando se tratan virtudes del alma (*Arist. Rh.* 1362b12-13). A su vez, también están presentes como partes de la felicidad (*Rh.* 1360b20-30). Por otro lado, como partes de la virtud la prudencia y la sabiduría se citan en último lugar (*Rh.* 1366b1-3). Así, puede observarse cómo en el tratamiento que hace el griego las cuatro partes de lo honesto estas no quedan exclusivamente encerradas en el género deliberativo, sino que pueden utilizarse en un contexto laudativo. Las cuatro virtudes aparecen tanto en la *Retórica* como en las *Éticas*. Así, la prudencia aparece en *Rh.* 1366b21-23 y *EN.* 1140a23-1140b30 (como φρόνησις) y en *EN.* 1141a9-1141b23 (como σοφία), la justicia en *Rh.* 1366b9-11 y *EN.* 1129a-1130a14 (aunque, de forma más extendida, hasta 1135a14), la valentía en *Rh.* 1366b11-13 y *EU.* 1228a25-1230a34, y la medida en *Rh.* 1366b14-16 y *EU.* 1230a35-1231b.

<sup>26</sup> Vid. Cic. *Fin.* 5.67; *Off.* 1.18-153, 3.40-120; *ND.* 3.38; *Resp.* 5.9, entre otros.

<sup>27</sup> Cic. *Inv. rhet.* 2.160: *Prudentia est rerum bonarum et malarum <ne>utrarumque scientia. Partes eius: memoria, intelligentia, providentia.* Para las precisiones semánticas sobre los términos *prudentia* y *providentia*, vid. Traversa (2015: 306-335). Vid. Riposati (1947: 213-214)

<sup>28</sup> Cic. *Inv. rhet.* 2.160: *Iustitia est habitus animi communi utilitate conservata, suam cuique tribuens dignitatem.* Se segmenta en *naturae ius* (2.161), *consuetudine ius* y *lege ius* (2.162). Vid. Riposati (1947: 214; 217-223). Nótese que en el desarrollo del género deliberativo que hace *Rh. Her.* (3.3-7) no está presente esta subclasificación.

<sup>29</sup> Cic. *Inv. rhet.* 2.163: *Fortitudo est considerata periculorum susceptio et laborum perpessio. Eius partes magnificentia, fidentia, patientia, perseverantia.* Vid. Riposati (1947: 214-215).

<sup>30</sup> Cic. *Inv. rhet.* 2.164: *Temperantia est rationis in libidinem atque in alios non rectos ímpetus animi firma et moderata dominatio. Eius partes continentia, clementia, modestia.* Vid. Riposati (1947: 215-216). La diferencia más notable respecto a *Rh. Her.* consiste en incluir la moderación (*modestia*) como una de las partes integrantes de la «medida» (*temperantia*), ya que, en el manual anónimo, la *modestia* suponía por sí misma una de las cuatro realizaciones de la *virtus*.

Conforme a este criterio, *gloria, dignitas, amplitudo* y *amicitia* no pueden considerarse virtudes, puesto que, a diferencia de las disposiciones anteriores, no *propter se solum...petenda sunt* (2-164). Si los cuatro componentes de la *virtus* deben anhelarse independientemente de su *utilitas*, los bienes que pertenecen a la categoría mixta de lo honesto se ambicionan tanto por su valor como también por su provecho.

iii) El retrato de un personaje, aparte de tener acomodo en el *exordium* — mediante la obtención de benevolencia *ab adversariorum*— y en la *narratio in personis* —con la descripción de las virtudes y los vicios que conforman su carácter—, ocupaba un lugar privilegiado en la *confirmatio*, aquella parte del discurso en la que una causa adquiría credibilidad, autoridad y firmeza sobre la base de la argumentación (*Inv. rhet.* 1.34).

En la argumentación retórica que servía como fundamento para la confirmación tenía especial trascendencia uno de los cuatro estados de la causa codificados por la tradición: el *status coniecturalis* o estado de la causa que comprende la conjetura de si un hecho se había o no se había producido. En la *confirmatio* y mediante el *status coniecturalis* puede localizarse un amplio material aplicable a la descripción de un sujeto a través de la controversia generada en las distintas facetas de su vida (Guérin 2009: I 310-318).

De las partes en que se divide el estado de causa conjetural, la más interesante como fuente para la asunción de tópicos con los que retratar a un personaje es la que atañe a la probabilidad.<sup>31</sup> La probabilidad, como indica el *auctor* (*Rh. Her.* 2.3), es el medio con el que se evidencia que alguien se disponía a cometer un crimen, pudiendo dividirse en el móvil (*causam*) y en la vida (*vitam*).<sup>32</sup> En este contexto es en el que el autor de *Retórica a Herenio* emplea la narración de la vida de una persona en su conjunto como un *locus* susceptible de inducir sospechas a partir de las cuales el receptor pueda formarse una imagen del acusado:

Deinde vita hominis ex ante factis spectabitur. Primum considerabit accusator num quando simile quid fecerit. Si id non reperiet, quaeret num quando venerit in similem suspicionem, et in eo debet esse occupatus ut ad eam causam peccati, quam paulo ante exposuerit, vita hominis possit adcommodari, hoc modo: Si dicet pecuniae causa fecisse, ostendet eum semper avarum fuisse, si honoris, ambitiosum; ita poterit animi vitium cum causa peccati conglutinare. Si non poterit par vitium cum causa reperire, reperiat dispar. Si non poterit avarum demonstrare, demonstret corruptorem, perfidiosum; si quo modo poterit denique aliquo aut quam plurimis vitiis contaminabit personam; deinde qui illud fecerit tam nequiter, eundem hunc tam perperam fecisse non esse mirandum. Si vehementer castus et integer existimabitur adversarius, dicet facta, non famam spectarei

<sup>31</sup> Además de su parte *probabilis*, en *Rh. Her.* 2.3 se distingue *conlatio, signum, argumentum, consecutio* y *adprobatio*. Tales divisiones corresponden a la traducción de los términos griegos εἰκός, σύγκρισις, σημείον, τεκμήριον, σύμπτωμα, βεβαίωσις. Vid. Calboli (1993[=1969]: 230-234); Martin (1974: 30-32).

<sup>32</sup> Otros autores, como Cicerón, presentan una triple división respecto a la probabilidad (*Inv. rhet.* 2.16), distinguiendo el móvil (*ex causa*), la persona (*ex persona*) y el hecho en sí (*ex facto ipso*). Por otro lado, Quintiliano recurrirá también a una dualidad (*Inst.* 2.2.7), diferenciando entre *de facto* y *de autore*.

oportere; illum ante occultasse sua flagitia; se planum facturum ab eo maleficio non abesse. Defensor primum demonstrabit vitam integram, si poterit: id si non poterit, confugiet ad imprudentiam, stultitiam, adulescentiam, vim, persuasionem; quibus de rebus vituperatio eorum quae extra id crimen erunt non debeat adsignari. Sin vehementer hominis turpitudine inpedietur et infamia, prius dabit operam ut falsos rumores dissipatos esse dicat de innocente, et utetur loco communi rumoribus credi non oportere. Sin nihil eorum fieri potest, utatur extrema defensione: dicat non se de moribus eius apud censores, sed de criminibus adversariorum apud iudices dicere. Rh. Her. 2.5

Después se contemplará la vida de la persona a partir de los hechos del pasado. Primero el acusador considerará si alguna vez hizo algo parecido. En caso de que no lo encuentre, examinará si alguna vez incurrió en una sospecha parecida, y en esta deberá ocuparse para que la vida de la persona pueda ajustarse al móvil del crimen que un poco antes habrá expuesto, por ejemplo: Si afirma que lo hubo cometido por dinero, mostrará que él siempre había sido avaro, si, por un cargo, que ambicioso; así podrá aunar el defecto de su carácter con el móvil del crimen. Si no pudiese encontrar un defecto semejante al móvil, debe encontrar uno diferente. Si no pudiese demostrar que es avaro, debe demostrar que es un corruptor, un desleal; si de esta forma pudiese, en definitiva, manchará su persona con otro defecto o con el mayor número posible; después, que no hay que asombrarse de que el mismo que hubo cometido aquel crimen con tanta maldad, hubiera cometido el actual con tanta vileza. Si el adversario se tiene por muy probo y sin tacha, dirá que conviene contemplar los hechos, no la reputación; que aquél previamente había ocultado sus delitos; que él va a dar cuenta clara de que la fechoría no es ajena a aquél. El defensor demostrará primero su vida sin tacha, en caso de que pueda: en caso de que esto no pudiera, recurrirá al descuido, la necesidad, la juventud, la obligación, la persuasión; a partir de estas razones, no debiera acachársele el vituperio de las circunstancias que estarán lejos del susodicho crimen. Mas si lo impidiera la sobrada desvergüenza y deshonor de la persona, antes se esforzará en decir que se han extendido falsas habladurías sobre un inocente, y se servirá del lugar común de que no conviene que se crea en las habladurías. Si nada de lo anterior puede hacerse, se servirá de la última defensa: debe decir que no habla sobre las costumbres de aquél ante unos censores, sino sobre los crímenes de los rivales ante unos jueces.

Pero, además de la *vita* como fuente para la *coniectura*, según se expone en *De inventione*, las sospechas o argumentos para las diferentes causas pueden extraerse a través de la persona en sí: *ex persona autem coniectura capiatur* (*Inv. rhet.* 2.28). Como sostiene Cicerón, en tales casos habrá que considerar puntualmente *eae res quae personis adtributae sunt*, esto es, los atributos de las personas. Los atributos de las personas, concebidos como tópicos o lugares en su sentido más estricto (*loci a persona*), proporcionan la base más completa sobre la que construir el retrato literario de un sujeto y su descripción, del mismo modo que los atributos de las actividades (*negotiis adtributa*) conforman la sede para elaborar la descripción sobre un acontecimiento.

Para el futuro cónsul, estos lugares constituyen una enumeración de once disposiciones, que permiten reforzar los argumentos de una afirmación en el discurso: 1) nombre, 2) naturaleza, 3) tipo de vida, 4) condición, 5) forma de ser, 6) estado anímico, 7) afición, 8) intenciones, 9) hechos, 10) accidentes, 11) palabras (*nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes*; Cic. *Inv. rhet.* 1.34).

Aunque la argumentación ciceroniana aparece tratada en esta obra en consonancia con el corpus aristotélico y el material de la escuela estoica (Calboli Montefusco 1998), debe advertirse que en este punto «la teoría retórica latina se aparta del concepto aristotélico del tópicos como estrategia de inferencia y entiende la teoría de los *loci* como la materia genérica del discurso retórico» (Núñez 1997: 131 n. 78 con bibliografía). En opinión de Pernot (1993: 140-143; 2015: 40-41), los atributos de las personas consistirían en una innovación de la retórica característica de la época helenística, debida quizá a Hermógenes y posiblemente originada por la influencia del género epidíctico, al que más adelante terminarían influenciando a su vez. La catalogación de lugares que funcionan como atributos de las personas en este manual se convierte de esta suerte en nuestra primera fuente para establecer los rasgos que debieran encontrarse en cualquier retrato para que este pudiera juzgarse como completo (Senabre 1997: 9), aunque debe reconocerse que su tratamiento es menos sistemático que el dispuesto a propósito de los *negotia* (Leff 1983: 27).

Cicerón se ocupa de los atributos de las personas en los dos libros del manual (*Inv. rhet.* 1.34-36, 2.28-31), lo que en cierta forma subraya la importancia de los mismos. En lugar de presentar ambos textos completos y por separado, creo más conveniente reproducir cada uno de los once *adtributa* del libro primero junto con la correspondiente *suscipio* del libro segundo.

1. *Nomen* est quod uni cuique personae datur, quo suo quaeque proprio et certo vocabulo appellatur. Cic. *Inv. rhet.* 1.34

El *nombre* es lo que se otorga a cada una de las personas, conforme al que cada una se nombra con un término propio y particular.

Nam et *de nomine* nonnumquam aliquid suspicionis nascitur —nomen autem cum dicimus, cognomen quoque intellegatur oportet; de hominis enim certo et proprio vocabulo agitur—, ut si dicamus idcirco aliquem Caldum vocari, quod temerario et repentino consilio sit; aut si ea re hominibus Graecis inperitis verba dedisse, quod Clodius aut Caecilius aut Mutius vocaretur. Cic. *Inv. rhet.* 2.28

En efecto, también a veces se origina alguna sospecha *a propósito del nombre* —a su vez, cuando decimos nombre, conviene que también se entienda el sobrenombre; pues se trata del término preciso y particular de una persona—, como si decimos que alguien se llama «Caldo» porque es de un parecer irreflexivo y repentino; o si por este motivo unas personas engañan a griegos ignorantes al llamarlo Clodio, Cecilio o Mucio.

2. *Naturam* ipsam definire difficile est; partes autem eius enumerare eas quarum indigemus ad hanc praeceptionem facilius est. 35. Eae autem partim divino, partim mortali in genere versantur. Mortalium autem pars in hominum, pars in bestiarum genere numerantur. Atque hominum genus et in *sexu* consideratur, virile an muliebre sit, et in *natione, patria, cognatione, aetate*. Natione, Graius an barbarus; patria, Atheniensis an Lacedaemonius; cognatione, quibus maioribus, quibus consanguineis; aetate, puer an adulescens, natu grandior an senex. Praeterea commoda et incommoda considerantur ab natura data animo aut corpori, hoc modo: valens an inbecillus, longus an brevis, formosus an deformis, velox an tardus sit, acutus an hebetior, memor an obliviosus, comis

[officiosus] an infacetus, pudens, patiens an contra; et omnino quae a natura dantur animo et corpori considerabuntur [et haec in natura consideranda]. Nam quae industria comparantur, ad habitum pertinent, de quo posterius est dicendum. Cic. *Inv. rhet.* 1.34-35

La *naturaleza*, en sí, es difícil definirla; mas enumerar las partes de esta que necesitamos para esta recomendación, es más fácil. 35. Estas, a su vez, en parte se hallan en el género divino, en parte en el género mortal. De los mortales, a su vez, parte se cifra en el género de las personas, parte en el de los animales. Y el género de las personas se tiene en consideración tanto en el *sexo*, si es hombre o mujer, como en la *raza*, en la *patria*, en el *parentesco*, en la *edad*. En la *raza*, si es griego o bárbaro; en la *patria*, ateniense o lacedemonio; en el *parentesco*, qué antepasados tuvo, qué parientes; en la *edad*, si es niño o joven, adulto o anciano. Además, se consideran las ventajas y desventajas conferidas por la naturaleza al carácter o al cuerpo, por ejemplo: si es sano o enfermizo, alto o bajo, guapo o feo, rápido o lento, agudo o más torpe, memorioso u olvidadizo, afable [servicial] o zafio, reservado, paciente o lo contrario; y, en general, se considerará lo que la naturaleza confiere al carácter y al cuerpo [y esto habrá de considerarse conforme a la naturaleza]. Pues las que se procuran con el esfuerzo pertenecen a la forma de ser, sobre lo que se va a hablar más tarde.

Et *de natura* licet aliquantum ducere suspicionis. Omnia enim haec, vir an mulier, huius an illius civitatis sit, quibus sit maioribus, quibus consanguineis, qua aetate, quo animo, quo corpore, quae naturae sunt adtributa, ad aliquam coniecturam faciendam pertinebunt. Cic. *Inv. rhet.* 2.29

También *a propósito de la naturaleza* se pueden inducir bastantes sospechas. Pues todos estos elementos, si es hombre o mujer, de esta o aquella ciudad, quiénes son sus antepasados, quiénes sus familiares, qué edad tiene, qué carácter, qué cuerpo, que constituyen atributos de la naturaleza, serán pertinentes para hacer alguna conjetura.

3. In *victu* considerare oportet apud quem et quo more et cuius arbitrato sit educatus, quos habuerit artium liberalium magistros, quos vivendi praeceptores, quibus amicis utatur, quo in negotio, quaestu, artificio sit occupatus, quo modo rem familiarem administret, qua consuetudine domestica sit. Cic. *Inv. rhet.* 1.35

Respecto al *tipo de vida*, conviene considerar junto a quién y con qué norma y por la decisión de quién se educó, a quiénes tuvo como maestros de las artes liberales, a quiénes como guías para la vida, con qué amigos se codea, a qué actividad, trabajo, profesión se ha dedicado, de qué forma administra su patrimonio, cuál es su costumbre privada.

Et *ex victu* multae trahuntur suspensiones, cum quemadmodum et apud quos et a quibus educatus et eruditus sit quaeritur, et quibuscum vivat, qua ratione vitae, quo more domestico vivat. Cic. *Inv. rhet.* 2.29

También *a partir del tipo de vida* se arrastran las sospechas, cuando se examina cómo y junto a quién y por quién fue formado y educado, y con quién vive, qué clase de vida, conforme a qué costumbre privada vive.

4. In *fortuna* quaeritur servus sit an liber, pecuniosus an tenuis, privatus an cum potestate: si cum potestate, iure an iniuria; felix, clarus an contra; quales liberos habeat. Ac, si de non vivo quaeretur, etiam quali morte sit affectus erit considerandum.

Cic. *Inv. rhet.* 1.35

Respecto a la *condición*, se examina si es esclavo o libre, acaudalado o humilde, simple particular o con cargo público: si es persona con cargo, conforme a la ley o contrario a esta; dichoso, reconocido o lo contrario; cómo son sus hijos. Además, si se examina sobre uno que no está vivo, incluso tendrá que considerarse cómo fue la muerte que experimentó.

Et *ex fortuna* saepe argumentatio nascitur, cum servus an liber, pecuniosus an pauper, nobilis an ignobilis, felix an infelix, privatus an in potestate sit aut fuerit aut futurus sit, consideratur; aut denique aliquid eorum quaeritur quae fortunae esse adtributa intelleguntur. Cic. *Inv. rhet.* 2.30

También *a partir de la condición* se origina a menudo una argumentación, cuando se considera si es esclavo o libre, acaudalado o pobre, reconocido o desconocido, dichoso o desgraciado, si es persona particular o si ostenta un cargo o lo ostentó o lo va a ostentar; o, en fin, se examina alguno de estos elementos que se entiende que constituyen atributos de la condición.

5. *Habitum* autem [hunc] appellamus animi aut corporis constantem et absolutam aliqua in re perfectionem, ut virtutis aut artis alicuius perceptionem aut quamvis scientiam et item corporis aliquam commoditatem non natura datam, sed studio et industria partam Cic. *Inv. rhet.* 1.36

Por otra parte, *forma de ser* [esto] llamamos a la perfección invariable y acabada del carácter y del cuerpo en algún aspecto, como a la perfección de alguna virtud o destreza o a cualquier saber e igualmente a alguna ventaja del cuerpo no conferida por la naturaleza, sino lograda mediante la dedicación y el esfuerzo.

*Habitus* autem quoniam in aliqua perfecta et constanti animi aut corporis absolute consistit, quo in genere est virtus, scientia et quae contraria sunt, res ipsa, causa posita, docebit ecquid hic quoque locus suspicionis ostendat. Cic. *Inv. rhet.* 2.30

Por otra parte, ya que *la forma de ser* consiste en alguna cumplida e invariable exactitud del carácter o del cuerpo, categoría en la que figura la virtud, el conocimiento y lo que es contrario, la propia situación, una vez establecida la causa, enseñará si por ventura este también puede presentarse como lugar de sospecha.

6. *Affectio* est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio, ut laetitia, cupiditas, metus, molestia, morbus, debilitas et alia quae in eodem genere reperiuntur. Cic. *Inv. rhet.* 1.36

El *estado anímico* es un cambio del carácter o del cuerpo por un momento a consecuencia de algún motivo, como la alegría, el deseo, el miedo, el pesar, la enfermedad, la debilidad y otros motivos que se encuentran en esta misma categoría.

Nam *affectionis* quidem ratio perspicuam solet prae se gerere coniecturam, ut amor, iracundia, molestia, propterea quod et ipsorum vis intellegitur et quae res harum aliquam rem consequantur facile est cognitu. Cic. *Inv. rhet.* 2.30

En efecto, es cierto que una detallada consideración del *estado de ánimo* suele acarrear por sí misma una conjetura, como el amor, la ira, el pesar, porque tanto se comprende la fuerza de los sentimientos mencionados como es fácil de entender qué estados de entre estos siguen a algún sentimiento.



7. *Studium* est autem animi assidua et vehementer ad aliquam rem adplicata magna cum voluptate occupatio, ut philosophiae, poeticae, geometricae, litterarum.

Cic. *Inv. rhet.* 1.36

La *afición* es, a su vez, la dedicación asidua del pensamiento y aplicada con entusiasmo a alguna materia con gran placer, como la filosofía, la poesía, la geometría, la literatura.

*Studium* autem quod est adsidua et vehementer aliquam ad rem adplicata magna cum voluptate occupatio, facile ex eo ducetur argumentatio ea quam res ipsa desiderabit in causa.

Cic. *Inv. rhet.* 2.31

Por otro lado, *la afición*, que es la dedicación asidua y aplicada con entusiasmo a alguna materia con gran placer, a partir de ella se derivará con facilidad una argumentación que la propia situación requerirá en la causa.

8. *Consilium* est aliquid faciendi aut non faciendi excogitata ratio.

Cic. *Inv. rhet.* 1.36

La *intención* es el juicio sopesado de hacer o no hacer algo.

Item ex *consilio* sumetur aliquid suspicionis; nam *consilium* est aliquid faciendi non faciendive excogitata ratio.

Cic. *Inv. rhet.* 2.31

Igualmente, a partir de *la intención* se deducirá alguna sospecha; pues la intención es el juicio sopesado de hacer o no hacer algo.

9. *Facta* autem et *casus* et *orationes* tribus ex temporibus considerabuntur: quid fecerit [aut], quid ipsi acciderit, [aut] quid dixerit; aut quid faciat, quid ipsi accidat, quid dicat; aut quid facturus sit, quid ipsi casurum sit, qua sit usus oratione. Ac personis quidem haec videntur esse adtributa.

Cic. *Inv. rhet.* 1.36

Por otra parte, las *acciones* y los *accidentes* y las *palabras* se tomarán en consideración a partir de tres momentos: qué hizo [o], qué le sucedió, [o] qué dijo; o qué hace, qué le sucede, qué dice; o qué va a hacer, qué le sucederá, de qué palabra se servirá. Y al menos estos parece que son los atributos de las personas.

Iam *facta* et *casus* et *orationes*, quae sunt omnia, ut in confirmationis praeceptis dictum est, in tria tempora distributa, facile erit videre ecquid afferant ad confirmandam coniecturam suspicionis.

Cic. *Inv. rhet.* 2.31

Ya *las acciones*, *los accidentes* y *las palabras*, todos los cuales están distribuidos en tres momentos, como se ha dicho en las reglas de la confirmación, será fácil observar si pueden alegarse para confirmar la conjetura de una sospecha.

Achard (1994: 91 n. 107) repara en el hecho de que los atributos de las personas no aparecen en la *Retórica a Herenio*, donde tampoco se emplea en ninguna ocasión el verbo *adtribuere*. En efecto, se trata de una singularidad característica de *De inventione*, aunque las conjeturas fundamentadas en la *vita* de una persona tenían el mismo fin como objetivo en el pasaje anterior de la *Retórica a Herenio* (2.5). No obstante, en determinados pasajes, la presencia de ciertas disyuntivas, como el hecho de distinguir entre *Graius an barbarus* —en lugar del

esperado *Romanus* — respecto a la *natura* de un individuo (1.35), parecen evidenciar que esta clasificación de las particularidades de un ser humano tuvo su origen en la retórica helenística.<sup>33</sup>

### 1.2.3. El lugar del retrato dentro del género demostrativo.

Si la descripción de un individuo podía plantearse a través de las partes del discurso analizadas, esta misma pintura encuentra su ubicación más precisa en la variedad de discurso que versa sobre el elogio y el vituperio, aunque las interferencias con los *genera* judicial y deliberativo no fueran algo extraño a la norma. La extensión que ocupa el género demostrativo en los primeros manuales de retórica es desigual, pues la extensión de *Rhetorica ad Herennium* (un 6.46%, según Gaines 2007: 176-177) contrasta con la brevedad en *De inventione* (0.42%).

En *Rhetorica ad Herennium*, la preceptiva sobre el género demostrativo recoge la triple clasificación de las cualidades externas, corporales y espirituales o propias del carácter (*Rh. Her.* 3.10), una clasificación tripartita de corte peripatético.<sup>34</sup> Sin embargo, a diferencia del manual de Cicerón, cuando este tratado aborda el género demostrativo, se consignan normas precisas a la hora de abordar el exordio de este tipo de discurso (*Rh. Her.* 3.11) y su división (3.14-15) e, igualmente, se hace referencia a la menor frecuencia con la que se trata esta variedad discursiva por separado (3.15), pero a su empleo habitual de forma conjunta dentro de las causas judiciales y deliberativas. Reproducimos los pasajes fundamentales a continuación:

Nunc ad demonstrativum genus causae transeamus. Quoniam haec causa dividitur in *laudem* et *vituperationem*, quibus ex rebus *laudem* constituerimus, ex contrariis rebus erit *vituperatio* comparata. Laus igitur potest esse *rerum externarum, corporis, animi*. Rerum externarum sunt ea quae casu aut fortuna secunda aut adversa accidere possunt: *genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae*, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria. Corporis sunt ea quae natura corpori adtribuit commoda aut incommoda: *velocitas, vires, dignitas, valetudo*, et quae contraria sunt. Animi sunt ea quae consilio et cogitatione nostra constant: *prudentia, iustitia, fortitudo, modestia* et quae contraria sunt.

*Rh. Her.* 3.10

Ahora pasemos al tipo de causa demostrativa. Ya que dicha causa se divide en *elogio* y *vituperio*, el vituperio se acomodará a partir de procedimientos contrarios a los procedimientos con que hayamos dispuesto el elogio. Así pues, el elogio puede ser *de las cualidades externas, del cuerpo, del carácter*. Pertenecen a las cualidades externas aquellas que pueden llegar por azar o por buena o mala suerte: el *linaje*, la *educación*, las *riquezas*, los *recursos*, la *reputación*, la *ciudad*, las *amistades* y las que son de esta índole y las que son contrarias a estas. Pertenecen al cuerpo aquellas que la naturaleza otorgó al cuerpo como ventajas o desventajas: la *velocidad*, la *fuerza*, la *belleza*, la *salud* y las que son contrarias.

<sup>33</sup> De hecho, Leef (1983: 28-29) veía una influencia de los rétores helenísticos en el mero hecho de que la división de los temas se formulara en términos de personas y asuntos o actividades, comparándola con las circunstancias propuestas por Hermágoras de Temnos. Sobre la relación de las *περιστάσεις* y los atributos ciceronianos, vid. Martin (1974: 111-119).

<sup>34</sup> Vid. Solmsen (1941: 176 n. 84, 180) y Riposati (1947: 230-233).

Pertenece al carácter aquellas que subsisten en la razón y en nuestro entendimiento: *sabiduría, justicia, valentía, moderación* y las que son contrarias.

Divisione hac utemur: exponemus quas res laudaturi sumus aut vituperaturi; deinde, ut quaeque, quove tempore res erit gesta, ordine dicemus, ut quid quamque tute cauteque egerit intellegatur. Sed exponere oportebit animi virtutes aut vitia; deinde commoda aut incommoda corporis aut rerum externarum quomodo ab animo tractata sint, demonstrare. Ordinem hunc adhibere in demonstranda vita debemus: *ab externis rebus: genus: in laude: quibus maioribus natus sit; si bono genere, parem aut excelsiorem fuisse; si humili genere, ipsum in suis, non in maiorum virtutibus habuisse praesidium; in vituperatione: si bono genere, dedecori maioribus fuisse; si malo, tamen his ipsis detrimento fuisse. Educatio: in laude: bene et honeste in bonis disciplinis per omem pueritiam educatum; in vituperatione: inde se retraxisse aperte.* 14. *A corporis commodis: natura si sit dignitas atque forma, laudi fuisse eam, non quemadmodum ceteris detrimento atque dedecori; si vires atque velocitas egregia, honestis haec exercitationibus et industriis dicemus comparata; si valetudo perpetua, diligentia et temperantia cupiditatum; in vituperatione, si erunt haec corporis commoda, de his usum dicemus, quae casu et natura tamquam quilibet gladiator habuerit; si non erunt, praeter formam omnia ipsius culpa et intemperantia a fuisse dicemus. Deinde revertemur ad extraneas res, et in his animi virtutes aut vitia quae fuerint considerabimus; divitiae an paupertas fuerit, et quae potestas, quae gloriae, quae amicitiae, quae inimicitiae, et quid fortiter inimicitiis gerundis fecerit; cuius causa susceperit inimicitias; qua fide, benivolentia, officio gesserit amicitias; in divitiis qualis aut paupertate cuiusmodi fuerit; quemadmodum habuerit in potestatibus gerundis animum. Si interierit, cuiusmodi mors eius fuerit, cuiusmodi res mortem eius sit consecuta.* 15. Ad omnes autem res in quibus animus hominis maxime consideratur illae quattuor animi virtutes erunt adcommodandae; ut, si laudemus, aliud *iuste*, aliud *fortiter*, aliud *modeste*, et aliud *prudenter* factum esse dicamus; si vituperabimus, aliud *iniuste*, aliud *immodeste*, aliud *ignave*, aliud *stulte* factum praedicemus [...] Et si separatim haec causa minus saepe tractatur, at in iudicialibus et in deliberativis causis saepe magnae partes versantur laudis aut vituperationis. *Rh. Her. 3.13-15*

Nos serviremos de la siguiente división: expondremos las cosas que vamos a elogiar o vituperar; después, diremos por orden cómo cada cosa hubo acontecido o en qué momento, para que se comprenda cómo llevó a cabo cada cosa con seguridad y cuidado. Pero convendrá exponer las virtudes o los defectos del carácter; después, describir de qué modo a partir de su carácter se hizo uso de las ventajas o desventajas de su cuerpo o de las cualidades externas. Para describir su vida debemos aplicar este orden: *a partir de las cualidades externas: el linaje*; en su elogio: cuáles fueron sus antepasados; si fue de un buen linaje, que resultó ser igual o superior; si fue de un bajo linaje, que él en persona mantuvo la defensa en sus virtudes, no en las de sus antepasados; en su vituperación: si fue de buen linaje, que supuso una deshonra para sus antepasados; si fue de uno malo, que, con todo, a estos mismos les causó perjuicio. *La educación*; en su elogio: que se educó de forma recta y honrada en unas enseñanzas apropiadas a lo largo de toda su infancia; en su vituperación: que manifiestamente se hubo alejado de este punto. 14. *A partir de las ventajas del cuerpo: si por su naturaleza tiene apostura y belleza, que esta repercutió en su elogio, no como lo hizo para los demás en perjuicio y deshonra; si tiene fuerza y una eximia velocidad, diremos que dispuso de estas mediante entrenamientos y actividades dignas; si tiene una permanente salud, que es por su cuidado y la moderación de sus apetencias; en su vituperación, si están presentes estas ventajas del cuerpo, diremos que se aprovechó de las mismas, las que, como un gladiador cualquiera, obtuvo por el azar y la naturaleza; si no están presentes, diremos que, excepto la belleza, todas están ausentes por su propia culpa y descontrol. Después volveremos a las cualidades externas, y dentro de estas*

consideraremos las *virtudes o los defectos del carácter* que existieron; si hubo riqueza o pobreza, y qué recursos, qué reputación, qué amistades, qué enemistades, y qué hizo con valor para granjearse enemistades; por qué razón suscitó enemistades; con qué lealtad, con qué benevolencia, con qué consideración se granjeó amistades; cuál fue su actitud en la prosperidad o de qué tipo en la pobreza; cómo mantuvo su talante cuando desempeñó cargos. Si ha perecido, qué tipo de muerte tuvo, qué tipo de situación siguió a su muerte. 15. Por cierto que ante todas las situaciones en las que especialmente se considera el carácter de una persona, se deberán adaptar aquellas cuatro virtudes del carácter; así, en caso de que elogiemos, podemos decir que algo se hizo *con justicia*, algo *con valor*, algo *con modestia* y algo *con sabiduría*; en caso de que vituperemos, declararemos que algo se hizo *con injusticia*, algo *con desmesura*, algo *con cobardía*, algo *con estupidez* [...] Y si esta causa se trata con menos frecuencia por separado, en cambio, en las causas judiciales y en las deliberativas con frecuencia importantes secciones consisten en elogios o vituperios.

En esta sistematización el *auctor* recoge la tradición griega que pesaba sobre los bienes o las cualidades de un individuo trasladándola al latín tanto en los *bona externa* (τὰ ἐκτὸς ἀγαθὰ) como en los *bona corporis* (εὐθενία σωμάτων): *genus* (εὐγένεια), *educatio* (παιδεία), *divitiae* (πλοῦτος, χρήματα ο κτήματα), *potestates* (δύναμις), *gloriae* (δόξα ο τιμή), *civitas* (πατρίς), *amicitiae* (φίλοι), *velocitas* (ποδώκεια), *vires* (ισχύς ο ῥώμη), *dignitas* (κάλλος), *valetudo* (ὑγίεια ο εὐξία).<sup>35</sup> La disposición del elogio parece abogar también por un único orden, el cronológico (*ordinem hunc adhibere in demonstranda vita debemus*), que finalizará con el elogio que emana a partir de la muerte del individuo en cuestión y las circunstancias que siguieron a su muerte.<sup>36</sup> Por último, respecto a las virtudes del carácter o el espíritu (*animi virtutes*), debe constatarse la tipificación de los cuatro hipónimos de la virtud (junto con sus antónimos) relacionados con lo *honestum*<sup>37</sup>: *iustitia* (*iniustitia*), *fortitudo* (*ignavia*), *modestia* (*inmodestia*) y *prudencia* (*stultitia*) en su variante práctica, pues no se elogia la virtud en sí misma, sino el comportamiento a partir del cual es posible inferir la consecuente virtud.

En el caso de *De inventione*, como indica Pernot (1993: 51), tanto la modalidad deliberativa como la epidíctica parecen haber sido relegadas a una especie de apéndice. De hecho, cuando Cicerón se ocupa de la argumentación en el género demostrativo, resuelve la cuestión en solo dos apartados (*Inv. rhet.* 2.177-78), un número sensiblemente menor que el que dedica al género deliberativo (2.155-176) y casi insignificante en comparación con el espacio que ocupa la *argumentatio* en el género judicial (2.11-153):

Laudes autem et vituperationes ex iis locis sumentur qui loci personis sunt adtributi, de quibus ante dictum est. Sin distributius tractare qui volet, partiatur *in animum* et *corpus* et *extrarias res* licebit. *Animi est virtus*, cuius de partibus paulo ante dictum est; *corporis, valetudo, dignitas, vires, velocitas; extrariae, honos, pecunia, adfinitas, genus, amici, patria*,

<sup>35</sup> Para los lugares del elogio en la tradición grecorromana y sus diferentes formulaciones, vid. Pernot (1993: 35-36, 41). Sobre la «gramática del elogio», Pernot (2015: 29-65).

<sup>36</sup> Cf. Cic. *Part.* 82; Quint. *Inst.* 3.7.15, 17.

<sup>37</sup> Cf. Rh. *Her.* 3.3; Cic. *Inv. rhet.* 2.159-166; otras cualidades en *De or.* 2.46; 2.343; *Part.* 76-78; Quint. *Inst.* 3.7.15.

*potentia, cetera quae simili esse in genere intellegentur. Atque in his id quod in omnia valere oportebit; contraria quoque, quae et qualia sint, intellegentur. 178. Videre autem in laudando et in vituperando oportebit non tam quae in corpore aut in extraneis rebus habuerit is de quo agetur quam quo pacto his rebus usus sit. Nam fortunam quidem et laudare stultitia et vituperare superbia est, animi autem et laus honesta et vituperatio vehemens est.*

Cic. *Inv. rhet.* 2.177-178

Por cierto que los elogios y las vituperaciones se tomarán a partir de aquellos lugares que constituyen los atributos de la persona, sobre los que se ha hablado antes. Pero si hubiera quien quiera tratarlos más ordenadamente, está permitido que los divida en los que se orientan hacia *el carácter, el cuerpo y las circunstancias exteriores*. *Del carácter* es propia *la virtud*, de cuyas partes se ha hablado un poco antes; *del cuerpo* es propia *la salud, la apostura, la fuerza, la velocidad*; *de lo exterior* es propio *el cargo, la riqueza, las alianzas, el linaje, los amigos, la patria, el poder*, las restantes cosas que se comprende que están en una clasificación semejante. Además, en las mencionadas será conveniente aquello que prevalece en las demás; también se comprenderá cuáles y cómo son las contrarias. 178. Por cierto que cuando se elogie y cuando se vitupere será conveniente observar no tanto *qué atributos tuvo* en el cuerpo o en las circunstancias exteriores aquel sobre el que se trata, cuanto *de qué modo se sirvió de los mismos*. Pues no hay duda de que elogiar la suerte es una estupidez y vituperarla es una insolencia, mas el elogio del carácter es útil y su vituperio severo.

Al tratar sobre este género se incluye la división tripartita de las cualidades de las personas (alma, cuerpo y exterior). A su vez, ya se alude a una consideración que más adelante será desarrollada en *Partitiones* 76, a saber, la doble naturaleza de la virtud, cimentada en el conocimiento y en el comportamiento o la acción, de suerte que cuando el escritor se sirve de los bienes externos y corporales, lo verdaderamente elogiabile es su utilización (*quo pacto his rebus usus sit*) antes que su mera posesión. No cabe duda de que tan escueto tratamiento del *genus demonstrativum* se rige por el principio de economía expositiva: Cicerón ya había informado sobre los lugares para el elogio y el vituperio al mencionar los tópicos *qui loci personis sunt adtributi* (*Inv. rhet.* 1.34-36; 2.28-31). Por este motivo, al comienzo del tratamiento de la variedad demostrativa, el autor recuerda que todo el material para la alabanza y la reprobación de un individuo debe extraerse de estos atributos (2.177). Es así que bajo el atributo de la *natura* quedan englobados buena parte de los bienes del cuerpo y del espíritu. A su vez, los bienes *in animum* también se relacionan con otros atributos como el *habitus* o el *studium*, mientras que los componentes de las *extrarias res*, aunque también pueden encuadrarse en la naturaleza —sobre todo los relativos al *genus* y la *patria*—, están más ligados con atributos como la *fortuna*, faceta de la vida de un individuo en la que se considera su posición en el mundo por medio de su estatus social, económico y político.

### 1.3. El magisterio ciceroniano.

La evolución y desarrollo de las formulaciones retóricas dispuestas en *De inventione* serán concretadas por Cicerón en diferentes escritos. Aquí nos ceñiremos a dos textos que adoptan la forma del diálogo platónico. En primer lugar, *De oratore*, una obra escrita en el año 55 a. C., pero ambientada cuatro décadas atrás, en el 91 a. C.<sup>38</sup> En segundo lugar, una obra más modesta, la conversación que mantiene el propio Arpinate con su hijo Marco y que glosa a modo de catecismo retórico en sus *Partitiones oratoriae* (c. 46 a. C.).<sup>39</sup> Pese a las evidentes diferencias entre ambas obras, en los dos escritos se vuelven a realizar consideraciones precisas a propósito del género demostrativo y a propósito de la variedad discursiva que, según se viene indicando, es la más proclive a incluir la descripción o retrato de un personaje bien para ensalzarlo, bien para rebajarlo de acuerdo con los objetivos de un discurso, texto o poema.

#### 1.3.1. *De oratore*.

En este diálogo, protagonizado por Craso, Escévola y Antonio, el logro principal de Cicerón consistió en la conciliación entre la filosofía y la elocuencia, una conciliación asentada en el corazón del *vir sapiens y eloquens*, del perfecto político y hombre de estado (cf. *De or.* 1.34, 3.143; *Part.*79). Ya en su juventud, Cicerón había recogido las opiniones de diversos maestros de retórica (*Inv. rhet.* 2.2), a las que a lo largo de su madurez añadirá los juicios de diferentes personalidades de la oratoria y la filosofía (*De or.* 1.83-93), abogando por un criterio independiente, tal y como se preocupa por reflejar en varios escritos (*Inv. rhet.* 2.4; *Off.* 1.6; *Tusc.* 5.83).

Cicerón se ocupa del género demostrativo en dos secciones de esta obra, ambas enmarcadas en el libro segundo (*De or.* 2.41-50, 341-449). En la primera sección Antonio expone una serie de consideraciones cuyo objetivo fundamental

---

<sup>38</sup> Es complicado proporcionar una selección de la abundantísima bibliografía sobre el personaje y sus escritos, para el texto *De oratore* me han resultado de gran ayuda la introducción y notas de Wilkins (1990[=1892]), el comentario de los pasajes correspondientes a los libros segundo (Leeman, Pinster y Nelson 1985: 238-247) y tercero (Leeman, Pinkster y Wisse 1996: 44-63), el capítulo de Wisse (2002: 375-400) y la traducción de Iso Echegoyen (2005). Asimismo, para diversos aspectos relacionados con la doctrina retórica ciceroniana, son útiles las páginas de Michel (1982), la obra de Classen (1998[=1985]) y los capítulos de los compendios editados por May (2002) y Steele (2013), de este último, fundamentalmente las páginas que le dedica Dugan (2013: 30-34). El contexto cultural y biográfico aparece tratado en Fantham (2004), Marione (2004). Pina Polo (2016) es valioso para comprender la imagen que el romano quiso proyectar de su persona.

<sup>39</sup> Respecto a la cronología de la obra, no existe acuerdo, pudiendo ser este diálogo, de hecho, anterior a *Sobre el orador*. A propósito de este punto, pueden consultarse las páginas introductorias de Wilkins (1964 [=1903]), cuya edición empleamos. Antes del año 46, Cicerón todavía estaba inmerso en la vida política de Roma o de las provincias romanas (como Cilicia), lo que en principio dificultaría su labor de redacción. A partir de esta fecha, decide retirarse a su villa tusculana, lugar en el que podía entregarse a un *otium cum dignitate* (*Sest.* 98). De hecho, a este mismo distanciamiento de la ciudad hace referencia con su primera intervención: *Otium autem primum est summum, quoniam aliquando Roma exeuendi potestas data est; deinde ista tua studia vel maximis occupationibus meis anteferram libenter* (*Part.* 1). Vid. Gaines (2002: 447-466) para las cuestiones relativas a cronología y estructuración de la obra. Al final del mismo capítulo (Gaines 2002: 476-480) puede localizarse bibliografía específica respecto a este texto.

está encaminado a argumentar que las *laudationes* —entendidas como elemento central del discurso demostrativo— no están necesitadas de las normas de ningún conocimiento técnico (*ex artificio res istae praecepta non quaerunt*, 2.50). Así, para Antonio, ese tercer género, aunque conveniente, es menos necesario que las cuestiones litigiosas y deliberativas, esencia de la retórica (*nam illud tertium [...] etiamsi opus est, minus est tamen necessarium*, 2.43). En este contexto, la mención de la *laudatio funebris* en honor a Popilia (2.44) sirve al protagonista para elaborar un escueto resumen sobre los elementos que integran este tipo de discursos, toda vez que, desde su punto de vista, a pesar de que la variedad epidíctica no pueda equipararse a las causas que ocupan los juicios y asambleas, cualquiera sabe cómo alabar (*quis est qui nesciat, quae sint in homine laudanda?*, 2.45):

Qui laudabit quempiam, intelleget exponenda sibi esse *fortuna* bona; 46. ea sunt generis, pecuniae, propinquorum, amicorum, opum, valetudinis, formae, virium, ingeni et ceterarum rerum, quae sunt aut corporis aut extraneae; si habuerit, bene rebus eis usum; si non habuerit, sapienter caruisse; si amiserit, moderate tulisse; deinde, quid sapienter is, quem laudet, quid liberaliter, quid fortiter, quid iuste, quid magnifice, quid pie, quid grate, quid humaniter, quid denique cum aliqua virtute aut fecerit aut tulerit: haec et quae sunt eius generis facile videbit, qui volet laudare; et qui vituperare, contraria. Cic. *De or.* 2.45-46

Quien va a elogiar a alguien deberá darse cuenta de que tiene que exponer los bienes de la fortuna; 46. estos son los característicos del linaje, la riqueza, los allegados, los amigos, los recursos, la salud, la belleza, la fuerza, el talento y de las restantes cosas que son propias del cuerpo o de lo externo; si las tuvo, que se sirvió de estas de una buena manera; si no las tuvo, que estuvo privado de una forma prudente; si las perdió, que lo soportó de forma mesurada; a continuación, qué hizo o soportó con prudencia la persona a la que se debe elogiar, qué con generosidad, qué con valor, qué con justicia, qué con magnanimidad, qué con piedad, qué con gusto, qué con filantropía, qué, en fin, junto con otra virtud: estos elementos y los que son de este tipo los verá con facilidad el que quiera elogiar; y el que quiera vituperar, sus contrarios.

En el resumen que elabora de la variedad demostrativa, Marco Antonio recoge los tres lugares fundamentales para el elogio, unos lugares que Craso volverá a mencionar cuando se exprese a propósito de la *definitio* como modo de conocimiento (*ut sintne tria, corporis, animi externarumque rerum*, 3.115). Junto a esto, Antonio también tiene en cuenta las *animi virtutes*, pese a no integrar aquí las cuatro virtudes cardinales —sabiduría, justicia, valentía, moderación— que aparecían en otros tratamientos sobre el género (Leeman, Pinkster y Nelson 1985: 244-245). Con todo, este párrafo no es más que un sumario del verdadero tratamiento del discurso epidíctico, desarrollado en 2.341-349.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Vid. Leeman, Pinkster y Wisse (1996: 47-49). La explicación que proponen para este «aparente» doblete sobre el género demostrativo es considerar que lo que desea aclarar Antonio es la necesidad de conocimiento filosófico (en lugar de solamente retórico). Vid. Cic. *De or.* 2.348: *de quo genere libitum mihi est paulo plura quam ostenderam dicere, non tam propter usum forensem, qui est a me omni hoc sermone tractatus, quam ut hoc videretis, si laudationes essent in oratoris officio, quod nemo negat, oratori virtutum omnium cognitionem, sine qua laudatio effici non possit, esse necessariam.*

En esta parte del diálogo, Antonio prosigue con su razonamiento: el género basado en elogios no plantea dificultades. De hecho, hay diversos tipos de discursos de mayor calado y profundidad. Aparte de esto, los griegos, sus primeros cultivadores, si dejaron por escrito sus elogios, lo hicieron con vistas al deleite, la lectura y el embellecimiento de un personaje concreto antes que por su utilidad en una práctica forense. Es así que las *laudationes* romanas a las que se refiere el protagonista no despuntan ni por su tono, ni por su contexto, toda vez que una oración fúnebre se revela como una situación poco apropiada para el elogio de un discurso.<sup>41</sup> A pesar de esto, Antonio no renuncia a ofrecer unos breves preceptos para dar forma a elogios *Graecorum more*.

Perspicuum est igitur alia esse in homine optanda, alia laudanda: *genus, forma, vires, opes, divitiae* ceteraque, quae fortuna dat aut *extrinsecus* aut *corpori*, non habent in se veram laudem, quae deberi virtuti uni putatur; sed tamen, quod ipsa virtus in earum rerum usu et moderatione maxime cernitur, tractanda in laudationibus etiam haec sunt naturae et fortunae bona; [...] 343. *Virtus* autem, quae est per se ipsa laudabilis et sine qua nihil laudari potest, tamen habet pluri partis, quarum alia est alia ad laudationem aptior; sunt enim aliae virtutes, quae videntur in moribus hominum et quadam comitate ac beneficentia positae; aliae, quae in ingeni aliqua facultate aut animi magnitudine ac robore; nam *clementia, iustitia, benignitas, fides, fortitudo* in periculis communibus iucunda est auditu in laudationibus. Cic. *De or.* 2.342-343

Resulta claro, por tanto, que en una persona existen unas cualidades que deben anhelarse, otras que deben elogiarse: *el linaje, la belleza, la fuerza, los recursos, la riqueza* y lo demás, que la fortuna concede como *extrínseco* o como *propio del cuerpo*, no contienen en sí mismos un verdadero elogio, que se considera que se le debe a la sola virtud; pero, con todo, ya que la propia virtud se distingue en el uso de estas cualidades y especialmente en su medida, también deben tratarse en los elogios los mencionados bienes de la naturaleza y de la fortuna; [...] 343. Por otro lado, *la virtud*, que es por sí misma digna de elogio y sin la cual nada puede elogiarse, tiene sin embargo muchas partes, de las que una es más digna para el elogio que otra; pues hay unas virtudes que parece que están dispuestas en las costumbres de las personas y en una cierta afabilidad y bondad; otras, que lo están en alguna facultad del talento o en la grandeza y fortaleza del carácter; pues *la clemencia, la justicia, la benevolencia, la lealtad, el valor* en los peligros comunes son agradables para su contemplación en los elogios.

Como Anaxímenes (*Rh.* 1440b15-16, *supra*), Cicerón sostiene que todas las cualidades externas o relativas al cuerpo son dignas de nuestra aprobación, pero

<sup>41</sup> Cic. *De or.* 2.341: *nec illud tertium laudationum genus est difficile [...]. Ipsi enim Graeci magis legendi et delectationis aut hominis alicuius ornandi quam utilitatis huius forensis causa laudationes scriptitaverunt [...]. Nostrae laudationes, quibus in foro utimur, aut testimonii brevitatem habent nudam atque inornatam, aut scribuntur ad funebrem contionem, quae ad orationis laudem minime adcommodata est.* Respecto a la *oratio funebris*, vid. la introducción y compendio que realizó Vollmer (1892), más adelante resumido en su entrada enciclopédica (1925). Más reciente es el estudio de Kierdorf (1980: 137-149), donde se localizan un total de cuarenta y seis discursos fúnebres hasta comienzos del s. v d. C. En comparación con los anteriores, Kierdorf demuestra cómo la *laudatio* evoluciona a lo largo del tiempo y se ve influenciada por la preceptiva del elogio tanto en su estilo y composición, como en sus temas (Kierdorf 1980: 49-93, 133-134). Una tabla esquemática sobre esta modalidad de elogio puede verse en Arce Martínez (2000: 78). Se remite, a su vez, al apéndice I de nuestra investigación.



no merecen nuestro elogio. El verdadero elogio debe estar reservado a la virtud, concretamente a las manifestaciones de la excelencia de una persona a través de su comportamiento, lo que revela una profunda impronta estoica. El elogio de una persona se vincula de esta manera a sus actuaciones, sus logros y sus méritos. Es por este motivo por el que tampoco dejan de embellecer a un individuo los cargos que ha obtenido, las recompensas que se le han asignado merced a su virtud, y las hazañas realizadas que cuentan con la aprobación de otras personas.<sup>42</sup> En este punto, también adquirirá importancia la comparación con los iguales y con otras personas ilustres, una comparación que no tendrá otro fin que incrementar la excelencia del elogiado (*est etiam cum ceteris praestantibus viris comparatio in laudatione praeclara*, 2.348). Finalmente, respecto a la variedad opuesta al elogio, el vituperio, como viene siendo habitual en el tratamiento del discurso demostrativo por parte de los autores antiguos, no se menciona un proceder particular del que servirse, sino que simplemente se señala que las normas para la reprobación deben tomarse a partir de los defectos y cualidades opuestas a la alabanza (*De or.* 2.349).

Si bien a lo largo de estas dos secciones Antonio se mostraba convencido de la menor envidia del *genus demonstrativum*, no es menos cierto que, como él mismo reconoce, para un orador será absolutamente necesario el conocimiento de todas aquellas virtudes apropiadas para elaborar un elogio.<sup>43</sup> Este es el motivo por el que Cicerón retoma las consideraciones sobre el género demostrativo, aun cuando previamente lo hubiera presentado como una variedad que no necesitaba de una instrucción específica (Leeman, Pinkster y Wisse 1996: 49, 63). La preceptiva para el elogio y el vituperio de una persona, como puede comprobarse, estaba completamente asentada en la teoría retórica de la época del arpinate. Dado que el material para elogiar y vituperar, según concluye el abuelo del triunviro, *saepe nobis est utendum in omni genere causarum*, los oradores y escritores formados en esta materia eran capaces de recurrir a estos postulados a la hora de plasmar las descripciones de los personajes de sus discursos y sus obras, ya fuera de forma aislada, ya en cualquier momento que resultara apropiado.

Junto a esto, pese a que Cicerón no trata de forma explícita el alcance y la trascendencia de la descripción de los personajes en la poesía, sí menciona la relevancia y valor que este procedimiento adquiere en un género como la historiografía. En estas obras, amén de otras observaciones, habrá que tratar *non solum res gestae, sed etiam, qui fama ac nomine excellant, de cuiusque vita atque natura* (*De or.* 2.63) La opinión de Antonio parece sugerir que el retrato del ser humano en la literatura romana ya había adquirido —al menos preceptivamente— una importancia significativa; su vida y su condición debían incluirse en la literatura

<sup>42</sup> Cic. *De or.* 2.347: *Neque tamen illa non ornant, habiti honores, decreta virtutis praemia, res gestae iudiciis hominum comprobatae.* Cf. *Inv. rhet.* 1.48, 2.114; *De or.* 1.194, 247.

<sup>43</sup> Cic. *De or.* 2.348: *ut hoc videretis, si laudationes essent in oratoris officio, quod nemo negat, oratori virtutum omnium cognitionem, sine qua laudatio effici non possit, esse necessariam.*

en prosa y no hay razón para pensar que también pudieran hacerlo en la poesía, más aún cuando la poesía, al igual que el género demostrativo, se encaminaba con preferencia a conseguir la aprobación y el aplauso.

### 1.3.2. *Partitiones oratoriae*.

En las *Divisiones de la oratoria*, Cicerón mantenía un diálogo ficticio con su hijo Marco, que, interesado por la oratoria y todos sus elementos, preguntaba insistentemente a su padre a propósito de esta materia y las partes que la conformaban. También en esta obra pueden localizarse ciertos pasajes cuyo contenido resulta provechoso a la hora de examinar los lugares comunes para el retrato de las personas. Así, cuando el hijo de Cicerón pregunta a su padre a propósito de los lugares apropiados para la conjetura desde el plano de la *inventio* (*nunc coniecturae locos quaero*, Part. 34), Cicerón vuelve a servirse de la triple clasificación de los bienes de un sujeto:

In verisimilibus et in propriis rerum notis posita est tota [...] Verisimilia reperiuntur ex partibus et quasi membris narrationis; ea sunt *in personis*, in locis, in temporibus, in factis, in eventis, in rerum ipsarum negotiorumque naturis. 35 In personis *naturae* primum spectantur *valetudinis, figurae, virium, aetatis, marium, feminarum*; atque haec quidem *in corpore*; *animi* autem aut quem ad modum affecti sint *virtutibus, vitiis, artibus, inertis*, aut quem ad modum commoti *cupiditate, metu, voluptate, molestia*. Atque haec quidem in natura spectantur; *in fortuna genus, amicitiae, liberi, propinqui, affines, opes, honores, potestates, divitiae, libertas* et ea quae sunt his contraria. Cic. Part. 34-35<sup>44</sup>

Toda ella está depositada en la verosimilitud y en los propios caracteres de las cosas [...] Lo verosímil se descubre a partir de las partes y, prácticamente, a partir de los miembros de la narración; esto reside en *las personas*, en los lugares, en los tiempos, en los hechos, en los desenlaces, en las naturalezas de las cosas mismas y de las actividades. 35. En las personas se contemplan primero las naturalezas de *la salud, el carácter, las fuerzas, la edad, lo masculino, lo femenino*; y estos elementos por lo menos en *el cuerpo*; a su vez, cómo *los temperamentos* han sido influidos por *las virtudes, los defectos, las habilidades, las ineptitudes*, o cómo han sido conmovidos por *el deseo, por el miedo, por el placer, por el pesar*. Y estos elementos, por lo menos, se contemplan en la naturaleza; en *la condición, el linaje, las amistades, los hijos, los allegados, los aliados, los recursos, los cargos, las autoridades, las riquezas, la libertad* y aquellos elementos que son sus contrarios.

Tal y como sucedía en *De inventione* y *Rhetorica ad Herennium*, los lugares apropiados para la conjetura se localizan en el marco de la narración y, concretamente, atañen a una de sus virtudes: la verosimilitud. A su vez, uno de los puntos a partir de los cuales es posible extraer conjeturas son las personas. Se puede observar, por tanto, cómo el objeto del retrato coincide con el de la conjetura. Ambos centran su atención en la persona y ambos necesitan estar dotados de una cierta verosimilitud para resultar creíbles y persuadir al receptor. La conjetura precisa de la verosimilitud para convencer. El retrato necesita asemejarse a la verdad por su propia naturaleza imitativa. Según se observa en

<sup>44</sup> Texto conforme a la edición de Wilkins (1964 [=1903]).

el texto, las conjeturas pueden inferirse a partir de tres puntos: las características del cuerpo, las características del espíritu o el temperamento (donde cabe una doble división entre virtudes y vicios, y afecciones) y la fortuna, de la misma manera que se hacía en el género demostrativo.

Por lo que atañe al género demostrativo (*Part.* 70-82), se mantiene la idea fundamental de que debe elogiarse todo lo que es virtuoso y vituperarse lo deshonesto (*Part.* 71). Al mismo tiempo, el procedimiento más importante en el género demostrativo descansa en la *amplificatio*, ya que, como advierte el padre, no se afirma lo dudoso, sino que se aumenta aquello que se ha dispuesto como seguro o por seguro. Paralelamente, Cicerón recuerda la semejanza que opera entre el género demostrativo con la poesía, puesto que *in his causis omnis ratio fere ad voluptatem auditoris et ad delectationem refertur*. Por este motivo, tanto lenguaje como la dicción es *non ad similitudinem versuum, sed ad explendum aurium sensum apto quodam quasi verborum modo* (*Part.* 72). En consecuencia, la impresión que se cause en el auditorio responderá a una descripción conforme a los lugares para el elogio o vituperio de un personaje:

Sed quoniam tribus in generibus bona malave versantur, [*externi et corporis et animi*] prima sint externa, quae ducantur a genere; quo breviter modiceque laudato aut, si erit infame, praetermisso, si humile, vel praeterito vel ad augendam eius quem laudes gloriam tracto, deinceps, si res patietur, de fortunis erit et facultatibus dicendum. Postea de corporis bonis; in quibus, quod quasi virtutem maxime significat, facillime forma laudatur. 75 Deinde est ad facta veniendum, quorum conlocatio triplex est: aut enim temporum servandus ordo est aut in primis recentissimum quidque dicendum aut multa et varia facta in propria virtutum genera sunt dirigenda [...] 76. Est igitur vis virtutis duplex; aut enim scientia cernitur virtus aut actione. Nam quae prudentia, quae calliditas, quaeque gravissimo nomine sapientia appellatur, haec scientia pollet una. Quae vero moderandis cupiditatibus regendisque animi motibus laudatur, eius est munus in agendo, cui temperantiae nomen est. Cic. *Part.* 74-76

Pero ya que los bienes o los males giran en torno a tres categorías —los externos, del cuerpo, del espíritu—, que se hallen los primeros los externos, los que se pueden deducir del linaje; una vez elogiado este con brevedad y moderación o, en caso de ser infame, omitido, en caso de ser humilde, pasado por alto o tratado para aumentar la fama de aquel al que elogias, a continuación, si la situación lo permite, habrá que hablar acerca de las condiciones y las facultades. Después, acerca de los bienes del cuerpo; en los que con facilidad se elogia la belleza, que sobre todo es indicio de virtud. 75. Luego, hay que acudir a los hechos, cuya disposición es triple: pues se debe conservar el orden del tiempo o se debe decir al principio todo lo que es más reciente o se deben alinear muchos y diversos hechos de acuerdo con los tipos más próximos de virtudes [...] 76. Por consiguiente, la esencia de la virtud es doble; pues la virtud se puede distinguir por el conocimiento o por la acción. Pues aquella que se denomina prudencia, la que se denomina astucia, la que lo hace bajo el muy digno nombre de sabiduría, ésta únicamente vale por su conocimiento. Pero se localiza en el actuar la función de aquella que se elogia por moderar las apetencias y regir las inquietudes del espíritu, cuyo nombre es mesura.

En cuanto a la disposición de los facta, puede advertirse la novedad de incluir una triple vía para dar cuenta de las acciones del personaje elogiado. Ni

Anaxímenes, ni Aristóteles ni los primeros manuales de retórica hacían alusión a los diversos medios existentes para plasmar las acciones de un individuo, sino que se prefería realizar un repaso por las distintas virtudes, destacando las acciones que servían para ilustrarlas.

Además de las *res externae* (*genus, fortunae, facultates*) y las *res corporis* (*forma*), Cicerón menciona diversos *animi facta* y algunos otros aspectos del espíritu (*alii quidam ficti animi habitus*). Respecto a los *animi facta*, según se reconoce, constituyen un amplísimo lugar para muchas y diversas opiniones acerca de las virtudes y los defectos de un individuo (*Part. 75*). De las virtudes, aquella en la que más se detiene es la que se manifiesta a través de la acción (*actione / in agendo*), la medida. Para Cicerón, la medida o *temperantia* es observable en dos esferas, una *domestica* y una *civilis* (o *in publicis*).<sup>45</sup> Dentro de la esfera particular (*domestica*) de un individuo, la medida puede afectar a las situaciones favorables o a las desfavorables (*in rebus commodis / in commodis*). En las situaciones favorables, un sujeto será medido cuando no anhele lo que le falta y cuando se abstenga de lo que posee. En las situaciones desfavorables, la *temperantia* se conoce con diferentes nombres. Así, hablamos de fortaleza (*fortitudo*), virtud *quae venientibus malis obstat*; paciencia (*patientia*), *quae quod iam adest tolerat et perfert*; y magnanimidad (*magnitudo animi*), *quae autem haec uno genere complectitur*. Esta última reside en la liberalidad en el uso del dinero (*liberalitas in usu pecuniae, Part. 77*), la dignidad en aceptar las adversidades y las injurias (*altitudo in capiendis in commodis et maxime inuriis*) y, en general, en todo lo que es *grave, sedatum, non turbulentum*.

Por otra parte, la *temperantia* en su vertiente pública (*civilis*), esto es, opuesta a la *domestica*, se denomina *iustitia* (*in communione autem quae posita pars est, iustitia dicitur, Part. 77*). Esta recibe distintos nombres según la esfera en la que se desarrolla. Así, *religio*, cuando atañe a los dioses (*erga deos, Part. 78*), *pietas*, cuando afecta a los padres (*erga parentes*), *bonitas*, respecto al pueblo en general (*vulgo*), *fides* en los préstamos (*creditis in rebus*), *lenitas* cuando se aconseja con dulzura (*in moderatione animi advertendi*) y *benevolentia* en la amistad (*amicitia*). Todas estas se distinguen mediante el comportamiento o la actuación del individuo (*in agendo*). Al mismo tiempo, existen otras virtudes próximas a la sabiduría (*quasi ministrae comitesque*). Una de estas se encarga de juzgar y discutir lo verdadero y lo falso, residiendo por completo en la razón y en el conocimiento del razonar (*in ratione scientiaque disputandi sita est*). La otra virtud compañera de la sabiduría es la *oratoria*, entendida como elocuencia (*eloquentia*), que, a su vez, no es otra cosa sino una sabiduría capaz de hablar con amplitud y profundidad (*copiose loquens sapientia, Part. 79*).

Además de los *animi facta*, hay conformados otros aspectos del carácter que también predisponen en cierto sentido hacia la virtud a través de aquellas

<sup>45</sup> Vid. Riposati (1947: 213-221) para las subdivisiones de la medida, entendida como una característica netamente estoica.

inclinaciones y aquellas profesiones que se consideran correctas (*Part.* 80). Como en el caso de la medida, estas inclinaciones o *studia* pueden concretarse en un plano privado (*in suis rebus*) o común (*in communibus rebus*). En el primer plano, se localiza el estudio de distintos elementos, que van desde la actividad literaria hasta la cinegética, pasando por las matemáticas y la música.<sup>46</sup> En el segundo plano, las inclinaciones se fijan en el cultivo de algún tipo de virtud, la consagración a materias divinas y el afecto a los padres, amigos y huéspedes.

Aparte de las virtudes, en el género demostrativo merecen especial consideración los *vitia* de las personas, sobre todo dada la existencia de algunos defectos que parecen asemejarse a la virtud y pueden llevar a engaño.<sup>47</sup> La enumeración elaborada por Cicerón típicamente aristotélica, mostrando el correcto término medio o virtud, acompañado de un *vitium*, generalmente por exceso.<sup>48</sup> Únicamente la magananimidad viene acompañada de ambos defectos, la inclinación excesiva (*superbia*) y la defectuosa (*despicientia*). Asimismo, solamente los tres últimos defectos se recogen de forma perifrástica, empleando para los anteriores un término preciso.

Los consejos paternos para elogiar y reprobar finalizan cuando se refiere la estructura que debe adoptar un discurso demostrativo. Aquí se mencionan los diferentes aspectos (nacimiento, educación, acciones, muerte y consecuencias de la muerte) en los que el orador deberá reparar atención:

Quam ob rem omnis vis laudandi vituperandique ex his sumetur virtutum vitiorumque partibus; sed in toto quasi contextu orationis haec erunt illustranda maxime, quem ad modum quisque generatus, quem ad modum educatus, quem ad modum institutus moratusque fuerit; et si quid cui magnum aut incredibile acciderit maximeque si id divinitus accidisse potuerit videri; tum quae quisque senserit, dixerit, gesserit ad ea quae proposita sunt virtutum genera accommodabuntur, ex illisque inveniendi locis causae rerum et eventus et consequentia requirentur. Neque vero mors eorum quorum vita laudabitur silentio praeteriri debet, si modo quid erit animum advertendum aut in ipso genere mortis aut in eis rebus quae post mortem erunt consecutae. Cic. *Part.* 82

Por esto, toda la esencia de elogiar y vituperar se tomará a partir de las mencionadas partes de las virtudes y los defectos; pero en prácticamente todo el entramado del discurso se tendrán que sacar a la luz sobre todo los siguientes aspectos: cómo fue engendrado cada uno, cómo fue criado, cómo fue educado y formado; y si le sucedió algo grande o increíble y, sobre todo, si pudo parecer que eso le sucedió por voluntad divina; en ese caso, lo que cada uno sintió, dijo, llevó a cabo, se adecuará a esas clases de virtudes que se han propuesto, y, a partir de aquellos lugares del proceso de búsqueda, se indagarán los motivos de las situaciones, los desenlaces y las consecuencias. Pero tampoco la muerte de aquellos cuya vida se va a elogiar deberá pasarse por alto en silencio, con tal que solo a una

<sup>46</sup> Cicerón menciona los *studia litterarum, numerorum, sonorum, mensurae, siderum, equorum, venandi y armorum* (*Part.* 80).

<sup>47</sup> Cic. *Part.* 81: *vitiorum autem sunt genera contraria. Cernenda autem sunt diligenter, ne fallant ea nos vitia quae virtutem videntur imitari.* Cf. *Inv. rhet.* 2.165.

<sup>48</sup> Vid. Riposati (1947: 216-217). Cf. Arist. *Rh.* 1366b10.

cosa hubiera que prestar atención, sea en la propia clase de muerte, sea en aquellas situaciones que habrán de seguir después de la muerte.

En suma, dentro de la preceptiva retórica codificada por Cicerón, es posible localizar diferentes pasajes (sobre todo aquellos que atañen al estado de causa conjetural y al discurso demostrativo) a partir de los cuales cimentar una teoría sobre los diversos elementos precisos para elaborar el retrato de una persona. El objetivo primero de estos lugares sería suministrar material suficiente a los oradores para ensalzar o rebajar a sus clientes y adversarios en un contexto eminentemente forense, pero, al mismo tiempo, estas reglas serían susceptibles de ser empleadas por los literatos formados en retórica.

#### 1.4. La retórica romana altoimperial.

En el ocaso del siglo I d. C. la formación cultural se había convertido en una preocupación imperial. Un ejemplo de este proceso, que había comenzado a gestarse con el Principado de Augusto, es la eclosión que experimentaron las bibliotecas públicas desde la inauturación de la Biblioteca del Pórtico de Octavia y la Biblioteca del Palatino, o la progresiva codificación de un programa educativo que en Roma contará con un catálogo de autores literarios que prácticamente permanecerá inamovible con el tiempo. Es también en esta época en la que se consolida el sistema educativo romano y la oratoria se ve reducida cada vez más a una mera *elocutio* del estilo oral y escrito, a un *ars bene dicendi* (*Inst.* 2.14.5), desvinculándose así de su primera acepción, en la que prevalecía su *vim persuadendi* (*Inst.* 2.15.3).<sup>49</sup> Frente al detrimento de la oratoria, el auge de la retórica significó que esta misma disciplina se inmiscuyera por completo en la literatura, dando paso a la «retorización» de la poética y de la propia literatura. Será este un principio significativo para la producción literaria imperial, así como un proceder ampliamente tenido en cuenta tanto por los escritores como por el público lector, que encontrarán en el discurso demostrativo la variedad más grata a sus oídos.<sup>50</sup>

Dentro de este contexto, Marco Fabio Quintiliano, rétor afamado, abogado profesional y laureado profesor y educador durante el imperio de Vespasiano, Tito y Domiciano, elaborará la más canónica sistematización de la retórica y la oratoria en su *Institutio oratoria*, una obra enciclopédica que asentará un esquema de aprendizaje que todavía perdura hoy en día a través de la formación del orador, los conceptos de retórica, la clasificación y utilidad de los tipos de discurso y el modo de empleo y función de las operaciones retóricas.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Cf. Quint. *Inst.* 2.15.34, 38 y 2.18.

<sup>50</sup> Vid. Kennedy (1972: 7); Meador Jr. (1989: 162); Gómez Cabia (1998).

<sup>51</sup> Para un panorama general sobre Quintiliano y su obra, se remite al capítulo de Fernández López (2007: 307-322). Asimismo, diversos aspectos de la vida y producción del autor pueden verse tratados en los tres volúmenes editados por Albaladejo, del Río y Caballero (1998).

1.4.1. El género demostrativo en la *Institutio oratoria*.

El carácter residual —en sus comienzos— del género demostrativo si lo comparamos con las variedades judicial y deliberativa hará que este tipo de discurso quede abierto a nuevos temas en una época en que las asambleas y causas forenses tienen poco sentido y la retorización de la literatura es completa. Consideramos que un indicio de la importancia que había alcanzado el género demostrativo en esta época es que esta variedad discursiva sea la primera de las tres tratadas por Quintiliano. A diferencia de toda la preceptiva retórica anterior, ahora, el discurso demostrativo (*Inst.* 3.7) se examina con anterioridad al deliberativo (3.8) y al judicial (3.9). Asimismo, el núcleo temático del discurso *laudativum* o *demonstrativum*, el elogio, es capaz de transferirse a otros *genera*, sin necesidad de mantenerse exclusivamente dentro de la variedad demostrativa.<sup>52</sup>

Aunque el material para la alabanza y la reprobación es propio de otros seres vivos e, incluso, de los seres inanimados, su utilización recae particularmente en los dioses y los hombres (*Inst.* 3.7.6). Es el elogio del ser humano, objeto del género demostrativo y objeto también del retrato literario, el que presenta una mayor variedad y riqueza y en el que más se detiene el autor:

Magis est varia laus hominum. 10. Nam primum dividitur in tempora, quodque ante eos fuit quoque ipsi vixerunt; in iis autem, qui fato sunt functi, etiam quod est insecutum. Ante hominem *patria* ac *parentes maioresque* erunt, quorum duplex tractatus est: aut enim respondisse nobilitati pulchrum erit aut humilius genus illustrasse factis. 11. Illa quoque interim ex eo, quod ante ipsum fuit, tempore trahentur, quae *responsis* vel *auguriis* futuram claritatem promiserint. Quint. *Inst.* 3.7.9-11

Más variado es el elogio de las personas. 10. Efectivamente, primero se hace una división en franjas temporales, el tiempo que hubo antes de ellas y en el que han vivido ellas mismas; a su vez, en aquellas personas que se han visto consumidas por el hado, también el tiempo que siguió. Antes de la persona, estarán la *patria* y los *padres* y los *antepasados*, cuyo tratamiento es doble: pues, o bien será hermoso el corresponder a su nobleza, o bien el esclarecer un linaje más bajo. 11. Mientras tanto, también a partir de aquél punto, a saber, el tiempo que hubo antes de esta persona, se extraerán aquellos elementos que a través de *vaticinios* o *augurios* hubieran profetizado un esplendor futuro.

Respecto al *ordo* del género demostrativo, aunque no pueda decirse que el ordenamiento de las partes de un elogio según las etapas de la vida del sujeto es una novedad incorporada por Quintiliano en el seno de la retórica,<sup>53</sup> sí puede afirmarse que su tratamiento es el más preciso dentro de la preceptiva romana.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Quint. *Inst.* 3.4.13: *nam ut continet laudativum in se genus, ita non intra hoc solum consistit*. En 3.4.12, Quintiliano reproduce las cuatro formas (dos en latín y dos en griego) con las que se conoce el discurso demostrativo, señalando sus diferencias: *laudativum* o *demonstrativum* y *ἐγκωμιαστικόν* o *ἐπιδεικτικόν*. Sobre este *genus* en Quintiliano, vid. Cousin (1967 [=1935]: I 191-195). Para los textos de Quintiliano, he utilizado la edición de Butler (1977 [=1920-1922]).

<sup>53</sup> Vid. Anaximenes. *Rh. Al.* 1441a. No ocurre lo mismo en Aristóteles, donde se haya ausente.

<sup>54</sup> A este respecto, cf. *Rh. Her.* 3.13. Cf. Cic. *Part.* 76, donde únicamente se menciona el *genus* como punto a partir del cual es recomendable iniciar un elogio. Con todo, falta cualquier referencia al tiempo anterior al elogiado.

Quintiliano es quien introduce, al menos formalmente, la consideración sobre el tiempo anterior al elogiado. Este aspecto ofrecía numerosas ventajas a un orador, como, por ejemplo, utilizar las profecías que pudieran haber tenido lugar antes del nacimiento de una persona para conjeturar su futuro y resaltar sus distintas virtudes (un ejemplo es el oráculo que profetizaba cómo Aquiles aventajaría a su padre Peleo, *Inst.* 3.7.11).

Una vez esbozada la disposición supeditada al *tempus*, Quintiliano continúa la exposición del género demostrativo subrayando los elementos que el estudiante, el orador y el escritor deberán observar más escrupulosamente:

Ipsius vero laus hominis *ex animo et corpore et extra positis* peti debet. Et corporis quidem fortuitorumque cum levior, tum non uno modo tractanda est [...] 13. *Fortuna* vero tum dignitatem adfert, ut in regibus principibusque (namque est haec materia ostendendae virtutis uberior), tum quo minores opes fuerunt, maiorem bene factis gloriam parit. Sed omnia, quae *extra nos bona sunt quaeque* hominibus *forte obtigerunt*, non ideo laudantur, quod habuerit quis ea, sed quod iis honeste sit usus. 14. Nam *divitiae et potentia et gratia*, cum plurimum virium dent, in utramque partem certissimum faciunt morum experimentum, aut enim meliores sumus propter haec aut peiores.

Quint. *Inst.* 3.7.12-14

Mas el elogio de la propia persona debe intentar buscarse a partir del *carácter*, del *cuerpo* y de las *disposiciones exteriores*. Además, si bien a partir del cuerpo y de los elementos de la fortuna es más ligero, no debe tratarse de una sola manera [...] 13. Realmente la *condición* conlleva dignidad a veces, como en los reyes y los príncipes (pues este tema es el más productivo para mostrar su virtud), otras veces, cuando los recursos han sido más parcos, engendra una mayor gloria a través de las buenas acciones. Pero todos los elementos, *los bienes externos* a nosotros y *los que tocaron en suerte* a las personas, no se elogian de igual forma, porque alguno hubo podido obtenerlos, pero se elogian porque hizo uso de ellos de una forma honesta. 14. Pues la *riqueza*, el *poder* y el *favor*, como quiera que otorguen el mayor número de influencias, se convierten en la prueba más segura de las costumbres en ambas direcciones, pues, o bien somos mejores a causa de estos, o peores.

Como ya postulaban los tratadistas anteriores, el elogio de los *corporis bona* es más liviano que el del *animus*, pero no por esto se convierte en una alabanza infructífera. El calagurritano cita ejemplos procedentes de la épica homérica para ilustrar esta opinión (*Inst.* 3.7.12): la belleza y la fuerza de Agamenón fueron admiradas, pero también otros héroes, como Tideo, destacaron a pesar de desventajas físicas tales como su corta estatura.<sup>55</sup> Lo mismo ocurre con las *extraneas res* (*Rh. Her.* 3.14) o los *extra nos bona* para Quintiliano (*Inst.* 3.7.13). En este punto, lo verdaderamente importante es el empleo que una persona hizo de una condición atribuida por la fortuna, no la condición en sí misma. Variedades del discurso demostrativo sistematizadas posteriormente, como el βασιλικός

<sup>55</sup> Los versos homéricos en los que se celebra la pujanza y belleza de Aquiles son innumerables (*Il.* 1.131; 2.239, 769; 4.512; 16.21; 17.201-203; 22.131-135, etc.); para Agamenón, vid., por ejemplo, *Il.* 2.477-482, donde el poeta le asigna una mirada y una cabeza semejante a la de Zeus, una cintura como la de Hades y un pecho como el de Posidón, equiparándose a un toro entre un rebaño de vacas; en cuanto a Tideo, quizá Quintiliano tenga en mente *Il.* 5.800-801: ἦ ὀλίγον οἱ παῖδα εἰκότα γείνατο Τυδεύς. / Τυδεύς τοι μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητήης.



λόγος, al que se refiere Menandro (3.368-377, Spengel),<sup>56</sup> no dudarán en servirse de las condiciones externas a un individuo para ensalzarlo sobre los demás. De hecho, la vida y la forma de vida, ejemplificada a través de la presencia o ausencia de ciertas disposiciones (*divitiae, potentia, gratia...*), podían convertirse en un argumento a favor o en contra de un sujeto, en un elemento digno de ser utilizado para el elogio o para la censura (*in utramque partem*) y en un lugar susceptible, por tanto, de engrosar la lista de tópicos a partir de los cuales elaborar el retrato de un personaje.

La dinámica anterior ya se había planteado en el tratamiento que *De inventione* y *Rhetorica ad Herennium* hacían del exordio, así como el los párrafos que dedicaban a enjuiciar la vida de una persona.<sup>57</sup> En la *Institutio* se insiste repetidamente en esta misma idea. Así, por ejemplo, un presunto homicida no se limitará a decir «non occidi hominem», sino que presentará una narración más extensa, que verse *de ante acta vita*, tratando de librarse de la acusación (*Inst.* 4.2.12). También se excusará a través de los hechos pasados de su vida un acusado de cohecho (*reus ambitus*), exponiendo qué padres tuvo, cómo ha vivido y cuáles fueron sus cargos (4.2.15).<sup>58</sup> Por lo demás, no hace falta matizar que en cada una de estas narraciones algunos de los tópicos relacionados con el retrato de una persona estarán presentes de un modo más o menos extenso.

Animi semper vera laus, sed non una per hoc opus via ducitur. Namque alias aetatis gradus gestarumque rerum ordinem sequi speciosius fuit, ut in primis annis laudaretur *indoles*, tum *disciplinae*, post hoc *operum* id est factorum dictorumque contextus; alias in species virtutum dividere laudem, *fortitudinis, iustitiae, continentiae* ceterarumque, ac singulis adsignare, quae secundum quamque earum gesta erunt. [...] 17. Tempus, quod finem hominis insequitur, non semper tractare contingit; non solum quod viventes aliquando laudamus, sed quod rara haec occasio est, ut referri possint *divini honores et decreta* et publice *statuae* constitutae. 18. Inter quae numeraverim *ingeniorum monumenta*, quae saeculis probarentur. [...] Adferunt laudem *liberi parentibus, urbes conditoribus, leges latoribus, artes inventoribus, nec non instituta* quoque auctoribus. Quint. *Inst.* 3.7.14-18

El elogio del carácter es siempre el verdadero, pero no se sigue un único camino para esta empresa. Pues unas veces resultó lo más vistoso seguir el paso de la edad y el orden de las hazañas, de modo que se elogiaron las *disposiciones naturales*, luego las de su *formación*, después de esto las de sus *obras*, esto es, la unión de hechos y dichos; otras, dividir el elogio en las manifestaciones de las virtudes, del *valor*, de la *justicia*, del *comedimiento* y de las demás cosas, y asignar a cada una en particular qué se llevó a cabo conforme a cada una de estas. [...] 17. El tiempo, el que sigue al fallecimiento de una persona, no siempre puede tratarse; no solo porque a veces elogiamos a los que están vivos, sino porque resulta infrecuente la susodicha ocasión de que se puedan traer a colación *honores divinos, decretos* y *estatuas* levantadas a expensas del pueblo. 18. Podría contar entre

<sup>56</sup> Vid. Burgess (1902: 127-142). Como explica Burgess, el término, cuyo origen se encontraría en las súplicas a Ζεύς βασιλεύς (Burgess 1902: 129), es apropiado para referirse a toda una corriente de literatura epidíctica encargada de representar las excelencias de un individuo, independientemente de que su condición fuera o no fuera regia.

<sup>57</sup> Cic. *Inv. rhet.* 1.22; *Rh. Her.* 1.8; y *Inv. rhet.* 1.34-36, 2.28-31; *Rh. Her.* 2.5, respectivamente.

<sup>58</sup> Cf. Quint. *Inst.* 4.2.27, 5.6.2, 7.2.33, 4.18.

estos elogios los *testimonios del talento*, aquellos que hubieran merecido aprobación por las generaciones. [...] Proporcionan elogio *los hijos* a sus padres, *las ciudades* a sus fundadores, *las leyes* a sus legisladores, *las disciplinas* a sus inventores, y tampoco dejan de hacerlo *las instituciones* a sus impulsores.

Para Quintiliano, siguiendo la estela de Anaxímenes (*Rh. Al.* 1440b), la verdadera alabanza siempre es la del espíritu. En este punto, el rétor advierte sobre el *ordo* que puede emplearse en el elogio. Al igual que en *Rh. Her.* 3.13-15, se señalan dos vías fundamentales: una disposición conforme al orden cronológico natural o una disposición que tome las virtudes como eje argumentativo. A propósito de estas, por cierto, debe notarse la ausencia de la *prudencia*, así como la nueva designación (*continentia*) con la que aquí aparece expresada la *temperantia* o *modestia* de los primeros manuales. A la hora de que un escritor se decante por una de estas dos posibilidades, como recalca el autor, *utra sit autem harum via utiliur, cum materia deliberabimus* (*Inst.* 3.7.16).

La *dispositio* que Quintiliano elabora sobre el género demostrativo contiene, además, una profunda novedad. Aparte de las escuetas referencias ciceronianas, donde únicamente se señala la posibilidad de considerar la muerte de un individuo y sus consecuencias como argumento para un elogio (*Inv. rhet.* 2.35; *Part.* 82), de los textos en latín que tratan la variedad epidíctica hasta esta época, este es el primero que propone ejemplos concretos para este tratamiento.<sup>59</sup> Efectivamente, el maestro enumera distintas realidades materiales e inmateriales que pueden llegar a utilizarse como tópicos en un discurso: *hombres, decretos, estatuas, ingenios monumentales, libertos, urbes, leyes, artes e institutos*. Estas realidades son ilustradas con diferentes *exempla* históricos: es el caso de Menandro, célebre por su talento, o los de Numa Pompilio y Publio Valerio Publícola, que merecen distinción por sus decretos (*Inst.* 3.7.18).

En último lugar, Quintiliano se refiere a la variedad vituperadora. A diferencia de sus precedentes, el autor también desarrolla aquí el polo opuesto al elogio de manera más extensa (3.7.19-22). Quintiliano podría haberse limitado a mantener alguna de las fórmulas tradicionales con las que los demás textos evitaban o abreviaban el tratamiento de la censura, remitiendo a su disposición completamente enfrentada a la alabanza y sus lugares.<sup>60</sup> Quizá en este tratamiento más extenso deba percibirse como un síntoma del impulso que había experimentado el género demostrativo.

Evidentemente, el vituperio deberá contener la misma disposición que el elogio, pero aplicada en el sentido contrario (*in diversum*). Los ejemplos

<sup>59</sup> Así ocurrirá también en los *progymnasmata*. Vid., por ejemplo, *Theo Prog.* 2.78.24-26, donde, en el tratamiento de los constituyentes de un personaje, ya se menciona la muerte (θάνατος) y los eventos posteriores a esta (τὰ μετὰ θάνατον).

<sup>60</sup> Vid., por ejemplo, *contraria quoque, que et qualia sint, intellegentur* (*Inv. rhet.* 2.177); *quibus ex rebus laudem constituerimus, ex contrariis rebus erit vituperatio comparata* (*Rh. Her.* 3.10); *haec et quae sunt eius generis facile videbit, qui volet laudare, et qui vituperare, contraria* (*De or.* 2.46); *iam vituperandi praecepta contrariis ex vitiiis sumenda esse perspicuum est* (*De or.* 2.349).

mitológicos son utilizados para demostrar cómo la perdición del individuo puede responder a una predicción o, lo que también supone un *locus ex quo*, estar supeditada a las circunstancias desfavorables del cuerpo y la fortuna (*corporis ac fortunae...mala*). De forma paralela, se establece que el número de defectos del carácter es idéntico al de sus virtudes (*animi totidem vitia quot virtutes sunt*, 3.7.20) y que el deshonor también puede llegar a una persona incluso tras su muerte. Una vez más, los ejemplos concretan la enseñanza teórica: la *turpitud* puede ligarse con ciertos credos, como el judaísmo, o con determinadas leyes, como las propuestas por los Gracos (3.7.21). En definitiva, Quintiliano hace acopio de un material más numeroso para su tratamiento del vituperio; un tratamiento que, además, tiene la virtud de estar perfectamente ejemplificado a través tanto de personajes mitológicos como históricos.

#### 1.4.2. La reformulación de los *personis adtributa*: los *argumenta a persona*.

Como sucedía en *De inventione*, en la *Institutio* también están presentes los *loci a persona* o *personis adtributa*, a los que Quintiliano denomina *argumenta*:

In primis igitur *argumenta a persona* ducenda sunt; cum sit, ut dixi, divisio, ut omnia in haec duo partimur, res atque personas, ut causa, tempus, locus, occasio, instrumentum, modus et cetera, rerum sint accidentia. Quint. *Inst.* 5.10.23

Al principio, por tanto, deben tomarse los *argumentos a partir de la persona*, puesto que, según he dicho, la división, cuando separamos todo en estas dos partes, atañe a las cosas y a las personas, de suerte que el motivo, el tiempo, el lugar, la ocasión, el instrumento, el modo y lo demás son accidentes de las cosas.

Efectivamente, al tratar las *probationes* en el marco de la argumentación, Quintiliano ya había expresado que no deja de haber ninguna *quaestio* que no recaiga en una cosa o en una persona (5.8.4). A la hora de considerar los lugares, Quintiliano mantiene el término *persona*, pero sustituye el *negotium* y el *adtributum* ciceroniano (*Inv. rhet.* 1.34) por las más amplias denominaciones de *res* y *argumenta*, respectivamente. Este tratamiento, aparentemente poco preocupado por la especificidad, también reaparece en las consideraciones que se llevan a cabo sobre los argumentos de las personas:

Personis autem non quidquid accidit exsequendum mihi est, ut plerique fecerunt, sed unde *argumenta* sumi possunt. Quint. *Inst.* 5.10.23

Por otro lado, yo no voy a tratar de buscar todo lo que acaece en la persona, como hicieron la mayoría, sino de dónde pueden tomarse los argumentos.

Y, de nuevo, se localiza la misma pretensión de generalizar una vez que se ha pasado revista a todos estos *argumenta*:

Haec fere circa personas sunt aut his similia. Neque enim complecti omnia vel hac in parte vel in ceteris possumus, contenti rationem plura quaesituris ostendere. Quint. *Inst.* 5.10.31

Estos, por lo general, son los [sc. argumentos] relacionados con las personas o los parecidos a estos. Pues tampoco podemos abarcar todos elementos en esta parte mencionada o en las demás, estoy satisfecho de mostrar el método a los que vayan a buscar un mayor número.

Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de esta reticencia, Quintiliano elabora un listado mucho más amplio que Cicerón. Como se recordará, para el *homo novus* de la República los *adtributa* eran once; con Quintiliano, el número de *argumenta* que posibilitan la conjetura aumenta hasta los diecinueve:

Ea porro sunt, *genus*, nam similes parentibus ac maioribus suis plerumque creduntur, et nonnunquam ad honeste turpiterque vivendum inde causae fluunt; *natio*, nam et gentibus proprii mores sunt, nec idem in barbaro, Romano, Graeco probabile est; 25. *patria*, quia similiter etiam civitatum leges, instituta, opiniones habent differentiam; *sexus*, ut latrocinium facilius in viro, veneficium in femina credas; *aetas*, quia aliud aliis annis magis convenit; *educatio* et *disciplina*, quoniam refert, a quibus et quo quisque modo sit institutus; *habitus corporis*, 26. ducitur enim frequenter in argumentum species libidinis, robor petulantiae, his contraria in diversum; *fortuna*, neque enim idem credibile est in divite ac paupere, propinquis amicis clientibus abundante et his omnibus destitute; *condicionis* etiam *distantia*, nam clarus an obscurus, magistratus an privatus, pater an filius, civis an peregrinus, liber an servus, maritus an caelebs, parens liberorum an orbus sit, plurimum distat; *animi natura*, 27. etenim avaritia, iracundia, misericordia, crudelitas, severitas aliaque his similia adferunt frequenter fidem aut detrahunt, sicut victus luxuriosus an frugi an sordidus, quaeritur; *studia* quoque, nam rusticus, forensis, negotiator, miles, navigator, medicus aliud atque aliud efficiunt. 28. Intuendum etiam, *quid adfectet* quisque, locuples videri an disertus, iustus an potens. Spectantur ante *acta dictaque*, ex praeteritis enim aestimari solent praesentia. His adiiciunt quidam *commotionem*; hanc accipi volunt temporarium animi motum, sicut iram, pavorem; 29. *consilia* autem et praesentis et praeteriti et futuri temporis; quae mihi, etiamsi personis accidunt, per se referenda tamen ad illam partem argumentorum videntur, quam ex causis ducimus; sicut *habitus* quidam *animi*, quo tractatur, amicus an inimicus. Ponunt in persona et *nomen*; 30. quod quidem ei accidere necesse est, sed in argumentum raro cadit, nisi cum aut ex causa datum est, ut Sapiens, Magnus, Pius aut et ipsum alicuius cogitationis attulit causam.

Quint. Inst. 5.10.24-30

Estos, consiguientemente, son el *linaje*, pues se cree que la mayor parte de las personas es parecida a sus padres y sus antepasados, y a partir de este punto alguna vez se desprenden motivos para vivir de manera honrosa y vergonzosa; la *nación*, pues también las costumbres son características en los pueblos, y la misma no es digna de aprobación en un extranjero, un romano, un griego; 25. la *patria*, porque del mismo modo mantienen diferencias las leyes de los estados, sus instituciones, sus creencias; el *sexo*, de suerte que pensarías que el robo es más factible en un hombre, el envenenamiento en una mujer; la *edad*, ya que unas cosas convienen más a unos años; la *educación* y la *formación*, puesto que importa por quiénes y de qué forma fue instruido cada uno; el *aspecto del cuerpo*, pues frecuentemente la belleza se toma para argumentar sobre el libertinaje, la fuerza sobre la desfachatez, lo contrario a estas disposiciones para lo opuesto; la *condición*, pues tampoco resulta creíble lo mismo en un rico y en un pobre, en uno que es prolijo en allegados, amigos, clientes, y en uno que está falto de todos estos; incluso la *disparidad de posición*, pues hay muchísima diferencia si es famoso o desconocido, magistrado o ciudadano particular, padre o hijo, ciudadano o extranjero, libre o esclavo, casado o soltero, padre con hijos o privado de estos; la *naturaleza del carácter*, 27. efectivamente, la avaricia, la propensión a la ira, la compasión, la crueldad, la severidad y otras disposiciones semejantes a estas atraen

frecuentemente la lealtad o la repelen, así como se examina si el tipo de vida es disoluta, frugal o despreciable; las *ocupaciones* también, pues un campesino, un abogado, un comerciante, un soldado, un marinero, un médico llevan a cabo una cosa u otra. 28. También se debe observar *a qué aspira* cada uno, como el ser tenido por acaudalado o por elocuente, por justo o por poderoso. Se contemplan los *hechos y dichos* anteriores, pues a partir del pasado suelen juzgarse las cosas presentes. A estos elementos algunos añaden la *emoción*; quieren que esta se interprete como un movimiento pasajero del carácter, así como la ira, el espanto; 29. por otra parte, añaden tanto las *intenciones* del presente, como del pasado y del futuro; las que a mí, a pesar de que recaen en las personas, sin embargo me parece que por sí mismas deben traerse a colación junto a aquella parte de los argumentos que deducimos a partir de las causas; así como añaden cierto *aspecto del carácter*, mediante el que se trata si es un amigo o un enemigo. Colocan en la persona también el *nombre*; 30. algo que, sin duda, es fuerza que recaiga en esta, pero rara vez va a parar a la argumentación, de no ser que se hubiese concedido por una razón — como el «Sabio», el «Grande», el «Piadoso» — o que incluso el propio nombre hubiese proporcionado la razón de algún pensamiento.

Cuando se cotejan los inventarios de *loci* en Cicerón y Quintiliano, puede percibirse que, en algunos casos, realmente se está haciendo referencia a los mismos elementos con otros nombres. Así, encontramos *dicta* en lugar de *orationes*, *acta* en sustitución de *facta*, *commotionem* por  *affectio*, o *animi natura* como *habitus*, en un intento por dotar de mayor precisión al atributo ciceroniano. Otras veces, los elementos coinciden, aunque su disposición o su orden de aparición no es idéntico. Por ejemplo, Cicerón trataba el *nomen* en primer lugar, mientras que Quintiliano lo relega a la última posición.

Además de estas observaciones, también llama la atención cómo en dos ocasiones se produce una omisión. En Quintiliano están ausentes *casus* y *natura*. Respecto al primero de ellos, es fácil advertir cómo la definición que aportaba Cicerón podría haber sido fácilmente omitida por Quintiliano como consecuencia de su vínculo con una consideración temporal tripartita. De hecho, ya a propósito de los *consilia*, dada su relación con el pasado, el presente o el futuro, el preceptor sugiere que tendrían que referirse a aquella parte de los argumentos que se deducen a partir de las causas y no a partir de las personas (*Inst.* 5.10.29). Lo mismo, entonces, cabría esperar de los *casus*. Por otro lado, la omisión de la categoría *natura*, fuerza al rétor a multiplicar su abanico de argumentos para dar cuenta de las cualidades que conforman esta esencia en un sujeto. Este mismo proceso puede recrearse para la *disciplina* y la *educatio*, que se englobarían en la categoría ciceroniana más amplia de *victus*, así como para la *fortuna* y la *condicionis distantia*, de las que la segunda no es más que una precisión digna de incluirse en la *fortuna* ciceroniana.

Junto a esto, también puede localizarse la presencia de un mismo atributo o argumento, pero con dos significados diferentes, algo que quizá se deba a la inevitable evolución del lenguaje y a su especialización. Así, mientras que para el orador del s. I a. C. el *studium* aparece circunscrito a ciertas ocupaciones intelectuales que producen placer (como la filosofía o la literatura), en el s. I d. C.,

los *studia* han pasado a designar por entero a los oficios (*rusticus, forensis, negotiator, miles, navigator* y *medicus*).

Detengámonos finalmente en tan solo uno de estos atributos, el primero que menciona Cicerón y el último al que alude Quintiliano: el *nomen*. Según se recoge en varios pasajes de la retórica,<sup>61</sup> el *nomen* (y dentro de esta categoría, el *cognomen*) puede considerarse como un elemento que por sus connotaciones asociadas capacita para la argumentación. Es cierto que la función principal de un nombre es meramente enunciativa, esto es, referir sin significar. Sin embargo, en el caso de los nombres propios, sobre todo los nombres parlantes y los *cognomina* latinos, la significación está presente debido a la carga alusiva que estos acostumbra a contener. Así pues, en muchas ocasiones, el *nomen* (*cognomen*) deja de ser «asemántico» para recibir significación. Por tanto, no comulgamos en este punto con la opinión de Márquez Guerrero (2001: 103) cuando sostiene que «sobre el *nomen* nada de interés dice Cicerón». Si es cierto que en el primer libro de *De inventione* (1.34) el orador parece pasar por alto este lugar, en el segundo libro (*Inv. rhet.* 2.28), que es la sección en la que propiamente se detallan qué clase de sospechas se pueden extraer a partir de los atributos de las personas, Cicerón se refiere al *nomen* con precisión, aportando incluso una muestra de este proceder inferencial mediante la ejemplificación con el sobrenombre de *Caldus*.

Precisamente, serán conjeturas de esta clase a las que aluda Quintiliano en *Inst.* 5.10.30-31, cuando proporciona el ejemplo de Léntulo (Cornelio) como sinónimo de conjuración —ya que en las profecías y Libros Sibílicos se atestiguaba que tres Cornelios causarían mal a la República—, cuando evoca el nombre parlante de Polinices —como argumento para el temperamento belicoso de este personaje— y cuando recuerda la facilidad con la que Cicerón podía haber hecho escarnio de uno de sus enemigos, de Verres, en virtud de las resonancias de su apelativo.<sup>62</sup> Defectos físicos, defectos morales, animalizaciones, todas estas características eran susceptibles de engrosar las posibilidades alusivas de un (*cog*)*nomen*, posibilitando que los literatos aportaran una información instantánea a la descripción y retrato de un sujeto con su mera invocación.

La importancia de los *loci a persona* puede deducirse fácilmente si se considera la popularidad de la que gozó su formulación en los tratados y las

<sup>61</sup> Vid. Corbeill (2002: 38-39) a propósito de *Inv. rhet.* Por otra parte, vid. de Temmerman (2010: 25 n. 6) para los pasajes de la *argumentatio* retórica en los que se presta atención a este atributo.

<sup>62</sup> De forma semejante, Quintiliano explica que Publio Bleso Julio, un tipo negro, delgado y encorvado, mereció el calificativo de *Fibulam ferream* (*Inst.* 6.3.58). Cf. 6.3.53 para *Placidus-Acidus* y *Tullius-Tollius*. Para el placer romano por los *cognomina* irónicos y su importancia en la caricatura, remito a las páginas de Cèbe (1966: 153-157). Según Cèbe, aquellos motes burlescos que derivaban de un nombre real se construían fundamentalmente sobre la base de dos procedimientos retóricos: la paronomasia y la antífrasis. En las notas a pie de página pueden localizarse varios ejemplos de nombres despreciativos a partir de animales (*Aper, Asellus, Capra, Capella, Catullus, Hinnulus, Mus, Porcellus, Simius, Vitulus*), vicios morales (*Baro, Barosus, Draucus, Fallax, Improbus, Pirata*), defectos corporales (*Balbus, Blaesus, Calvus, Capito, Crassus, Glaber, Homullus, Homuncio, Labeo, Madauros, Nana, Naso, Nasica, Paetus, Pedo, Scaurus, Strabo*) y compuestos (*Fulbunguis, Pantolabus, Oenoclion, Scordopordonicus*).

fuentes tardías. Además de Cicerón y Quintiliano, diversos rétores de la Antigüedad Tardía repararon atención en estos elementos (Calboli Montefusco 2000: 37-39). Un ejemplo es Victorino (s. IV) y su obra *Explanationum in Rhetoricam M. Tullii Ciceronis libri duo*, (Halm 214-220) cuyo título ya resulta por sí mismo ilustrativo. Asimismo, se conserva un anónimo *Tractatus de adtributis personae et negotio sive Commentarius in Ciceronis De inventione* del siglo IV (Halm 305-307), que recoge los once atributos ciceronianos y se extiende en su definición. Por otra parte, por aquella misma época, Fortunatiano, también tiene en cuenta los mencionados *adtributa* cuando se ocupa de la categoría de *persona*, cifrando su lista en nada más y nada menos que veintiún *modi*: *nomen, natio, patria, genus* o *cognatio, dignitas, fortuna, sexus, aetas, corpus, institutio* o *educatio, mos, victus, adfectio, ars* o *studium, condicio, alia condicio, habitus, vultus, incessus, oratio* y *adfectus* (Halm 103). Finalmente, la presencia de los atributos de las personas puede rastrearse incluso hasta los finales del Imperio Romano de Oriente. Así, un escritor bizantino de mediados del siglo XV como Mateo Camariotes, autor de un epítome sobre de la obra de Hermógenes, al tratar *περὶ τῶν ἐξεταζομένων προσώπων* (Walz 6.602-603), reducirá las listas precedentes a nueve lugares. Pese a que la clasificación recogida varía según los diferentes rétores, la literatura siempre consideraría la codificación ciceroniana como la piedra angular para elaborar el retrato de un personaje.

## 2. EL RETRATO EN LA PRÁCTICA RETÓRICA: UNA MIRADA A LOS EJERCICIOS ESCOLARES.

A partir de época altoimperial, además de las obras de retórica más «teóricas» y de los escritos ciceronianos sobre esta materia, contamos con manuales más «prácticos», destinados a la instrucción a través de ejercicios escolares. Este tipo de obras se conocían comúnmente con el término griego *προγυμνάσματα*, que será traducido al latín como *praexercitamina* o *primae exercitationes* en virtud de su carácter preparatorio. Tales ejercicios debían de conocerse desde el siglo I a.C., puesto que ya se alude a ellos tanto en *De inventione* como en *Rhetorica ad Herennium*, pero los testimonios directos arrancan cien años más tarde y se extienden hasta la Antigüedad Tardía.<sup>63</sup>

Los ejercicios comprendidos en esta clase de obras estaban destinados a que el alumno se familiarizase con los componentes y formas de un discurso para ser capaz de explotar al máximo los lugares comunes más adecuados en cada caso.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> *Inv. rhet.* 1.1.2; *Rh. Her.* 1.2. Asimismo, vid. *Rh. Her.* 1.12 y *Cic. De or.* 1.154, *apud* Kennedy (1994: 202). Es más, la primera aparición del término *progymnasmata* ocurre en el capítulo vigésimo octavo de la *Retórica a Alejandro* (Kennedy 1994: 202). Bonner (1949: 16-26), de hecho, sostenía que los ejercicios prácticos de retórica se introdujeron en Roma durante los finales del siglo segundo. Vid. Viljamaa (1968: 14). A propósito de la *tractatio* en estos ejercicios, vid. Cizek (1994: 228-258).

<sup>64</sup> Quintiliano, a propósito de los ejercicios con los que los maestros deben educar a sus alumnos (*Inst.* 2.4), menciona doce tipos de *praexercitamina*. No obstante, la lista más completa es la de Aftonio, donde se

Por otro lado, la inclusión de ejemplos literarios, así como la cita y paráfrasis de pasajes de autores canónicos, habla a favor del estrecho vínculo que operaba entre retórica y literatura, lo que permitía que alumnos, oradores y, sobre todo, poetas desarrollaran su labor al amparo de paradigmas y ejemplos ilustrativos (Webb 1997: 347). El material de los *loci a persona* característico de la argumentación retórica, así como otras disposiciones presentes en el marco del género demostrativo también aparecerán tratados por parte de los autores de *progymnasmata* bajo el nombre de κεφάλαια. De esta suerte, los κεφάλαια se convierten en un prontuario de los elementos más importantes que deben observarse a la hora de trazar el perfil de una persona dentro del contexto del encomio y vituperio.<sup>65</sup> De los varios tratados con los que se cuenta, aquí nos centraremos en los ejercicios preparatorios compuestos por Elio Teón, considerado como contemporáneo de Quintiliano y el primer nombre propio al que puede atribuirse con seguridad un compendio de προγυμνάσματα;<sup>66</sup> más en concreto, nos fijaremos en el tratamiento del encomio-vituperio y de la etopeya.<sup>67</sup>

Elio Teón lleva a cabo un tratamiento unificado del encomio y el vituperio. En su obra, estas disposiciones ya no representan las dos variedades de un género discursivo, sino una práctica cuyo dominio redundará en beneficio de cualquier otro tipo de discurso o escrito.<sup>68</sup> En primer lugar, Teón define el encomio:

Ἐγκώμιόν ἐστι λόγος ἐμφανίζων μέγεθος τῶν κατ' ἀρετὴν πράξεων καὶ τῶν ἄλλων ἀγαθῶν περὶ τι ὠρισμένον πρόσωπον, τούτου δὲ τὸ μὲν εἰς τοὺς ζῶντας ἰδίως νῦν ἐγκώμιόν καλεῖται.

Theo *Prog.* 8, 2.109.20-23 Spengel<sup>69</sup>

censan catorce variedades: fábula, narración, anécdota, proverbio, refutación, confirmación, lugar común, elogio, vituperio, comparación, etopeya, écfrasis, tesis y ley.

<sup>65</sup> Para los textos de Teón y el resto de rétores griegos, sigo la edición de Spengel (1853-1856). Vid. Theo *Prog.* 2.109-112 Spengel; Hermog. *Prog.* 2.11-12 Spengel; Aphth. *Prog.* 2.35-36 Spengel. Vid. una recopilación de los lugares en de Temmerman (2010: 24-28).

<sup>66</sup> Reche Martínez aporta diversos datos (1991: 35-37) a partir de las noticias de Reichel, Stegemann y Kennedy que confirman esta datación cronológica. Teón alude a diversas figuras (Apolonio Rodio, Teodoro de Gádara y Hermágoras) características del Principado de Tiberio, período en el que debe situarse su *terminus post quem*. Por otro lado, el ser considerado como el autor más antiguo de aquellos que se dedicaron a escribir este tipo de tratados proporciona el *terminus ante quem*, que debe ser el año 160, fecha del nacimiento de Hermógenes. Junto a esto, otra información, como la proporcionada por los testimonios de la *Suda* y las citas de Quintiliano (*Inst.* 3.6.48 y 9.3.76), permite conocer que, además de los *Progymnasmata*, escribió diversos tratados relacionados con la oratoria, la retórica y el comentario de autores clásicos (Jenofonte, Isócrates, Demóstenes), que se adscribía a la corriente de la filosofía estoica y que era natural de Alejandría. Respecto al resto de tratados griegos que se conservan con este mismo propósito, además de Teón, cabe reseñar la obra de Hermógenes de Tarso (c. 160-225), Aftonio de Antioquía (ss. IV-V) y Nicolao de Mira (s. V). Vid. Kennedy (1994: 202). Por otro lado, a esta tradición de manuales escolares habría que sumar las diferentes copias y traducciones, como por ejemplo la elaborada por Prisciano (ya en el siglo VI d. C.) sobre el manual de Hermógenes. Vid. Burgess (1902: 108 n. 1).

<sup>67</sup> Una visión completa puede localizarse en Ciczek (1994: 294-315). Por otra parte, Sobre el encomio en el seno de los *progymnasmata*, vid. Pernot (1993: 56-60).

<sup>68</sup> El tratamiento del encomio y el vituperio también se hace de manera unificada en Hermógenes (*Prog.* 7, 2.11-14 Spengel), mientras que Aftonio lo separa (Aphth. *Prog.* 8 y 9, 2.35-42 Spengel).

<sup>69</sup> Cf. Hermog. *Prog.* 2.1.17 Spengel; Aphth. *Prog.* 2.35.25 Spengel.



Un encomio es un discurso que hace ver la grandeza de las acciones y de los demás bienes conforme a la virtud acerca de un personaje definido, y, a partir de eso, al que se hace a propósito de los vivos en particular se le llama ahora encomio.

Desde el principio, Teón observa la necesidad de precisar la diferencia que hay entre encomio (ἐγκώμιος), epitafio (ἐπιτάφιος) e himno (ὕμνος). Si el primero se refiere a las personas con vida, el segundo trata acerca de los muertos, mientras que con el último se elogia a los dioses. No obstante, como aclara el autor, a pesar de los distintos nombres, la relación de los argumentos es una sola y común: μία καὶ ἡ αὐτὴ ἐστὶ τῶν λόγων ἔφοδος (2.109.26 Spengel). Como prescripción heredada de las retóricas, el elogio debe recaer en los bienes:

Ἐπεὶ δὲ τὰ ἀγαθὰ μάλιστα ἐπαινεῖται, τῶν δὲ ἀγαθῶν τὰ μὲν περὶ ψυχὴν τε καὶ ἦθος, τὰ δὲ περὶ σῶμα, τὰ δὲ ἔξωθεν ἡμῖν ὑπάρχει, δῆλον ὅτι τὰ τρία ἂν εἴη ταῦτα, ἐξ ὧν εὐπορήσομεν ἐγκωμιάζειν. Theo Prog. 8, 2.109.28-110.2 Spengel

Puesto que sobre todo se elogian los bienes, y, de los bienes, según mi parecer, unos se dan sobre el espíritu y la costumbre, otros sobre el cuerpo y otros de fuera, es evidente que los tres podrían ser esos elementos a partir de los cuales tendremos ocasión de elogiar.

La catalogación de los bienes propuesta por Teón es la siguiente (2.110.2-10 Spengel): como bienes τῶν ἔξωθεν merecen consideración la buena cuna (εὐγένεια), a propósito de la cual se explicita una doble distinción, pues la nobleza en el nacimiento puede venir dada por la ciudad, la raza y un buen régimen político (πόλεως καὶ ἔθνους καὶ πολιτείας ἀγαθῆς) o por los progenitores y otros familiares (γονέων καὶ τῶν ἄλλων οἰκείων); la educación (παιδεία), la amistad (φιλία), la reputación (δόξα), el cargo (ἀρχή), la riqueza (πλοῦτος), la buena prole (εὐτεκνία) y una buena muerte (εὐθανασία). Por otro lado, como bienes τοῦ σώματος se citan la salud (ὑγεία), el vigor (ισχύς), la belleza (κάλλος) y la facilidad de percepción (εὐαισθησία). Esta última cualidad es vista por Michel Patillon (1997: LXXVIII) como una influencia estoica característica de Teón, dado que la buena disposición para la percepción se asociaba a la salud —en su vínculo con el cuerpo—, de acuerdo a la doctrina estoica de los elementos preferibles (τὰ προσηγμένα).<sup>70</sup>

Por último, los ψυχικὰ ἀγαθὰ comprenden las características virtuosas (τὰ σπουδαῖα ἠθικὰ) y las acciones que las acompañan (αἰ τούτοις ἀκολουθοῦσαι πράξεις), como poseer un temperamento inteligente (φρόνιμος), moderado (σώφρων), valiente (ἀνδρεῖος), justo (δίκαιος), piadoso (ὄσιος), liberal (ἐλευθέριος) y magnánimo (μεγαλόφρων). Como se puede comprobar, no se trata sino de una actualización de las partes que componían la virtud en Aristóteles (*Rh.* 1366b) con algún añadido y alguna mínima modificación.

<sup>70</sup> Patillon (1997: LXXVIII n. 139) aporta ejemplos de Estobeo y Cicerón. Aparte de esto, quizá haya que ponerla en relación con la εὐμάθεια que recoge Aristóteles (*Rh.* 1362b1-28) en su catálogo de bienes, sobre la que se ha anotado cómo, aunque tratada en el seno del discurso deliberativo, también puede aplicarse al género demostrativo.

Según Teón, además de los diversos tipos de bienes, también podrán tomarse como lugares apropiados para el elogio las bellas acciones (καλαὶ πράξεις, 2.110.10 Spengel) y las opiniones de personas reputadas (τὰς κρίσεις τῶν ἐνδόξων, 2.110.25 Spengel), aparte de otros elementos como aquellos que permiten conjeturar el futuro a partir del pasado. Teón tiene igualmente presente la importancia de la comparación con otros individuos que ya hayan sido encomiados (2.111.1-3 Spengel), al tiempo que se detiene en un aspecto singular, a saber, el elogio de una persona por su nombre o apodo cuando resulta apropiado, como en el caso de Demóstenes o Pericles:

Χάριεν δέ ἐστὶν ἐνίοτε καὶ ἀπὸ τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ὁμωνυμίας ἢ τῶν ἐπωνυμιῶν ἐγκωμιάζειν, ἐὰν μὴ πάνυ φορτικὸν καὶ καταγέλαστον ᾖ.  
 Theo Prog. 8, 2.111.3-6 Spengel

Por cierto que es de buen gusto elogiar a veces tanto a partir de los nombres como de la homonimia o de los sobrenombres, en caso de que no sea muy ordinario y risible.

En cuanto al modo de proceder, lo primero de todo es el proemio, al que deben seguir las cualidades externas y corporales y el provecho sensato que el elogiado pudo extraer de estas (2.111.12-21 Spengel). En caso de que no se poseyera ninguna de estas cualidades, se hará encomio de que la perfección llegó a nuestro sujeto sin estar favorecido por la fortuna, tal y como ocurrió con algunos señeros personajes. De esta forma, «también es digno de elogio si hubo alguien que, venido de un hogar humilde, se volvió importante, como Sócrates, hijo de Fenárete, la comadrona, y Sofronisco, el escultor».<sup>71</sup> A continuación, el estudiante o escritor debe plasmar las acciones y los éxitos (τὰς πράξεις καὶ τὰ κατορθώματα, 2.112.3 Spengel), que no se narrarán sucesivamente, sino vinculándolos al tratamiento de cada uno de los bienes referidos al espíritu, de forma que se deje constancia de si, por ejemplo, fue o no fue prudente y qué acto reveló esta disposición. Este mismo proceder habrá que guardar para los bienes ajenos al espíritu, como la dulzura de palabra, la salud o la excelencia (τῶν ἀψύχων [...] οἷον μέλιτος, ὑγείας, ἀρετῆς, 2.112.14 Spengel), y con una idéntica disposición se compondrá también el vituperio, si bien a partir de los lugares contrarios al encomio (ἐκ μὲν τούτων ἐπαινεσόμεθα, ψέξομεν δὲ ἐκ τῶν ἐναντίων, 2.112.17-18 Spengel).

Además de los *loci* encomiables, el retrato literario participa de los *Progymnasmata* de Teón y los continuadores de esta corriente a través de otro ejercicio escolar: la etopeya. En calidad de figura de pensamiento, la etopeya se examinará más adelante, cuando nos ocupemos de la *elocutio*. Sin embargo, en estos manuales la etopeya no se concibe como una figura retórica, sino como uno de los ejercicios independientes que los escolares debían saber dominar con su

<sup>71</sup> Theo. Prog. 8, 2.111.27-30 Spengel: Ἐπαινετός τε καὶ εἴ τις ἐκ ταπεινῆς οἰκίας ὧν μέγας ἐγένετο, ὥσπερ Σωκράτης ὁ Φαιναρέτης ἢ ὁ Φαιναρέτης τῆς μαίας υἱὸς καὶ Σωφρονίσκου τοῦ ἐρμολύφου.

estudio y desarrollo. Para Teón, la etopeya, a la que, por cierto, denomina prosopopeya (*Prog.* 10, 2.115-118 Spengel),<sup>72</sup> tiene exclusivamente un carácter dialógico, por lo que puede tomarse como sinónimo de la *sermocinatio* latina o imitación del idiolecto de una persona (Lausberg 1996[=1960]: §§ 1131-1132).

Προσωποποιῖα ἐστὶ προσώπου παρεισαγωγή διατιθεμένου λόγους οἰκείους ἑαυτῷ τε καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀναμφισβητήτως, οἷον τίνας ἄν εἴποι λόγους ἀνὴρ πρὸς τὴν γυναῖκα μέλλων ἀποδημεῖν, ἢ στρατηγὸς τοῖς στρατιώταις ἐπὶ τοὺς κινδύνους. Theo *Prog.* 10, 2.115.11-16 Spengel

Una *prosopopeya* es la introducción de un personaje que dispone de un modo incuestionable unas palabras propias a su misma persona y a los asuntos que han lugar, como algunas de las palabras que podría decir un marido a su mujer cuando va a marcharse, o un general a los combatientes ante los peligros.

Según expone el autor, a la hora de elaborar una prosopopeya (etopeya), conviene haber interiorizado cómo es la persona a la que se va a conceder la palabra. En consecuencia, el escolar tendrá que adaptar las palabras a la edad (ἡλικίαν), la ocasión (καιρόν), el lugar (τόπον), la condición (τύχην) y la materia (ὑλὴν) pertinentes. Por otro lado, por lo que respecta a la persona, de una forma indirecta se recurre a los *loci a persona* como indicadores de las normas del decoro, ya que, evidentemente, no podrá caracterizarse mediante el mismo discurso un joven y un viejo, un hombre y una mujer, un esclavo y un hombre libre, un general y un campesino. Tampoco se les podrán atribuir las mismas palabras a un enamorado y a un sabio, o a un lacedemonio, célebres por su parquedad, y a un ateniense, más propensos a la conversación. La misma consideración merece el resto de circunstancias, como, por ejemplo, el lugar, siendo necesario elaborar uno u otro discurso en función de si este se pronuncia en un campamento o en una asamblea, en la guerra o en tiempos de paz. En definitiva, lo que subyace en esta práctica es la ley del decoro. Tanto el estudiante como el literato deberán observar detenidamente la persona a la que pretenden caracterizar mediante el lenguaje y las circunstancias que rodean su modo de expresión para reproducir fielmente τὸ πρῆπον ἑκάστῳ.

### 3. EL RETRATO DESDE LA *ELOCUTIO*: LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

Si en el plano de la *inventio*, el retrato se veía favorecido por todo un conjunto de tópicos y lugares comunes a partir de los cuales se podía elaborar la imagen de una persona en la práctica oratoria y también en el resto de la literatura, en el terreno de la *elocutio*, la concepción del retrato se sustenta en el *ornatus*. A su vez, dentro de la nómina de figuras retóricas, antes que con las *figurae elocutionis*, centradas en la dicción, el retrato se vincula con las *figurae*

<sup>72</sup> A pesar de que Teón denomine a este ejercicio prosopopeya, en el resto de autores de manuales sobre ejercicios escolares se constata el nombre de etopeya. Cf. Hermog. *Prog.* 9, 2.15-16 Spengel, Aphth. *Prog.* 11, 2.44-46 Spengel y Nicol.rhet. *Prog.* 9, 3.488-491 Spengel. Vid. Cizek (1994: 276-285).

*sententiae*, pensadas como una desviación que afecta exclusivamente al sentido de un concepto o idea.<sup>73</sup>

En este sentido, como ya indicara Lausberg (1996[1960]: § 755), varias *figurae sententiarum* constituyen por sí mismas elementos de la teoría del *status* que simplemente se desglosaron de la *inventio*, pasando a generalizarse en otro contexto e ingresando, así, en la teoría del ornato. Por consiguiente, en calidad de *figura sententiae*, el retrato no deja de suponer un adorno de la expresión conceptual contenida en una descripción. Sin embargo, la descripción en el plano retórico se entendía como un proceso que «aparece difuminado en un buen número de procedimientos y estratos retóricos muy diferentes» (Iriarte López 2004: 207). Así pues, puede resultar clarificador operar con la idea de que el retrato se caracteriza por responder principalmente a la conjunción de dos figuras de pensamiento: la prosopografía y la etopeya.

El primero de estos términos, la prosopografía, trata el retrato en su vertiente física y, aunque existiera en la Antigüedad bajo diversas denominaciones, el vocablo *per se* es una acuñación «moderna».<sup>74</sup> La etopeya, en cambio, se ocupa del retrato en su vertiente moral, encontrándose su nombre en diversos textos, que, sin embargo, en ocasiones aluden a nociones diversas.<sup>75</sup> Además, junto a la prosopografía y la etopeya, es posible rastrear otras figuras (*sermocinatio*, *conformatio*, *écfrasis*) que también se relacionan de un modo más laxo con la utilización y la práctica del retrato. Estos conceptos serán, por tanto, los principales elementos en los que nos detengamos.

<sup>73</sup> Para Kennedy (1972: 120), aunque las figuras gorgianas eran bien conocidas desde el siglo IV a. C., la división entre figuras de dicción y figuras de pensamiento posiblemente se elaborara en época helenística. Además de Aristóteles y los peripatéticos, diversas escuelas de filosofía se preocuparon por la catalogación de las figuras retóricas y sus conexiones con la lógica formal y del discurso. Después del Peripato, la escuela filosófica que probablemente más contribuyó al desarrollo de la retórica fue el estoicismo (Kennedy 1963: 290-299). Otros autores, como Barwick (1957: 102) y Schenkeveld (1991), consideran que si los rétores helenísticos elaboraron a través de continuos añadidos y modificaciones una teoría de las figuras del discurso tomando como punto de partida las figuras gorgianas, las figuras de pensamiento habrían evolucionado a partir de las propias σχήματα λέξεως aristotélicas. Cf. Cousin para una tabla comparativa general (1967 [=1936]: II 14-17); Martin (1974: 275-295).

<sup>74</sup> El primer uso del término prosopografía en español que he localizado se remonta al año 1623 y se debe a Lope de Vega, quien curiosamente alude a un ejemplo clásico. Así, en *Guzmán el bravo* escribe: «Y así pintó Luciano, retórico, aquella prosopografía de Hércules con el arco en la mano siniestra, la clava en la derecha, y en la boca aquellas cuerdas con que llevaba aprisionados innumerables hombres, para dar a entender que no con las fuerzas ni las armas los había vencido, sino con la elocuencia...». Datos en CORDE [última consulta 24/11/2020].

<sup>75</sup> Los límites entre algunas figuras retóricas en ocasiones se muestran difusos, tal y como refiere Quintiliano (*Inst.* 8.3.62-63). De hecho, no es difícil entender que la definición de figuras como la etopeya fuera tan variada cuando para la propia apreciación de qué constituía una figura retórica existieran diversos enunciados, siendo realmente extraño que un autor no aportase su particular modo de entender este recurso del ornato. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la obra de Febamón (siglos V-VI) Περί σχημάτων ὀητορικῶν (3.44 Spengel), quien da cuenta de las explicaciones que habían propuesto diferentes autores como Zoilo, Cecilio de Caleacte, Ateneo de Náucratis y Apolonio Molón

### 3.1. El retrato físico y el retrato moral como figuras retóricas.<sup>76</sup>

De todos los elementos de la teoría del ornato codificados en los manuales romanos, el interés por las figuras retóricas ocupaba una posición privilegiada hasta el punto de que principios como la economía y la moderación en el empleo de estos recursos eran prácticamente ignorados por la mayoría de rétores (Brooks Jr. 1970: XI-XII). Es posible pensar que esta tendencia al empleo extendido de las figuras, así como los diferentes criterios de clasificación y taxonomía sean los responsables de la variedad terminológica que envuelve a muchas de las figuras.

#### 3.1.1. El retrato físico: la prosopografía.

A la prosopografía se refieren los rétores antiguos con distintos nombres. Así, en griego, esta figura se corresponde comúnmente con el *χαρακτηρισμός*, pero también hay veces que los autores se refieren a ella con el nombre de *εἰκονισμός* e, incluso, con nociones más generales como la *ὑποτύπωσις* o, simplemente, *τύπος*. El latín designa a este proceso con el nombre de *effictio* y, en ocasiones, con otros nombres como *informatio*, *descriptio* o *depictio*.<sup>77</sup>

##### i) La *Rhetorica ad Herennium*: la *effictio*.

El primer tratamiento de la prosopografía —también de la etopeya— y quizá el más clarificador a la luz de los ejemplos posteriores aparece en el libro cuarto del manual dedicado a Herenio. Para Calboli (1998: 80), «the treatment of figures and tropes in the *Rhetorica ad Herennium* shows in every respect a connexion with the Peripatetic doctrine of figures and tropes and confirms the link with the Rhodian school of rhetoric». La presencia de la doctrina aristotélica en Rodas, como recuerda el investigador italiano (Calboli 1998: 74), estaba bien atestiguada. Es más, Rodas era uno de los cuatro lugares (junto con Atenas, Alejandría y Escepsis) donde podían encontrarse los libros peripatéticos tras la muerte de Aristóteles (Calboli 1998: 66). Asimismo, tanto la *Retórica a Herenio* como en *De inventione* hacen referencia a esta isla en diferentes pasajes.<sup>78</sup> Esto implicaría que la doctrina de las figuras que se refleja en el libro cuarto del manual tenía su origen en un desarrollo de los viejos postulados del Perípato antes que en una simplificación del desarrollo estoico sobre la materia.<sup>79</sup>

Respecto a la descripción del físico, el *auctor* nos informa:

<sup>76</sup> Las figuras en las que se codifican han sido tratadas por diferentes especialistas. Así, Lausberg (1996[=1960]: §§ 818-829); Martin (1974: 291-293); Pernot (1993: 399-403) y Barrasch (1994: 10-30).

<sup>77</sup> Vid. Artaza (1992: 163-166) para el resumen de los testimonios de la Antigüedad. Asimismo, vid. de Temmerman (2010: 30-31) para un tratamiento muy resumido de los procedimientos a través de los cuales se elaboraba una «atribución directa de características».

<sup>78</sup> *Rh. Her.* 1.18; 4.9; *Cic. Inv. rhet.* 1.47; 2.87, 98, 153, *apud* Calboli 1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 284).

<sup>79</sup> Barwick (1957: 88-97); Calboli 1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 374); Schenkeveld (1991: 149-157).

*Effictio* est cum exprimitur atque effingitur verbis corporis cuiuspiam forma, quoad satis sit ad intellegendum, hoc modo: «Hunc, iudices, dico, rubrum, brevem, incurvom, canum, subcrispum, caesium, cui sane magna est in mento cicatrix, si quo modo potest vobis in memoriam redire.» Habet haec exornatio cum utilitatem, si quem velis demonstrare, tum venustatem, si breviter et dilucide facta est. *Rh. Her.* 4.63

El *modelado* consiste en que la imagen del cuerpo de alguien se represente y reproduzca mediante palabras, de un modo que baste para reconocerlo, por ejemplo: «Me refiero, jueces, a este de color colorado, pequeño, corcovado, de pelo cano, algo encrespado, de ojos garzos, el que tiene una cicatriz realmente grande en la barbilla, si de esta forma os es posible recordarlo.» Tiene esta figura no solo utilidad, si quisieras identificar a alguien, sino especial encanto si se hace con brevedad y claridad.

Naturalmente, en el ejemplo que acompaña a la definición de la *effictio*<sup>80</sup> abundan los adjetivos, que aparecen enumerados concatenadamente, sin mediar ninguna pausa. Es interesante advertir que, de alguna manera, parece estar presente una sutil tendencia hacia el orden descendente que más adelante caracterizará la *dispositio* de los retratos medievales y renacentistas. En efecto, el autor del manual parte de la cabeza del individuo y, excepto por los adjetivos *brevem* e *incurvom*, prosigue su descripción en un orden que más adelante se convertirá en estereotipado (cabeza: pelo, frente, ojos, nariz y labios; cuello; tronco y extremidades). De hecho, si es cierto que —según estudió Senabre (1997: 9 ss.)— sobre el orden descendente en el retrato pesa una larga tradición, no es menos cierto que la fijación de este orden vertical corresponde a un período ubicado en la Antigüedad Tardía, período durante el cual los autores volvieron su mirada continuamente hacia los textos clásicos.<sup>81</sup> Por otra parte, sin embargo, no puede obviarse que ya el propio Quintiliano ilustra de algún modo esta práctica cuando explica mediante una comparación en qué momento debe redactarse el proemio: «y es que ni nadie empieza a pintar o esculpir por los pies, ni, en definitiva, ninguna disciplina artística toca su fin allí donde debe comenzar» (*nam nec pingere quisquam aut fingere coepit a pedibus, nec denique ars ulla consummatur ibi unde ordiendum est*; 3.9.9). El orden descendente se adapta al movimiento natural de la mirada, que comienza a observar desde la parte

<sup>80</sup> Núñez (1997) traduce el término *effictio* como «retrato». Por nuestra parte, nos inclinamos aquí por traducir el latín como «modelado», pues resulta evidente que el concepto *effictio* atañe tan solo al físico. En cualquiera de los casos, lo que resulta evidente es el vínculo que opera entre las artes plásticas y la práctica literaria, especialmente si se tiene en cuenta la etimología de la palabra y de los términos con los que el autor la describe (*effictio, exprimitur, effingitur*). Vid. Ernesti (1962[=1797]: 142), quien se sirve directamente de la definición recogida en *Rh. Her.*; von Volkmann (1885 [=1874]: 123); Calboli 1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 418); Elorriaga del Hierro (1991: 440-477); cf. Guérin (2009: II 74-77), para el comentario sobre el verbo *effingere* y su empleo en *De or.* 2.182. A este respecto, Gladhill (2012: 328) matiza que el empleo de estos términos característicos de las artes plásticas no era un rasgo corriente en la Antigüedad, encontrándose, por lo general, en textos especializados de época tardía.

<sup>81</sup> Sobre el orden descendente en las descripciones prosopográficas de la poesía, puede leerse el capítulo quinto y el apéndice de la monografía de Márquez Guerrero (2001: 147-166, 167-174).

superior para descender paulatinamente. Este proceso, aunque con ciertas reservas, se detecta ya en el ejemplo que acompaña a la definición de la *effictio*.

ii) Trifón: el *χαρακτηρισμός* y el *εικονισμός*.

Trifón, gramático de la época de Augusto, es autor de uno de los numerosos tratados sobre figuras retóricas en la Antigüedad de los que disponemos, el *Περὶ τρόπων*. Entre otros tropos, en esta obra se describe el «caracterismo»:

*Χαρακτηρισμός ἐστὶ λόγος τῶν περὶ τὸ σῶμα ἰδιωμάτων ἀπαγγελτικός, ὃν καὶ τινες εἰκονισμόν λέγουσιν, οἷον «γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχρους, οὐλοκάρηνος».*

Tryph. *Trop.* 3.201.28-31

*Caracterismo* es la mención expresiva de las particularidades que envuelven al físico, lo que también algunos llaman *modelado*, como «redondeado en sus hombros, de piel morena, de pelo rizado».

El testimonio de Trifón resulta sumamente importante al menos por dos aspectos. En primer lugar, Trifón es la fuente más antigua que hace mención de esta figura (Gladhill 2012: 327 n. 28). En segundo lugar, destaca la claridad expositiva del autor, que reduce el empleo del término al plano físico y, además, aporta un sinónimo del mismo. Desde este momento, además de *χαρακτηρισμός*, el retrato físico también se conocerá como *εἰκονισμός* (Gladhill 2012: 327). Junto a esto, el texto de Trifón inaugura una moda en los manuales de retórica que se ocuparán del retrato, a saber, la inclusión de un pasaje determinado del canto decimonoveno de la *Odisea* como ejemplo ilustrativo de la definición del retrato físico o prosopografía. Naturalmente, la crítica literaria antigua siempre tuvo en cuenta la materia homérica cuando quiso servirse de un argumento de autoridad. En este caso, la descripción de Euríbates — así como más adelante ocurrirá con la de Tersites— (cf. Hom. *Od.* 19.246 e *Il.* 2.217), aplicada como ejemplo a la definición del retrato físico, inicia una corriente que se mantendrá en rétores griegos tardíos, lo que evidencia el profundo carácter intertextual de estos manuales, muchos de los cuales no eran sino traducciones más o menos logradas de originales o compendios con escasos añadidos originales.<sup>82</sup>

iii) Rutilio Lupo: el *χαρακτηρισμός*.

En la etapa final del Principado de Augusto también floreció Publio Rutilio Lupo, autor de un incompleto manual con cuarenta y una figuras retóricas.<sup>83</sup> Su obra era un compendio de un tratado del siglo I a. C., escrito por otro autor,

---

<sup>82</sup> Un ejemplo significativo de esta práctica puede localizarse en el texto de Cocondrio, autor de época bizantina. Cocondrio recoge una definición muy semejante a la de Trifón e incluye el mismo ejemplo que este: «Hay caracterismo cuando se dibuja la marca del físico que subyace...» (*Χαρακτηρισμός ἐστὶ λόγος τῶν περὶ τὸ σῶμα ἰδιωμάτων ἀπαγγελτικός, ὃν καὶ τινες εἰκονισμόν λέγουσιν, οἷον «γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχρους, οὐλοκάρηνος», Trop.* 3.241.7-9).

<sup>83</sup> Vid. Barabino (1967: 9-10); Brooks Jr. (1970: XIII-XIV).

Gorgias el rétor, personaje que había educado al hijo de Cicerón durante su estancia en Atenas.<sup>84</sup> El texto de Rutilio Lupo recoge tanto el *χαρακτηρισμός* como la *ἠθοποιΐα*. No obstante, el significado de ambas figuras, a la luz de los testimonios, resulta más ambiguo que en el caso de la *Retórica a Herenio*. Sobre el caracterismo, Lupo comenta:

*Χαρακτηρισμός*. Quem ad modum pictor coloribus figuras describit, sic orator hoc schemate aut vitia aut virtutes eorum, de quibus loquitur, deformat. Rutil. 2.7<sup>85</sup>

*Caracterismo*. Como el pintor que mediante colores dibuja sus imágenes, así el orador mediante esta figura delinea los vicios o virtudes de aquellos de quienes habla.

Lo que sigue a la definición es un ejemplo tomado de Licón de Troas en el que se describe el comportamiento de un aficionado a la bebida, la más despreciable de las costumbres (*despicatissima consuetudine*). Lo cierto es que la descripción física ocupa aquí un segundo plano y solo está motivada en tanto que se precisa dibujar el cuadro completo de la escena:

Primum oculis mero madidis, humore obcaecatis, visco gravidis, lucem constanter intueri non potest; deinde confectis viribus, utpote cuius venae non sanguine sed vino sunt repletae, se ipse erigere non valet; tandem duobus innixus, languidus, qui cubando sit defatigatus, tunicatus, sine pallio, soleatus, praeligato palliolo frigus a capite defendens, flexa cervice, summissis genibus, colore exsanguis, protinus ex cubiculari lectulo excitatus in triclinium trahitur. Rutil. 2.7

Con los ojos rebosantes de vino, cegados por la humedad, pesados por el muérdago, al principio no puede mirar el sol de manera continuada; luego, consumidas sus fuerzas, pues sus venas no están llenas de sangre, sino de vino, no puede levantarse por sí mismo; por fin, apoyado en dos personas, débil, aunque esté fatigado para tumbarse, con la túnica, sin el manto, en sandalias, mientras se protege la cabeza del frío con un mantito, con el cuello doblado, hundidas las rodillas, con un color pálido, se arrastra directamente hasta el triclinio una vez ha salido de la camita del dormitorio.

A estas notas sobre el físico del borracho se añade la descripción de un completo cuadro de asistentes. En la misma casa del protagonista se hallan presentes algunos invitados habituales, movidos por la misma afición. El personaje principal trata de captar la atención de los participantes e invitarlos a beber nuevamente, a pesar de que todavía sus ojos están nublados por llorar vino. A fin de cuentas, como afirma el autor, *ebriosum ipsi vix ebrii cognoscunt*.

En este punto, la narración se detiene en cada uno de los personajes de la escena de la misma manera que lo haría una cámara cinematográfica. Así, sabemos que uno de los comensales provoca a su vecino con una riña, otro se ve obligado a permanecer despierto, un tercero es retenido por el portero de la finca,

---

<sup>84</sup> Cic. *Fam.* 16.21.6; Quint. *Inst.* 9.2.102: *praeter illa vero quae Cicero inter lumina posuit sententiarum multa alia et idem Rutilius Gorgian secutus, non illum Leontinum, sed alium sui temporis, cuius quattuor libros in unum suum transtulit.*

<sup>85</sup> Edición de Barabino (1967).



y a otro asistente, que ya ha sido despachado del convite con insultos, lo sostiene y conduce un esclavo mientras va arrastrando el manto por el barro (*extra ianuam eiectum vacillantem puer sustentat ac ducit pallium per lutum trahentem*). Finalmente, el *ebriosus* anfitrión se queda solo en el triclinio sin dejar caer la copa de las manos hasta que el sueño lo hace sucumbir. La pintura de los rasgos físicos, por tanto, queda completamente subordinada a un interés mayor: la vívida descripción de una escena. Todo apunta, pues, a que el *χαρακτηρισμός* en el texto de Rutilio tiene que ver más con un modo discursivo — como la *demonstratio* (*Rh. Her.* 4.68)— que con una figura específica — como la *effictio*—.

iv) Séneca: el origen de la «práctica iconística».

Aun lejos del material estrictamente retórico, en el corpus epistolar de un autor como Séneca (hijo, no olvidemos, de un rétor) también se localiza una mención explícita del retrato que adquiere gran importancia no tanto por la definición del término — que resulta confusa (Misener 1924: 28), quizá debido a la amalgama de dos o más figuras —, como por su utilidad y por la alusión a su empleo en otro tipo de contexto.

Ait utilem futuram et descriptionem cuiusque virtutis; hanc Posidonius «ethologian» vocat, quidam «characterismon» appellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminentur. [...] Descriptiones has et, ut publicanorum utar verbo, iconismos ex usu esse confiteor: proponamus laudanda, inveniatur imitator. Sen. Ep. 95.65-66<sup>86</sup>

[Posidonio] afirma que será útil incluso la descripción de cada virtud; a esta la llama Posidonio «etología», algunos la denominan «caracterismo», ya que reproduce las señales de cada virtud y cada vicio y sus marcas, con las que se pueden distinguir las cosas semejantes entre sí. [...] Estoy convencido de que estas descripciones y retratos, por servirme del vocablo de los alcabaleros, son útiles: ofrezcamos materia para el elogio, podrá encontrarse un imitador.

Para Séneca, el caracterismo tampoco tiene identidad física. Los *signa* y las *notas* que aparecen en el texto están exclusivamente limitados al plano de las virtudes y los vicios de una persona. En consecuencia, para el estoico la utilidad de este mecanismo es inmensa, ya que le brinda la posibilidad de reproducir modelos de conducta elogiados y dignos de imitación (*proponamus laudanda, inveniatur imitator*). En otras cartas, y aún en otras obras, es completamente manifiesta la familiaridad del filósofo con este método descriptivo, gracias al cual podían hacerse visibles las señales y el color del rostro de un individuo, elementos trascendentales para la mentalidad estoica y susceptibles de revelar el temperamento de un sujeto.<sup>87</sup> Sin embargo, lo realmente significativo de este pasaje se refiere a los *publicani*, el gremio que, según Séneca, se servía de esta

<sup>86</sup> Edición de Gummere (1917-1925).

<sup>87</sup> Graver (2013: 259, 265); Scott Smith (2013: 345). Otros ejemplos en *Ep.* 52.12, 76.32, 83.20-21, 92.13, 106.5; 114.3; *Constant.* 18.1; *De ira* 1.1.3-4, 2.35.3, 3.4.1-2.

práctica descriptiva. En efecto, la mención por parte de Séneca del término *iconismos* (εἰκονισμός) como sinónimo del χαρακτηρισμός para designar al retrato físico de una persona,<sup>88</sup> así como la inclusión de los recaudadores de impuestos, es útil para realizar un breve excursus acerca del origen de esta práctica.

Ya Misener (1924: 97) definió esta figura como «una breve descripción asindética de la apariencia personal diseñada como medio de identificación legal o como adorno de estilo». Tal y como demostraba en las primeras páginas de su artículo, el εἰκονισμός literario tuvo su origen en la vida real (Misener 1924: 103), concretamente, en el método identificativo empleado en los papiros helenísticos procedentes del Egipto Ptolemaico.<sup>89</sup> Estas descripciones aparecerían en fragmentos papiráceos relacionados con el ámbito testamentario y, más adelante, en textos de contratos y disposiciones de compraventa.<sup>90</sup> Asimismo, Misener reproduce parte del texto de un papiro (Par. P. 10) datado en el 145 a. C. en el que se incluye la pormenorizada descripción de un esclavo fugitivo llamado Hermón y conocido como Nilo.<sup>91</sup> Por otra parte, según se sugiere en el artículo, esta fórmula descriptiva debía de ser corriente si se compara con ciertos paralelos literarios aducidos por la investigadora, como un poema de Mosco (1.6-23), la proclama de Mercurio en un diálogo de Luciano (*Fugitivi* 380) o el esclavo al que alude el pregonero del Satiricón (*Sat.* 97)<sup>92</sup>

En este contexto, la función del retrato era meramente identificativa. Así, por ejemplo, el análisis del término εἰκονίζειν que relaiza Depauw (2011) evidencia cómo este procedimiento era recurrente cuando los escribas necesitaban dejar constancia de la participación de un individuo que no sabía leer ni escribir y, por lo tanto, era incapaz de rubricar el documento de una transacción en la que se viera envuelto. A este respecto, el ejemplo más antiguo que he localizado en los dos volúmenes editados por Hunt y Edgar (1932-1934) data del 245 a. C. Se trata de una declaración testimonial en la que un tal Eufronio testifica a favor de Antípatro. Eufronio se encontraba en una barbería con Nicón,

<sup>88</sup> Identificación que ya ocurría en Tryph. *Troph.* 3.201.28-31 Spengel, según se ha visto. Vid. Evans (1969: 40).

<sup>89</sup> Vid. Evans (1969: 39-46). Cf. Sassi (1988: 36-45).

<sup>90</sup> Este tipo de descripciones se extienden por una gran variedad de textos papiráceos. De hecho, Misener (1924: 100) se equivoca cuando afirma que las descripciones icónicas no están presentes en los contratos matrimoniales. El *P. Ryl.* 154 (1.4 Hunt y Edgar), datado en el año 66 d. C., indica lo contrario: [Ομ]ολογεί [Χαι]ρήμων Απολ[λωνίου Π]έσης της ἐπιγονῆ[ς] ὡς (ἐτῶν) λδ οὐλήι ῥινὶ μ[έ]σηι Σισόιτι Πετεήσ[ι]ος [ὡς] (ἐτῶν) οα [οὐλ]ήι ὄφρὺ ἀριστε[ρῶι] ἔχειν] παρ' αὐτοῦ ἐπὶ τῆ[ι] αὐ]τοῦ θυγατρὶ προούση[ι] κ[αί] συνούση[ι] τοῦ Χα[ι]ρήμονος] γυναικί [Θαῖ]σαρίωι... Para las publicaciones que estudian la descripción física en este contexto, se remite a los títulos proporcionados por Depauw (2011: 190 n. 3).

<sup>91</sup> Vid. Hunt y Edgar (1934: 136-139, 2.234) para el texto completo. Es más, al comienzo del mismo se puede leer cómo la datación se retrotrae al 156 a. C. Además, junto con la descripción de Hermón, también se consigna la de Bión, otro esclavo fugitivo que lo acompaña.

<sup>92</sup> Referidas también a esclavos, pero en este caso a su emancipación, también se encuentran descripciones semejantes en *P. Oxy* 722, datado entre el 91-107 d. C. (1.12 Hunt y Edgar).

de quien Antípatro solicita que le devuelva a su hijo Teodosio. El retrato de Eufronio, que encabeza el texto, es el siguiente:

Μαρτυρεῖ Ἀντιπάτρῳ Εὐφρόνιος Ἀπολωνίδου Ἀμμωνιεὺς ὡς (ἐτῶν) λε, εὐμεγέθης, εὐρωστος, κλαστός, μελίχρους, ὀρθόγωνος, οὐλή ὀφρύων δεξιᾶι (?).<sup>93</sup>

Testifica a favor de Antípatro Eufronio, hijo de Apolonides, de Amonia, de treinta y cinco años más o menos, alto, fuerte, pelo rizado, de color miel, complexión rectangular, cicatriz en la parte derecha de las cejas (?).

Otro ejemplo interesante data del año 129 a. C. En este caso, una mujer, llamada Senutis, y su tutor, Harsiesis, venden diez días libres de los que pueden disfrutar cada año al comprador Psenminis. Las descripciones de los protagonistas se enmarcan en la estela del εἰκονισμός:

Σεννοῦθις Ὁρου [...], ὡς (ἐτῶν) λ, μέση, μελίχρους, στρογγυλοπρ(όσωπος), ἔνσιμος, οὐλή παρὰ χαλινὸν δεξι(ὸν), μῆλα μείζω [...] Ἀρσιήσιος τοῦ Πατήμιος μητρὸς Λαβάιτος [...], ὡς (ἐτῶν) λε, μέσου, μελιχροῦ, ὑποκλάστου, πλατυπροσώπου, εὐθύρ(ινος), ὄτα μεγάλα καὶ ἀφροστη(κότα) καὶ ἀρ(ιστερόν) τετρα(μένον) [...] Ψενμίνις Πετεμίνιος [...], ὡς (ἐτῶν) μ, μέσος, μελίχρος, τετα(νός), πλατυπρ(όσωπος), εὐθύριν, οὐλή μετώ(πωι) ἐξ ἀμφοτέρων.<sup>94</sup>

Senutis, hija de Horus [...], de treinta años más o menos, estatura media, de color miel, cara redondeada, algo chata, cicatriz junto a la comisura derecha, pechos grandes<sup>95</sup> [...] Harsiesis, hijo de Patemis y de su madre Labais [...], de treinta y cinco años más o menos, estatura media, de color miel, pelo ligeramente rizado, de cara ancha, nariz recta, orejas grandes y separadas y la derecha perforada [...] Psenminis, hijo de Peteminis [...], de cuarenta años más o menos, estatura media, de color miel, pelo liso, cara ancha, nariz recta, cicatriz en ambos lados de la frente.

Este tipo de descripciones de carácter identificativo y que se mantendrán durante el dominio romano de Egipto resultaban mucho más frecuentes en los siglos III y II a. C. que en las centurias posteriores, en las que la práctica identificativa de un individuo quedó prácticamente eclipsada por la expresión de la edad y la filiación junto con la fórmula οὐλή / ἄσημος, esto es, marcado con una cicatriz o sin marca identificativa (recuérdese que el ejemplo de *Rh. Her.* propuesto para la *effictio* también incluía la descripción de un sujeto con una *cicatrix*).<sup>96</sup> Es más, a la luz de estos testimonios, todo parece indicar que el retrato,

<sup>93</sup> *Annales* xx. p. 184, 2.253 Hunt y Edgar.

<sup>94</sup> *P.S.I.* 1016, ll. 16-37, 1.37 Hunt y Edgar.

<sup>95</sup> Cf. *Ar. Ec.* 903, *Lys.* 195. Hunt y Edgar (1932: 111) consideran que hace referencia a las mejillas y traducen «large cheeks».

<sup>96</sup> Los estudios de Caldara (1924) y Hasebroek (1921) y (1925) se ocupan de estos aspectos. Algunos ejemplos: Tenetcuis tiene una cicatriz en la espinilla derecha: οὐλή ἀντικνημῖω δεξιῶι; Leontas en la parte derecha de la frente: οὐλή μετόπωι ἐγ δεξιῶν; Lucio Beleno Gemelo en la muñeca derecha: οὐλή ἀντίχειρι ἀριστ(εραῖ) (*P. Fay.* 91, 1.17 Hunt y Edgar); Lucio Vetio Epafodrito, tiene una cicatriz en el dedo meñique de la mano derecha: οὐ(λή) δακ(τύλω) μικρ(ῶ) χιρὸς δεξι(ᾶς) (*P. Tebt.* 303, 2.248 Hunt y Edgar); pero la esclava Dioscoruto, en cambio, no tiene ninguna señal distintiva: ἀσήμου (*P. Oxy.* 95, 1.32 Hunt y Edgar), como tampoco Taue (*P. Lond.* 334, 1.76 Hunt y Edgar). Más ejemplos de este tipo de identificación pueden

al menos en su vertiente física, concebido como εικονισμός o χαρακτηρισμός en griego y como *effictio* en latín, tuvo su origen en una práctica vinculada al ámbito legal. Asimismo, los testimonios más abundantes en los que se emplea este recurso como medio identificativo se localizan en el período helenístico, una época en la que proliferaron los manuales de retórica. En consecuencia, resultaría sugerente establecer una hipotética secuenciación cronológica en virtud de la cual un proceder meramente administrativo —una práctica burocrática— fue poco a poco adquiriendo carta de naturaleza propia y aislándose de su contexto para terminar convertido en una figura ornamental en el seno de la preceptiva.

v) Quintiliano.

En *Institutio oratoria* llama la atención el rechazo que provocan en el autor ciertos tropos. Así, el calagurritano, cuando trata acerca de las numerosas figuras retóricas que se han ido sumando a la tradición, escribe:

Item Rutilius, praeter ea quae apud alios quoque sunt, παρομολογίαν, ἀναγκαῖον, ἠθοποιίαν, δικαιολογίαν, πρόληψιν, χαρακτηρισμόν, βραχυλογίαν, παρασιώπησιν, παρόρησίαν, de quibus idem dico. Nam eos quidem auctores qui nullum prope finem fecerunt exquirendis nominibus praeteribo, qui etiam quae sunt argumentorum figuris adscripserunt. Quint. *Inst.* 9.3.99

Igualmente, Rutilio [sc. añadió figuras], excepto aquellas que también están en otros, «paremiología», «necesidad», «etopeya», «dicaíología», «prolepsis», «caracterismo», «braquilogía», «parasiopesis», «parresía», a propósito de las cuales digo lo mismo. Pues sin duda voy a omitir a estos autores que no pusieron casi ningún límite en la búsqueda de nombres, autores que incluso añadieron los nombres que tienen las figuras de pensamiento.

Además de este testimonio, también es posible localizar diversos pasajes en los que se hace patente la crítica del maestro al método con el que procedían distintos autores, utilizando e incluso creando nuevas y extensas nóminas de figuras que debían de reproducirse incansablemente.<sup>97</sup> La posición por la que aboga el rétor es un empleo sobrio y mesurado de las figuras retóricas. Su utilización debe ser comedida (*sicut ornent orationem oportune positae, Inst.* 9.3.100), pues, en caso contrario, de donde podría resultar una virtud, acabará brotando un defecto (*ita ineptissimas esse cum inmodice petantur*). A pesar de esta aparente condena y del rechazo de la ἠθοποιία y el χαρακτηρισμός conforme al criterio de Rutilio, (la *Institutio oratoria* contiene diversos pasajes en los que se hace patente la importancia del retrato físico de un personaje a la hora de producir un discurso:

localizarse, por ejemplo, en *P. Tebt.* 380 (1.54 Hunt y Edgar), *P. Tebt.* 392 (1.58 Hunt y Edgar), *P. Ryl.* 174 (1.74 Hunt y Edgar).

<sup>97</sup> Vid. *Inst.* 1. Pr.24; 2.15.37; 3.9.21; 8. Pr.26; 9.1.22, etc. Vid. Cousin (1967 [=1935]: I 458-471).

Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodammodo verbis depingitur: «constitit in digitos extemplo arrectus uterque» et cetera, quae nobis illam pugilum congreredientium faciem ita ostendunt, ut non clarior futura fuerit spectantibus. 64. Plurimum in hoc genere sicut in ceteris eminet Cicero. An quisquam tam procul a concipiendis imaginibus rerum abest, ut non, cum illa in Verrem legit, «stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore», non solum ipsos intueri videatur et locum et habitum, sed quaedam etiam ex iis, quae dicta non sunt, sibi ipse adstruat? Quint. *Inst.* 8.3.63-64

Existe, por tanto, una variedad en la que de cierta manera se dibuja la imagen de las cosas mediante palabras: «permanecen erguidos sobre la punta de los pies cada uno» y lo demás, que nos muestran aquella expresión de los púgiles que están luchando hasta un punto que el futuro no podría resultar más claro a los espectadores. 64. Lo más posible en esta variedad, así como en las demás, descolla Cicerón. ¿Hay alguno que esté tan alejado de aprehender las imágenes de las realidades que, cuando está leyendo aquel célebre discurso contra Verres —«estuvo de pie con sus sandalias el pretor del pueblo romano, junto con un manto de púrpura y una túnica talar, arrimado a una mujerzuela en la costa»—, no solo parezca que los está contemplado a ellos, al lugar y a su aspecto, sino que también él mismo pueda formarse para sí algunas palabras de estos que no se pronunciaron?

Las citas que proporciona Quintiliano proceden del combate entre Entelo y Dares descrito por Virgilio (*Aen.* 5.426) y del retrato de Verres hecho por Cicerón (*Verr.* 2.5.86). Este procedimiento, pese a carecer de un nombre concreto, claramente se encuentra entroncado con las figuras *quae ad mentem pertinent*, es decir, las figuras de pensamiento (*Inst.* 9.1.19). A propósito de estos recursos, Quintiliano subrayará cómo su utilidad, tan grande como variada (*quarum quidem utilitas cum magna, tum multiplex*), así como su carácter subrepticio y sigiloso, las vuelven capaces de tornar creíble un juicio y susceptibles de inmiscuirse en el ánimo de los jueces sin que estos apenas se percaten (*in animos iudicum, qua non observatur, irrepit*). Precisamente es esta clase de figuras las que conmueven en mayor medida los sentimientos del oyente (*iam vero adfectus nihil magis ducit, Inst.* 9.1.21), equiparándose poco más o menos que al propio semblante del discurso (*orationis ipsius vultus...compositus*). Más adelante, Quintiliano volverá a referirse a esta práctica representativa, esta vez con el nombre de *subiectio* o ὑποτύπωσις, aduciendo el magisterio de Cicerón (*Inst.* 9.2.40). Esta parece ser la descripción más acorde con la *effictio* que se puede localizar en la *Institutio oratoria*.

vi) Otros testimonios sobre la prosopografía.

Los testimonios hasta ahora recopilados son las principales fuentes de información para hacernos una idea de la posición que ocupaba el retrato físico y moral de un individuo en el seno del *ornatus* retórico hasta el siglo primero de nuestra Era. Con todo, la concepción de las figuras retóricas relacionadas con la prosopografía y la etopeya continuó atrayendo la atención de diferentes autores.

Así, por ejemplo, Polibio de Sardes (3.105-109 Spengel) proporciona en su *Περὶ σχηματισμοῦ* la definición de tres figuras estrechamente relacionadas con la prosopografía:

*Εἰκονισμός* ἐστὶ σώματος ἰδίως ἀπόδοσις ἐξ ἱστορίας λαμβανόμενος, οἷον «γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχροος, οὐλοκάρηνος». Καὶ τὸ ἐπὶ Θερασίου «φορκὸς ἔην, χολὸς δ' ἔτερον πόδα». Τὸ δ' αὐτὸ καὶ εἰκονογραφία ἂν εἴη, ὅταν κατὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς μορφῆς ὁμοιώσεως ἐφάπτηται. Plb. Rh. Fig. 3.108.10-16 Spengel

*Modelado* es la explicación que se obtiene de un físico en particular a partir de un informe, como: «redondeado en sus hombros, de piel morena, de pelo rizado». También el ejemplo sobre Tersites: «era patizambo y cojo de un pie». Por cierto que esto mismo también podría constituir una iconografía, cuando se aplica conforme a la explicación del parecido de la figura.

*ὑποτύπωσις* ἐστὶ σώματος ἰδίως ἀπόδοσις πεπλασμένου, «καὶ γάρ τε Λιταὶ εἰσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο, / χωλαὶ τε ῥυσαὶ τε παραβλῶπές τ' ὀφθαλμῶ». Plb. Rh. Fig. 3.108.17-20 Spengel

*Hipotiposis* es la explicación que se modela de un físico de modo particular, «pues también son las Plegarias hijas del gran Zeus, / cojas, arrugadas y bizcas de ambos ojos».

*Χαρακτηρισμός* ἐστὶν ὑποτύπωσις ἰδιώματος ψυχῆς, οἷον «εὐ δὲ σὺ οἶσθα, γεραιὲ διοτρεφέες, οἷον ἐκεῖνος / δεινὸς ἀνήρ· τάχα κεν καὶ ἀναίτιον αἰτιώωτο». Plb. Rh. Fig. 3.108.32-109.3 Spengel

*Caracterismo* es la hipotiposis de una particularidad del espíritu, como: «Y es que tú bien sabes, anciano vástago de Zeus, qué formidable es aquél varón: al punto incluso podría acusar a un inocente».

Como puede apreciarse en las definiciones de Polibio, para este autor existe una clara diferencia entre *εἰκονισμός* y *χαρακτηρισμός*<sup>98</sup>, que en Trifón aparecían como sinónimos. La descripción física se fundamenta en la primera de estas figuras, que, además, se pone en relación con la hasta entonces más general *ὑποτύπωσις*. Llama la atención que uno de los ejemplos utilizados para ilustrar la definición sea el mismo que empleaba Trifón (3.201.28-31 Spengel).

Todavía ahora, las descripciones homéricas constituían la materia fundamental de la *paideía* retórica, razón por la que Polibio emplea distintos pasajes procedentes de la épica para iluminar sus explicaciones.<sup>99</sup> Por otro lado, resulta significativo comprobar cómo para este autor el caracterismo, al contrario de lo que se venía observando, presenta aquí una mayor semejanza con la *etopeya*, puesto que trata una descripción *ἰδιώματος ψυχῆς*, no una *ἰδιώματος σώματος*.<sup>100</sup> Es así que puede afirmarse que, lejos de aproximarse cada vez a una definición más específica de las figuras que englobaban la descripción física y

---

<sup>98</sup> Entre estas figuras, Polibio intercala la *εἰδωλοποιΐα*, la *εἰκασία* y la *εἰδικὴ ὁμοίωσις*. En total, son nueve las figuras que el rétor conecta con la descripción de la imagen o *εἰκόν* (Gladhill 2012: 327).

<sup>99</sup> En efecto, las cuatro citas que recoge Polibio son versos homéricos: *Od.* 19.246; *Il.* 2.217; 9.502-503 y 11.652-653.

<sup>100</sup> Cf. Tryph. *Trop.* 3.201.28-31 Spengel; Cocondr. *Trop.* 3.241.7-9 Spengel.

moral de un personaje, los autores y rétores tardíos no harán sino dejar constancia de las mimas enseñanzas con las que habían sido formados.

La Antigüedad Tardía será heredera de esta situación de suerte que en varios manuales de retórica de esta época también se encuentre presente el caracterismo como figura. Así, en el *Carmen de figuris vel schematibus* (siglo IV o V) puede leerse a propósito de esta figura: *fit depictio, cum verbis ut imagine pingo* (*Carm. fig.* 148, 69 Halm). A su vez, en el anónimo tratado *Schemata dianoeas* (72.31-32), encontramos que: *χαρακτηρισμός est, quoud latine informatio vel discriptio [sic] appellatur*. Finalmente, el propio Isidoro legará en sus *Etimologías* una sucinta descripción para el caracterismo: *descriptio figurae alicuius expressa* (*Etym.* 2.21.40).

vii) Propuesta de clasificación para el retrato físico.

Desde nuestro punto de vista, el tratamiento más clarificador entre las obras modernas consultadas quizá sea el que presenta Dean Anderson Jr. (2000) en su glosario de términos retóricos. A pesar de que la publicación se centra exclusivamente en los términos griegos, las referencias a la preceptiva latina son constantes, razón por la que se incluyen aquí sus opiniones. Así pues, para el caracterismo se distiguen tres nociones básicamente (Dean Anderson 2000: 125):

- a) La primera acepción resulta clara. Se trata de una figura identificada con la *effictio* romana (*Rh. Her.* 4.63) y utilizada por algunos otros rétores griegos, como Trifón, bajo el nombre de *εικονισμός*.
- b) El segundo empleo diferenciado que Dean Anderson localiza para el *χαρακτηρισμός* es precisamente el desarrollado por Rutilio Lupo (2.7). La definición que diera este rétor no hace sino oscurecer las cosas, ya que trata la figura como una descripción de *aut vitia aut virtutes*, prescindiendo completamente de la referencia a elementos corporales, que, como se ha señalado, pensamos que es el rasgo distintivo de la figura.
- c) Por último, el autor del glosario se refiere al testimonio de Séneca (*Ep.* 95.65), aislándolo como una acepción diferente a las mencionadas. No obstante, examinado en detalle, parece que en este pasaje Séneca se refiere al *χαρακτηρισμός* como una amalgama de diversas figuras, al menos, el *εικονισμός* —que traduce al latín como *iconismos*— y quizá la etopeya, por la presencia de los *signa cuiusque virtutis ac vitii*. La mención de Posidonio, quien le otorga el nombre de *ἠθολογία*, así como la referencia general a otros autores (*quidam*) parece apoyar esta interpretación.

A partir de estas consideraciones, podría plantearse que la triple distinción planteada por Dean Anderson, en realidad, puede reducirse a una doble diferenciación. Por un lado, se encontraría el *χαρακτηρισμός* identificado con el *εικονισμός*, y exclusivamente centrado en el aspecto físico de un sujeto. Por nuestra parte, debemos señalar que será esta primera acepción será la que ingrese en las retóricas modernas bajo el nombre de prosopografía. Por otro lado, no es menos corriente encontrar el *χαρακτηρισμός* identificado —sino confundido—

con una figura más próxima a la etopeya, por cuanto se ocupa de describir el plano moral de la persona. Esta última acepción, fruto de una imbricación de procedimientos descriptivos semejantes, se atestigua en la preceptiva retórica desde época de Augusto con la obra de Lupo, si bien, habida cuenta de que la obra de este rétor era una traducción de un manual anterior, quizá estuviera presente desde mediados del siglo I a. C.

### 3.1.2. El retrato moral: la etopeya.

A diferencia de lo que ocurría con la prosopografía, la etopeya admite menos cambios en lo que atañe a su denominación dentro de los manuales de retórica. No obstante, la desinación griega, ἠθοποιῖα, convie en latín con formulaciones diversas como *notatio*, *moralis confictio*, *figuratio* y *expressio*.<sup>101</sup>

#### i) La *Rhetorica ad Herennium*: la *notatio*.

Respecto a la descripción moral de una persona, en el manual tardorrepblicano se puede leer la siguiente definición:

*Notatio* est cum alicuius natura certis describitur signis quae, sicuti notae quaedam, naturae sunt adtributa; ut si velis non divitem, sed ostentatorem pecuniosi describere [...] 65. Huiusmodi notationes quae describunt quid consentaneum sit unius cuiusque naturae, vehementer habent magnam delectationem; totam enim naturam cuiuspiam ponunt ante oculos aut gloriosi, ut nos exempli causa coeperamus, aut invidi, aut tumidi, aut avari, ambitiosi, amatoris, luxuriosi, furis, quadruplatoris; denique cuiusvis studium protrahi potest in medium tali notatione. *Rh. Her.* 4.63-65

La *etopeya* consiste en describir la naturaleza de alguien con señas precisas que, como ciertas marcas, constituyen los atributos de su naturaleza; de forma que, si quisieras describir no a un rico, sino a uno que se jacta de acaudalado [...] 65. Las etopeyas de esta índole, que describen qué concuerda con la naturaleza de cada uno, contienen un intenso y gran encanto; pues ponen ante los ojos la completa naturaleza de alguien, ora de un fanfarrón, como por ejemplo yo he comenzado a hacer, ora de un envidioso, o de un creído, o de un avaro, de un ambicioso, de un amante, de un disoluto, de un loco, de un delator; en fin, la inclinación de cualquiera puede revelarse a las claras con semejante etopeya.

Al contrario que la prosopografía (*effictio*), la etopeya,<sup>102</sup> como recuerda Senabre (1997), nunca presentará un esquema más o menos rígido en su elaboración. Los patrones de comportamiento jamás se reflejarán nunca de una forma sistemática, si bien, como se ha podido comprobar en el tratamiento del *bona interna / in anima* o ψυχικὰ ἀγαθὰ, será frecuente recurrir a un conjunto más o menos delimitado de virtudes y comportamientos extraídos a partir de los lugares comunes propios del género demostrativo. De la misma manera, no deja

<sup>101</sup> Vid. Naschert (1992: 1512-1516) para un resumen de los testimonios de los autores antiguos. Cf. Martin (1974: 291-293), donde aparece considerada desde su variedad dialógica exclusivamente. Asimismo, vid. de Temmerman (2010: 34-37) y su propuesta de clasificación mediante la que diferencia cuatro significados para el término griego.

<sup>102</sup> Vid. Calboli 1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 420); Guérin (2009: I 331-333).



de llamar la atención el hecho de que todos los rasgos y naturalezas que presenta el autor de la *Retórica a Herenio* cuando ejemplifica la *notatio* sean de signo negativo, eludiendo las disposiciones positivas. Algo que recuerda al proceder de Teofrasto, quien también retrataba exclusivamente tipos garantes de un comportamiento moralmente reprochable.

De igual modo, resulta interesante que el fanfarrón (*gloriosus*) con el que el *auctor* latino ejemplifica la figura de la *notatio* (4.63-65) comparta con el ἀλαζών de Teofrasto (*Char.* 23) numerosos rasgos: las pretensiones de poseer una casa, jactarse de un dinero inexistente o vanagloriarse ante los extranjeros, coincidencias que no pasaron desapercibidas a Caplan (1954: 387 n. d). Junto con esto, Calboli (1998: 75-78) constata que la fórmula introductoria de esta figura (*cum alicuius natura certis describitur signis*) y de la cercana *sermocinatio* (*Rh. Her.* 4.65: *cum personae alicui personae sermo attribuitur*) guarda correspondencia con la expresión τοιοῦτος τις οἶος, empleada por el discípulo de Aristóteles para iniciar cada una de las escenas de los tipos descritos. Asimismo, Calboli recuerda que en la conclusión que presenta el manual romano a propósito de la *notatio*, tres de los siete vicios mencionados se corresponden con los desarrollados por Teofrasto como paradigmas de comportamiento. Además de proporcionar un nutrido material a la hora de elaborar los caracteres morales de distintos personajes, Teofrasto debió de desempeñar un gran papel en el desarrollo de la teoría acerca de las figuras (y, quizá, por ello también de forma indirecta acerca del retrato) como ya reconocieran Barwick (1952: 102-110) y Kennedy (1963: 276-277).

ii) Cicerón: la *descriptio*.

Cicerón menciona de forma explícita el χαρακτήρ en *Topica*, al que denomina *descriptio*. A pesar de que la etimología del término griego invite a conectar su sentido con el significado del χαρακτήρισμός, la alusión a esta figura tiene más que ver con la etopeya que con el retrato físico.<sup>103</sup> En opinión del autor, mediante este ornato se recrea el talante completo de una persona:

Additur etiam *descriptio*, quam χαρακτήρα Graeci vocant. [...] *Descriptio*, qualis sit avarus, qualis assentator ceteraque eiusdem generis, in quibus et natura et vita describitur.

Cic. *Top.* 83<sup>104</sup>

Se añade también la *descripción*, a la que los griegos dicen «carácter» [...] La descripción, cómo es un tacaño; como es un adulator y las demás cualidades de este mismo tipo, en las que se describe la naturaleza y la vida.

De forma semejante procede Cicerón en *Orator* 138, donde expresa que el perfecto orador se caracterizará por hablar de forma *ut hominum sermones moresque describat*. Precisamente, la *vitae naturamque imitatio* (*Or.* 139) era considerada por

<sup>103</sup> De hecho, sobre el retrato físico, Cicerón parece no haberse pronunciado. Con todo, este silencio no es óbice para reconocer el empleo de la prosopografía que hace el arpinate en sus discursos. Así, vid. *Verr.* 2.5.86, 161; *Rosc. com.* 20; *Post. Red. in Sen.* 16; *Mur.* 49; *Cat.* 3.13, etc.

<sup>104</sup> Edición de Wilkins (1964 [=1902]).

el Arpinate como una de las *dicendi quasi virtutes*. La utilidad de esta figura la recoge Cicerón en *De oratore*, donde Craso explica que resulta especialmente útil para modular la actitud del oyente y producir una u otra sensación en su ánimo:

*morum ac vitae imitatio* vel in personis vel sine illis, magnum quoddam ornamentum orationis et aptum ad animos conciliandos vel maxime, saepe autem etiam ad commovendos. Cic. *De or.* 3.204

la imitación de las costumbres y la vida, tratándose de los personajes o sin ellos, supone cierto distintivo importante y apropiado aun para ganarse especialmente los ánimos, pero a menudo también para impresionarlos.

Efectivamente, esta definición perifrástica parece encerrar el concepto de *notatio*. No obstante, debe tenerse en cuenta que cuando Craso se ocupa de las figuras estilísticas en *De oratore* (3.199-208) casi siempre evita la mención de los tecnicismos, prefiriendo referirse a todos estos tipos de ornatos a través de ampliaciones lingüísticas.<sup>105</sup> Al mismo tiempo, debe recordarse que, en tiempos del orador, los recursos que iluminaban un discurso mediante palabras o conceptos eran de uso corriente, creándose casi de forma innumerable.<sup>106</sup> Desde luego, esta situación, unida al hecho de que Cicerón no recoge los términos precisos para las figuras que específicamente desarrollan el retrato físico y moral, hace más complejo vincular sus definiciones con uno u otro mecanismo, a pesar de que el contenido del pasaje reproducido se relaciona fácilmente con la etopeya por tratar la naturaleza y la vida de un individuo.

iii) Rutilio Lupo: la ἠθοποιΐα.

Al contrario de lo que ocurría con el caracterismo, Rutilio no ofrece ninguna definición sobre la etopeya. Como señala Barabino (1967: 57), para el autor, la etopeya se corresponde estrechamente con la *sermocinatio* (*Rh. Her.* 4.65). Rutilio simplemente transmite dos ejemplos procedentes de Lisias y Demóstenes. En el primero de estos se recrea el talante de un anciano que vuelve a casa después de trabajar y se topa con una situación completamente contraria a la esperada:

<sup>105</sup> En *De or.* 3.208, por ejemplo, en lugar de las esperadas *figurae sententiae* y *elocutionis*, nos encontramos con un sintagma que reza *quae sentiis orationem verborumque conformationibus inluminant*. Sin duda, este es uno de los aspectos que evidencian la distancia que quiere guardar en este diálogo respecto a los manuales de retórica.

<sup>106</sup> *De or.* 3.199: *formantur autem et verba et sententiae paene innumerabiliter*. Junto a esto, cf. *De or.* 2.53, cuando, a propósito de los historiógrafos, Antonio comenta que muchos han sido los autores que han dejado en sus obras una mera constancia de nombres sin ningún tipo de ornato (*sine ullis ornamentis*). Tras nombrar a Ferécides, Helánico y Acusilao, Antonio matiza que Catón, Fabio Píctor y Calpurnio Pisón redactaron sus obras huérfanos de elementos con los que adornar su discurso, dada la reciente incorporación de estos elementos al bajaje de los escritores (*modo enim huc ista sunt importata*). Este juicio quizá podría emplearse para fechar de una forma un tanto imprecisa u oblicua el proceso de integración de determinados mecanismos ornamentales, entre los que se contarían las figuras de dicción (¿quizá también el retrato?), en la literatura latina o, al menos, en su vertiente historiográfica.

*Ἠθοποιΐα*. Lysiae: rure rediens, iudices, homo maior natu, magno calore, vix sufferens viae molestiam, tamen his verbis egomet me consolor: fer fortiter demum laborem: iam brevi domum venies exspectatus; excipiet te defatigatum diligens atque amans uxor; ea sedulo ac blande praeministrando detrahet languorem, et simul seniles nutriendo recuperabit vires. Haec me in itinere cogitatio prope confectum confirmabat. Postea vero, cum domum veni, nihil earum rerum inveni, sed potius bellum intestinum ab uxore contra me comparatum. Rutil. 1.21

*Etopeya*. De Lisias: «mientras vuelvo del campo, jueces, un hombre mayor, con mucho calor, apenas pudiendo soportar la incomodidad del camino, con todo, yo mismo me voy consolando con palabras de esta guisa: “solo tolera el trabajo con entereza; en poco llegarás a casa después de esperar; fatigado, una afectuosa y enamorada esposa te recibirá; ella te quitará el abatimiento sirviéndote de todo corazón y con cariño, y, a la par, te hará recuperar las fuerzas propias de la vejez alimentándote”. Esta idea me daba ánimo durante el trayecto a mí, casi extenuado. Pero después, cuando llegué a casa, no encontré ninguna de estas cosas, antes bien, mi esposa había preparado una guerra doméstica contra mi persona».

Por otra parte, el ejemplo de Demóstenes recrea el carácter de un padre, diferenciándose del caso anterior en su tratamiento: si el primero procedía de forma directa, mediante un monólogo interior, aquí se emplea un modo indirecto:

Item Demosthenis: at, me dius Fidius, iudices, ego sic arbitrabar: filium ad parentem dissoluto vultu venturum, lacrimis patrium sinum oppleturum, supplicem precario obsecraturum, blanditia sua quod petisset a patris mollitie impetraturum. Sed hic longe aliter: hic incredibili confidentia armatus ad patrem advolavit sicut hostis, atque initium sermonis cum iurgio sumpsit. Rutil. 1.21

Asimismo, de Demóstenes: «Mas, ¡por el dios de la Verdad!, jueces, yo pensaba de esta forma: el hijo se presentará ante su padre con el semblante descuidado, colmará con sus lágrimas el seno paterno, le implorará a fuerza de ruegos como un suplicante, con su cariño obtendrá lo que hubiera pedido merced a la indulgencia del padre. Pero hete aquí lo completamente opuesto: este, armado de una increíble osadía, aterrizó ante su padre como un enemigo, y dio comienzo a su conversación con una riña».

Como se observa, no hay ninguna mención expresa a las virtudes y defectos de los protagonistas. Es el oyente y el lector quienes deben extraer la información oportuna a través del modo de expresarse particular de cada tipo. Esta concepción de la etopeya se distancia notablemente de la *notatio* que se localizaba en el manual de Herenio o de los preceptos ciceronianos, no hay referencia al temperamento y tampoco mimesis de la vida y las costumbres del personaje.

iv) Quintiliano: *imitatio*, ἠθοποιΐα, ὑποτύπωσις.

La ἠθοποιΐα conforme al criterio de Rutilio Lupo no merece la consideración de Quintiliano, como tampoco la merecía el *χαρακτηρισμός* (*Inst.* 9.3.99). Cuando en la *Institutio* se ocupa de la etopeya, Quintiliano denomina a este proceso con una noción tan amplia como *imitatio*. Asimismo, el calagurritano desvela otros nombres para este ornato, refiriéndose al proceso como una *μίμησις* y también

como una ὑποτύπωσις con el sentido general de «bosquejo» o «pintura» (Cousin (1967 [=1936]: II 87 y 145):

*Imitatio* morum alienorum, quae ἠθοποιῖα vel, ut alii malunt, μίμησις dicitur, iam inter leniores adfectus numerari potest; est enim posita fere in eludendo. Sed versatur et in factis et in dictis. In factis, quod est ὑποτυπώσει vicinum; in dictis, quale est apud Terentium...  
Quint. *Inst.* 9.2.57

La *imitación* de las costumbres de otros, que se llama «etopeya» o, según prefieren otros, «mímesis», ya puede contarse entre las inclinaciones más bajas; pues se emplea generalmente para el juego. Con todo, se desarrolla en los hechos y en las palabras. En los hechos, lo que es cercano a una *hipotiposis*; en las palabras, como ocurre en Terencio...

El rétor es el primero en distinguir claramente los dos planos de acción de la etopeya. Por una parte, existe una imitación del carácter y las costumbres de un sujeto. Por otro lado, también es posible la imitación se su forma de hablar, tal y como era habitual en la comedia, según se desprende del ejemplo terenciano que se cita acto seguido donde habla Fedrias (*Eu.* 155-157). Al mismo tiempo, destaca el carácter negativo que adquiere esta figura en Quintiliano, quien la ve como una práctica corriente, una emulación vulgar destinada al entretenimiento y a la burla en virtud de su propio carácter imitativo. La etopeya, así pues, adquiere para Quintiliano el mismo valor que podría tener una parodia: la imitación de las costumbres o las palabras de otra persona con intención burlona. Evidentemente, una concepción de la figura como la relfejada motivaba en buena medida que el calagurritano prescindiera de ella en su sistematización, al igual que también prescindía del χαρακτηρισμός (*Inst.* 9.3.99).

#### v) Otros testimonios sobre la etopeya.

Como ocurría con las figuras emparentadas con la descripción física, la etopeya también continuó gozando de una pródiga tradición en los manuales de retórica. Así, Alejandro Numenio (3.9-40 Spengel), autor que redactó un Περί τῶν τῆς διανοίας καὶ τῆς λέξεως σχημάτων y floreció en la primera mitad del siglo II d. C., se pronunciaba sobre la figura en estos términos:

Ἡθοποιῖα δέ ἐστὶν ὅταν ὑπάρχοντα πρόσωπα τιθέντες λόγους τινὰς αὐτοῖς περιτιθῶμεν πρὸς τὸ πιστοτέρους αὐτοὺς δόξαι εἶναι ἢ εἰ αὐτοὶ ἐλέγομεν αὐτούς.  
Alex., *Fig.* 3. 21.23-21.26 Spengel

Por cierto que hay *etopeya* cuando incluimos a un personaje existente, atribuyéndoles algunas palabras para que parezca que estos son más verosímiles que si nosotros las hubiésemos pronunciado.

La etopeya, de hecho, aparece contenida en numerosos manuales. Por ejemplo, Aquila Romanus (segunda mitad del siglo III) define la etopeya como *moralis confictio*, esto es, una configuración ficticia de las costumbres. Para este rétor, la persona descrita no puede estar presente, recayendo su descripción en el lenguaje: *hic certis quibusdam [vel] personis verba accommodate adginfimus, vel ad*

*improbitatem earum demonstrandam vel ad dignitatem* (Aquila, Fig. 23.30-24.7 Halm).<sup>107</sup> Por otro lado, Febamón (3.52.26-53.9 Spengel) menciona dos variedades de etopeya, la circunscrita a los presentes y la centrada en los ausentes: Ἡ δε ἠθοποιῖα διχῆ γίνεται πρὸς παρόντας καὶ ἀπόντας (Phoeb. Fig. 3.52.26-27 Spengel).

En el siglo IV, Julio Rufiniano definía la etopeya de la siguiente forma: Ἡθοποιῖα *est alienorum affectuum qualiumlibet dictorumque imitatio non sine reprehensione. Latine dicitur figuratio vel expressio* (Fig. 62.23-25 Halm).<sup>108</sup> Y por la misma época, Atilio Fortunatiano, autor de un *Ars Rhetoricae*, dentro de su triple clasificación (λέξεως, λόγου, διανοίας) consideraba la etopeya como una figura del discurso y no una figura de pensamiento (Halm 1863: 127.2). A su vez, con las mismas características que una personificación, la etopeya se localiza en un manual anónimo:

Ἡθοποιῖα ἐστὶν ἢ λόγους ἀψύχοις περιτιθεῖσα πράγμασιν ἢ ἀλόγοις, οἷον τίνας ἂν εἴποι λόγους ναῦς ἐκ κλύδωνος καὶ τρικυμίας ἐλαυνομένη ἐς ἀπορροῶγας πέτρας, καὶ μελλουσα προσαράττεσθαι τε καὶ καταποντίζεσθαι, ἢ γῆ ῥηγνυμένη ὑπὸ σεισμῶν βίας· δεῖ γὰρ ἀκριβῶς ἀπομιμῆσθαι τὸν πλαττόμενον τὰ πράγματα

Anon. Schem. 3.177.1 Spengel

*Etopeya* es la atribución de palabras a cosas sin alma o sin pensamiento, como si un navío dijera algunas palabras empujado hacia unas rocas escarpadas por la marejada y el oleaje, y está a punto de chocarse y naufragar, o una tierra que se resquebraja por la fuerza de los terremotos; pues conviene que lo que se imagina imite con exactitud las cosas.

Al igual que había hecho con el χαρακτηρισμός, Isidoro también da cuenta de la etopeya en sus *Etimologías*, prestándole atención en dos ocasiones. En el primer caso, la definición es igual de escueta que la elaborada a propósito del caracterismo: *ethopoeia est, cum sermonem ex aliena persona inducimus* (Etym. 2.21.32). Sin embargo, anteriormente el polímata hispano ya se había detenido por extenso en el término:

*Ethopoeiam* vero illam vocamus, in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, laetitia, sexus, maeroris, audaciae. Nam cum piratae persona suscipitur, audax, abrupta, temeraria erit oratio: cum feminae sermo simulatur, sexui convenire debet oratio: iam vero adolescentis et senis, et militis et imperatoris, et parasi et rustici et philosophi diversa oratio dicenda est. Aliter enim loquitur gaudio affectus, aliter vulneratus. In quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda, quis loquatur et apud quem, de quo et ubi et quo tempore: quid egerit, quid acturus sit, aut quid pati possit, si haec consulta neclexerit

Isid. Etym. 2.14<sup>109</sup>

Por otro lado, llamamos *etopeya* a aquella en la que adaptamos el carácter de una persona conforme a la representación de los estados de ánimo de su edad, afición, riqueza,

<sup>107</sup> «Aquí atribuimos palabras a algunos precisos [o] personajes, bien para señalar su maldad, bien su dignidad». Cf. Tib. Fig. 3.63.5-63.7 Spengel: Ἡθοποιῖα δὲ ἐστὶν ὅταν φεύγοντες τὸ προσκρουστικὸν τῶν ἐπιτιμήσεων ὡς ὑφ' ἑτέρων προσώπων γινομένης εἰσάγωμεν.

<sup>108</sup> «“Etopeya” es la imitación cualquier estado de ánimo de los demás y de sus palabras no sin una crítica. En latín se llama *figuratio* o *expressio*».

<sup>109</sup> Edición de Lindsay (1911).

alegría, sexo, tristeza, osadía. Pues si se toma el carácter de un pirata, el discurso será osado, entrecortado, irreflexivo: si se simula el habla de una mujer, el discurso debe ser acorde a su sexo; y lo que es más, el discurso de un joven y un viejo, del soldado y el general, del parásito, el paleta y el filósofo debe pronunciarse de forma distinta. Pues de una forma se habla dotado de satisfacción, de otra forma, herido. En este tipo de expresión se deben considerar especialmente aquellas reglas de quién habla y ante quién, sobre qué y cuándo y en qué momento: qué hizo, qué va a hacer, o qué puede soportar, si desprecia estos consejos.

En Isidoro la etopeya adquiere un carácter dialógico que la aproxima a la *sermocinatio*, un carácter que dista mucho de la noción de esta misma figura que se encuentra en Zonaios. En la obra de este autor bizantino, una de las últimas fuentes para conocer el tratamiento de estas figuras retóricas en época tardoantigua, la etopeya quedará aún más reducida, pues tratará de la personificación de elementos inánimes: Ἡθοποιῖα ὅταν λόγους παρατιθῶμεν ἀψύχοις πράγμασιν (Zon. Fig. 3.162.22-23 Spengel).<sup>110</sup>

vi) Propuesta de clasificación para el retrato moral.

Como en el caso de la prosopografía (χαρακτηρισμός), para las clasificaciones modernas de los significados de la etopeya según los autores antiguos, se sigue el criterio tripartito que establece Dean Anderson (2000: 60-61):

a) El primer significado es aquel que hace referencia a la descripción de las costumbres y características de otro individuo. Tal y como se señala, tales descripciones se remontan al menos hasta los Ἠθικοὶ χαρακτῆρες de Teofrasto. Esta sería la acepción con la que la emplearían el *auctor* de *ad Herennium*, pasando a denominarla *notatio* (4.63-65), y Quintiliano (*Inst.* 9.25.58-59), además de las referencias oblicuas de Cicerón en *De oratore* (3.204) y *Orator* (138).<sup>111</sup>

b) La segunda acepción de ἠθοποιῖα, como reconoce el mismo Dean Anderson, es prácticamente idéntica a la primera. Consiste en una especialización de la figura para su desarrollo a modo de ejercicio preparatorio en las escuelas por parte de los alumnos. Se trataría, por tanto, de una de las actividades codificada en los *progymnasmata* y ligada a la pintura de caracteres, tal y como se lee en Hermógenes o Quintiliano (*Inst.* 6.2.17). Debe notarse que aquí Dean Anderson comete un error al presentar la definición de Hermógenes como testimonio de esta acepción. Esto se debe a que a pesar de que en su exposición de la ἠθοποιῖα Hermógenes efectivamente hace referencia a la imitación del carácter (μίμησις ἤθους), el rétor también entiende por *éthos* la forma de expresión de un personaje, como demuestra precisamente la aclaración que realiza: οἷον τίνας ἄν εἴποι λόγους Ἀνδρομάχη ἐπὶ Ἐκτορι (*Prog.* 9, 2.15.8 Spengel). Así pues, esta acepción no se vincularía tanto a la primera diferenciación que

---

<sup>110</sup> «Se da la etopeya cuando ofrecemos palabras a las cosas sin alma».

<sup>111</sup> No veo tan clara la inclusión en este apartado del ejemplo de Lupo (1.21) como hace Dean Anderson.

propone Dean Anderson de la etopeya, sino que estaría más próxima con el tercer significado que aduce, del que, de hecho, no se diferenciaría.

c) La última transferencia de significado está motivada según el autor por Dioniso de Halicarnaso. Cuando el polígrafo griego trata acerca de Lisias (*Lys.* 8), se refiere a la etopeya como la imitación verosímil del talante de una persona a través del discurso, operación que lograba un gran impacto en el auditorio si se llevaba a cabo de una forma eficaz.

En este punto, cabe decir que de nuevo la triple distinción planteada por Dean Anderson para la etopeya puede reducirse a dos acepciones básicas para el término. En primer lugar, puede hablarse de una etopeya mediante la que se retrata al sujeto a través de su comportamiento. Con este ornato se dibuja el carácter de una persona haciendo hincapié en las marcas o notas (cf. *notatio*) de su temperamento. Esta figura centraría su atención en la actitud de un personaje y su comportamiento, y, aunque pudiera incluirlo, no se ceñiría a su modo de expresión, a su idiolecto. Por otra parte, la etopeya como forma de reproducción de un modo de habla particular, tarea desarrollada por los logógrafos, sería la acepción con la que el término habría pasado a los manuales de ejercicios escolares. Como figura retórica, esta última no se diferenciaría del *διαλογισμός* y, en latín, quedaría completamente aislada y diferenciada de la *notatio* mediante la utilización de otro nombre (cf. *sermocinatio*, *Rh. Her.* 4.65 *infra*).

### 3.2. Otras figuras relacionadas con la retratística.

Aparte de la prosopografía y la etopeya, la retórica antigua codificó otras figuras que también podían vincularse a la práctica retratística en virtud de su imitación de la realidad. De esta suerte, Márquez Guerrero (2001: 96-102), por ejemplo, además de la *notatio*, tiene en cuenta la *sermocinatio* y la *conformatio* a la hora de analizar el retrato literario en su vertiente ornamental, y cuando aborda la dimensión física del retrato, repara asimismo en la écfrasis (Márquez Guerrero 2001: 118-124). Estas figuras se ubican en una posición periférica en comparación con la prosopografía y la etopeya, tropos que, según se ha comprobado, son los que guardan una relación más directa con el retrato literario. No obstante, como quiera que a la hora de describir a un personaje los textos literarios habitualmente no se sirven de forma aislada una figura, sino que aglutinan varias, será apropiado referirse brevemente a estos tres procedimientos: *sermocinatio*, *conformatio* y écfrasis.

### 3.2.1. La *sermocinatio* y la *conformatio*.

La *sermocinatio* (*Rh. Her.* 4.55-57, 65) o dialogismo (διαλογισμός),<sup>112</sup> puede concebirse, según se ha apuntado, como un hipónimo de la etopeya, y afecta a la pintura de caracteres mediante su expresión verbal. Por este motivo, entre otras razones, Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 424) redirige a sus anotaciones a propósito de la *notatio* en el comentario de la figura. Este ornato consistía básicamente en acomodar el habla de una persona a su posición o categoría: *alicuius personae oratio adcommodata ad dignitatem* (*Rh. Her.* 4.55); *alicui personae sermo adtribuitur et is exponitur cum ratione dignitatis* (*Rh. Her.* 4.65). Para lograrlo, se recurría a alterar las palabras, la pronunciación y la forma de exponer el discurso (*verbis, pronuntiando, tractando*, *Rh. Her.* 4.56).

Por otro lado, la *conformatio* (*Rh. Her.* 4.66), *fictio personarum* o personificación (προσωποποιΐα),<sup>113</sup> se aleja del retrato al estar destinada a caracterizar ideas abstractas y realidades ajenas al ser humano. En este punto, el *auctor* del manual dedicado a Herenio sostiene que la *conformatio* también se utiliza para caracterizar a una persona que no está presente (*cum aliqua, quae non adest, persona confingitur quasi adsit*, *Rh. Her.* 4.66), pero en este caso no nos encontraríamos sino ante una *sermocinatio* o, si se prefiere, una *notatio* centrada en la descripción dialógica. Lo más corriente es que mediante la *conformatio* se otorgue voz a elementos mudos, realidades inmateriales o ciertas acciones (*res muta aut informis fit eloquens [...] aut actio quaedam*), tal y como sucede con la concesión de voz y personalidad a las Leyes en el *Critón* (50a-54d) o a la Patria en las *Catilinarias* (1.18).

### 3.2.2. La écfrasis.

Respecto a la écfrasis en relación con la prosopografía, puede afirmarse lo mismo que en el caso de la *sermocinatio* en relación con la etopeya. Si la *sermocinatio* podía englobarse como una etopeya dialógica, en el caso de la écfrasis que se aplica a personas, nos encontraríamos ante una práctica idéntica a la *effictio* o prosopografía ya analizada. Naturalmente, si la écfrasis tiene importancia para el retrato literario, se debe precisamente a que su objeto puede ser el ser humano. Según se indica claramente en todos los *progymnásmata*, este tipo de descripción no opera exclusivamente sobre objetos u obras de arte, sino

<sup>112</sup> Cic. *De or.* 2.328; Quint. *Inst.* 9.2.29 y 9.2.31. Vid. Lausberg (1996[=1960]: §§ 820-825), quien diferencia entre discurso con diálogo, sin diálogo y soliloquio; Martin (1974: 291); Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 424-425).

<sup>113</sup> Ar. *Rh.* 1411b31; Cic. *De or.* 3.205; *Or.* 138; *Part.* 55; *Top.* 45; Quint. *Inst.* 9.2.31-36; Rutil. 2.6; Aquila 23.22-29 Halm; Rufin. 62.26-28 Halm; *Schem. dian.* 72.15-20 Halm. Vid. Ernesti (1962[=1797]: 311-312); Lausberg (1996[=1960]: §§ 411-413, 826-829); Martin (1974: 273, 276); Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 427-429). Como señala este último (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 428), al menos desde la época de Quintiliano, la prosopopeya se vuelve más específica, pasando a utilizarse en la representación de una persona fallecida —a veces denominada εἰδωλοποιΐα—, de un objeto inanimado o de un concepto o una idea abstractos.



que también puede desarrollarse a partir de la observación de una persona.<sup>114</sup> Efectivamente, la descripción de un objeto u obra artística es la variante más conocida e incluso el sentido con el que se emplea el término muchas veces en la actualidad.<sup>115</sup> Este significado restrictivo quizá esté motivado por la enorme popularidad de la que gozaron ciertos pasajes literarios (como la recreación verbal de la imagen de los escudos de Aquiles y de Eneas),<sup>116</sup> así como por obras posteriores (como la de Filóstrato de Lemnos, centrada en la descripción de diversos cuadros). Asimismo, esta concepción verdadera, pero inexacta, podría haberse visto alimentada por la famosa cita de Simónides, recogida por Plutarco en *De gloria Atheniensium* (*Mor.* 346f), en virtud de la cual la pintura era poesía muda y la poesía pintura que habla, o por la no menos célebre expresión horaciana *ut pictura poesis*, contenida en *Ars poetia* (361). No obstante, frente a esto debe notarse que ya el ejemplo más extenso que se conserva dentro de los *progymnasmata* corresponde a la descripción de un lugar y no a la de una obra de arte: se trata la visión de la acrópolis de Alejandría hecha por Aftonio en el siglo IV (*Prog.* 12, 2.47.10-49.12 Spengel). Además de esto, debe advertirse que, cuando Teón teoriza sobre este ejercicio, el primer elemento digno de recibir un tratamiento ecfrástico no es una obra de arte, sino una persona:

Ἐκφρασις ἔστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. Γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων.

Theo *Prog.* 11, 2.118.7-9 Spengel

La *écfrasis* es un discurso desarrollado para llevar de forma vívida ante la mirada lo que se muestra. Existe la *écfrasis* de personas, de acciones, de lugares y de tiempos.<sup>117</sup>

De hecho, todos los autores de manuales dedicados a los ejercicios escolares coinciden en que la *écfrasis*, además de operar sobre objetos inanimados y lugares, podía estar referida a tiempos, asuntos, lugares y —aspecto que interesa para el retrato— personas. Así se observa en Hermógenes, Aftonio y Nicolao,<sup>118</sup>

<sup>114</sup> Así, en Krieger (1992: 7); Webb (1999: 9); de Temmerman (2010: 40-41). En este sentido, un examen de la *écfrasis* concebida como mecanismo empleado para retratar literariamente es el elaborado por Zeitlin en la segunda parte de su artículo (Zeitlin 2013: 21-29), donde analiza la descripción de tres personajes dentro de la narrativa de ficción helenística: la semblanza que Caritón hace de Calirroeo, la imagen de Pantea en los diálogos *Retratos* y *Sobre los retratos* de Luciano y el retrato de Cariclea hecho por Heliodoro.

<sup>115</sup> La propia definición del término griego a través de las conexiones etimológicas se ha convertido en un fértil campo para las conjeturas. Dubel (1997: 253) ya señalaba cómo la *écfrasis* dentro de los *progymnasmata* no se distinguía «à sa matière mais à sa manière». La naturaleza del objeto descrito no se convierte en un criterio distintivo, sino que lo realmente importante es el efecto de evidencia. A este respecto, Webb (1999: 7 y n. 3) se hace eco de los subjetivos intentos de algunos estudiosos a la hora de vincular la etimología de la palabra con la definición que mejor se adaptaba a su análisis.

<sup>116</sup> Vid. *Il.* 18.478-608 y *Aen.* 626-73. Asimismo, Hes. *Sc.*

<sup>117</sup> Vid. Patillon (1997: 149 n. 323) para los distintos sentidos propuestos.

<sup>118</sup> Hermog. *Prog.* 10, 2.16.10-14 Spengel; Aphth. *Prog.* 12, 2.46.16-18 Spengel; Nicol. *Prog.* 12, 3.491.30-492.2 Spengel. Vid. Cizek (1994: 286-294). Como recuerda Webb (1999: 11), aunque la lista de tópicos permanece en las distintas definiciones de la *écfrasis*, no dejan de producirse algunas enmiendas. Así, por ejemplo, Aftonio añade las plantas y animales como posibles objetos, mientras que Nicolao incluye las fiestas, lo que evidencia subrepticamente la importancia que en la Antigüedad tardía había adquirido el

todos los cuales, por cierto, emplean para ilustrar la écfrasis de una persona los mismos pasajes, aquellos versos homéricos en los que se describía a Euríbatas y Tersites incidiendo en su deformidad, los mismos versos que se localizan en las definiciones del *χαρακτηρισμός* y el *εικονισμός*. Equiparada por tanto a la *effictio* en este sentido, la categoría de écfrasis que versa sobre la persona no deja de ser sino un sinónimo de prosopografía. Por otro lado, ni Teón ni Hermógenes prescriben un orden determinado a la hora de abordar la écfrasis de un ser humano. Será Aftonio el autor en el que por primera vez pueda localizarse la referencia normativa para elaborar este cuadro desde la cabeza a los pies.

Ἐκφράζοντας δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἰέναι,  
τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας. Aphth. Prog. 12, 46.25-27 Spengel

Por cierto que, cuando estemos realizando la écfrasis de personas, conviene ir desde el principio hasta el final, esto es, desde la cabeza a los pies.

Frente al adjetivo empleado por Teón (*περιγηγηματικός*), que evoca un «viaje alrededor» o una mirada superficial, Aftonio declara que este desplazamiento debe realizarse en sentido vertical.<sup>119</sup> A partir de este momento, se gestará una práctica, la del orden descendente en la descripción, que gozará de amplio favor a partir de la Antigüedad tardía, pero que no se halla codificada en época clásica:

Por otro lado, la écfrasis debe caracterizarse por su viveza, tratando de hacer posible que el lector o el oyente conciba en su imaginación a la persona descrita, como si la estuviera contemplando con sus propios ojos. En verdad, es la atención prestada al detalle y la viveza (*ἐνάργεια* o *evidentia*) la cualidad que debe presidir en el objeto descrito mediante este modo discursivo.<sup>120</sup> La viveza como cualidad, de hecho, se torna en la distinción principal que permite aislar este procedimiento como figura retórica. En este aspecto, la importancia de la *evidentia* es tal que en la *Retórica a Herenio* (4.68-69) llega a constituirse en figura, adoptando el nombre de *demonstratio*. De hecho, Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 436) opina que la *enárgeia* estuvo probablemente individualizada como virtud oratoria y poética ya en los gramáticos que se ocuparon de estudiar los símiles homéricos.<sup>121</sup> En este sentido, como bien apunta Márquez Guerrero (2001: 119-120), el tratamiento que Lausberg (1996[=1960]: §§ 810-819) ofrece de

---

género demostrativo en el Imperio romano, así como las ocasiones más proclives para el desarrollo de esta variedad discursiva.

<sup>119</sup> El adjetivo *περιγηγηματικός*, que se emplea en las definiciones de Teón, Hermógenes y Aftonio, revela, a decir de Dubel (1997: 255), un claro sentido de la espacialidad.

<sup>120</sup> Zapata Ferrer (1988: 3739): «consideramos la *ἐκφρασις descriptio* poética como una exposición detallada de las cualidades estáticas de un objeto o ser viviente que tiene como finalidad primordial la *ἐνάργεια* o *evidentia* mediante la contemplación objetiva (real o ficticia) del autor». Del mismo modo en Krieger (1992: 14, 67-90, 93-112); Kennedy (1994: 206); Webb (1999: 13); Zeitlin (2013: 17).

<sup>121</sup> Para los pasajes de los rétores griegos menores, vid. Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 435-436). En autores como Alejandro Numenio, Febamón, Tiberio, Zonaios, Polibio el rétor y Trifón, la *demonstratio* aparece muchas veces denominada con los mismos términos que se empleaban a propósito de la *effictio*, por ejemplo, *διατύπωσις* y *ὑποτύπωσις*.

la écfrasis —y de la *descriptio*, en general— resulta confuso al confundir un proceder discursivo (écfrasis) con la virtud o cualidad (ἐνάργεια) asociada al mismo (Dubel 1997: 254). Respecto a su relación con el retrato, el verdadero punto de interés de esta cualidad radica en la conexión que guarda con la vista:<sup>122</sup>

Illa vero, ut ait Cicero, *sub oculos subiectio* tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes; quem locum proximo libro subiecimus *evidentiae*, et Celsus hoc nomen isti figurae dedit. Ab allis ὑποτύπωσις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri: «ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat».

Quint. *Inst.* 9.2.40

Mas aquella figura, como afirma Cicerón, la *representación bajo los ojos*, suele darse cuando no se señala que una situación ha sucedido, sino que se muestra cómo ha sucedido, y no al completo, sino por partes; este punto lo subordiné a la *evidentia* en el libro anterior, y Celso le atribuyó dicho nombre a la mencionada figura. Por otros se denomina *hipotiposis* a cierta silueta representada de las cosas, expresada mediante palabras de suerte que parezca que puede distinguirse con la vista antes que oírse: «aquél en persona, encendido por su crimen y locura, llega al foro, le ardían los ojos, por su rostro al completo sobresalía la crueldad».

Quintiliano toma como ejemplo el dibujo que Cicerón hace de Verres (*Verr.* 2.5.161), acentuando el componente visual de la imagen. Por otro lado, ya la propia definición de *Retórica a Herenio* concedía una significativa importancia al papel de los ojos en este tipo de descripciones:

*Demonstratio* est cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus [...] Haec exornatio plurimum prodest in amplificanda et con miseranda re huiusmodi enarrationibus. Statuit enim rem totam et prope ponit ante oculos.

*Rh. Her.* 4.68-69

La *demonstratio* se da cuando se representa una situación con palabras de forma que parezca que el asunto y la situación se llevan a cabo ante los ojos. Esta podrá desarrollarse si expresamos los hechos que sucedieron antes, después y en el propio asunto, o no nos alejamos de las consecuencias o las circunstancias [...] Este adorno es útil para amplificar y suscitar compasión en una situación mediante narraciones de este tipo. En efecto, deja establecida la situación al completo y prácticamente la pone ante los ojos.

Parece que este *ante oculos*, que por su repetición en el texto se convierte en un sintagma relevante dentro de la definición y la valoración de la figura, será el elemento que retomen los *progymnasmata* cuando hablan de la importancia de la mirada en la percepción de este proceso descriptivo.<sup>123</sup> La huella que deja la *demonstratio* en la mente del oyente estará determinada por la viveza de la secuencia que se describe. Así, cuanto mayor sea el número de detalles, debemos

<sup>122</sup> Cf. Cic. *Quint. Inst.* 4.2.123; 6.2.32; 8.3.61-63, 68, pero también, *De or.* 3.202; *Or.* 139; *Part.* 20; *Top.* 97; *Rufin.* 62.29-30 Halm; *Schem. dian.* 71.1-7 Halm. Asimismo, téngase en cuenta el adverbio ἐνάργως de la definición de Teón, recogido tal cual o de forma parafraseada por otros autores.

<sup>123</sup> Cf. ὑπ' ὀψιν en la definición de Teón (*Prog.* 11, 2.118.7 Spengel).

entender que más fácil resultará al receptor aprehender la imagen que se quiere presentar. El autor del manual ejemplifica la figura con la narración pormenorizada del asesinato de Tiberio Graco (133 a. C.). Cuando se refiere al asesino, lo hace de la siguiente manera:

Iste interea scelere et malis cogitationibus redundans evolat e templo Iovis: sudans, oculis ardentibus, erecto capillo, contorta toga, cum pluribus aliis ire celerius coepit. [...] At iste, spumans ex ore scelus, anhelans ex infimo pectore crudelitatem... *Rh. Her.* 4.68

Mientras tanto, ese, estando desbordado por el asesinato y sus malvadas intenciones, sale volando desde el templo de Júpiter: sudando, los ojos echando fuego, el pelo erizado, la toga enredada, comienza a andar más rápido junto con otros muchos. [...] Pero ese, echando espuma por su boca criminal, exhalando crueldad desde el fondo de su pecho...

El retrato del asesino, Cornelio Escipión Nasica Serapión, conjuga el plano moral o temperamental (*malis cogitationibus*) con el pruamente físico (*sudans... toga*) para presentar una imagen completa y profundamente patética de la situación. En resumidas cuentas, la *demonstratio* de *Rh. Her.*, entendida como figura y, al mismo tiempo, como cualidad emanada de un correcto empleo de la écfrasis, no consiste en otra cosa que en la verbalización de un elemento sensible. El asesino, su comportamiento y su apariencia, que pueden ser percibidos a través de los ojos como órgano físico, se recrean mediante el uso de la palabra para ser accesibles a los ojos del intelecto. En consecuencia, la *demonstratio*, entendida como figura, o la vivacidad, concebida como cualidad de la écfrasis, se convierten en fieles aliadas retrato literario por su capacidad para plasmar de una forma efectiva —entre otras posibilidades— la imagen de una persona.

#### 4. OTRAS APORTACIONES: CARACTERES Y FISIOGNOMÍA.

Además de los *loci* y *figurae* consignados, el amplio marco de la cultura grecolatina suministró otras aportaciones que cabe considerar como elementos capaces de influenciar los lugares y las formas con los que era posible efectuar un retrato literario. En este apartado parece oportuno referir brevemente al menos dos de estas aportaciones. En primer lugar, el tratamiento de los caracteres, ciñéndonos por un lado a su codificación aristotélica y su desarrollo en el opúsculo de Teofrasto, y, por otro lado, a su impronta en la retórica (Cicerón y Quintiliano) y la poética (Horacio) romanas. En segundo lugar, las consideraciones de la fisiognomía, disciplina ajena en principio a la teorización retórica, pero con la que comparte el razonamiento inferencial y silogístico, y cuyos postulados ya se encontraban plenamente codificados en torno al siglo IV a.C. ejerciendo un impacto nada desdeñable en el examen del físico y del temperamento de los seres humanos.

#### 4.1. El tratamiento de los caracteres.

##### 4.1.1. Los ἦθη aristotélicos y las edades del hombre.

Un elemento de suma importancia a la hora de configurar el retrato literario de un personaje se localiza en el examen de los caracteres (τὰ ἦθη).<sup>124</sup> Esta visión quedó en cierta manera postergada en las retóricas latinas, pero no en la poética. Las reflexiones de carácter teórico sobre la relación entre el *éthos* y la caracterización de los personajes en la literatura se torna significativa desde el momento en que el propio impulsor del Perípato apunta la posibilidad de comprender el carácter específico del sujeto que se está expresando (*Rh.* 1366b).

A lo largo del libro segundo de la *Retórica*, Aristóteles presenta su estudio de las pasiones y, junto con estas, la tipología de los caracteres en relación con las edades del hombre (1388b31-1390b13) y con su fortuna (1390b14-1391b6). Descripciones de este tipo son realmente útiles a la hora de configurar tanto unos personajes como unos modos de actuar y expresarse que resulten verosímiles y apropiados (1390a24ss.). Por este motivo puede comprenderse el inmenso provecho y la eficacia que estas consideraciones podían llegar a tener en el obrar de los escritores de la Antigüedad.

Como ejemplo puede utilizarse la caracterización de una persona en virtud de la edad.<sup>125</sup> Aquí se advierte cómo el filósofo, sirviéndose de un sistema tripartito ya utilizado en otros pasajes,<sup>126</sup> traza la imagen del joven y del anciano a través de la contraposición de sus actitudes. En medio de ambos se sitúa el hombre de edad madura, quien, al mismo tiempo, es el que presenta un talante más virtuoso, puesto que se ubica en el punto medio de dos extremos. El talante del hombre adulto, cuya edad, por otra parte, sitúa el filósofo entre los treinta y los treinta y cinco años para el cuerpo y los cuarenta y nueve aproximadamente para el alma (*Rh.* 1390b10), se dibuja como un justo equilibrio entre juventud y la vejez, que presentan rasgos completamente opuestos. Así, los jóvenes (οἱ νέοι), por una parte, son ansiosos (ἐπιθυμητικοί), irascibles (θυμικοί), coléricos (ὀξύθυμοι) y tienen especial gusto por la honra (φιλοτιμίαν). Resultan bondadosos (εὐήθεις), crédulos (εὐπιστοί) y esperanzados (εὐέλπιδες), dado su

<sup>124</sup> Para la problemática que envuelve al término griego ἦθος, vid. Wisse (1989: 60-65). Su estudio, referencia obligada al analizar el *éthos* y el *páthos*, aborda la historia de estos conceptos desde Aristóteles a Cicerón, pasando por la retórica helenística.

<sup>125</sup> Por otra parte, en cuanto a los caracteres según la fortuna o el azar (ἀπὸ τύχης), Aristóteles distingue tres tipos: la nobleza, la riqueza (con mención especial a los nuevos ricos) y el poder y la buena suerte. Todos ellos comportan ciertas notas de ambición, desdén, orgullo, necedad e irreflexión, y, al contrario que en el caso de los caracteres según la edad, aquí no encontramos mención del término medio.

<sup>126</sup> La metodología es la misma que se aplica, por ejemplo, a las diferentes consideraciones sobre la belleza en función de la edad (1361b). Así, en los jóvenes, la belleza se expresa en la operatividad para los ejercicios físicos y el placer que sobreviene a partir de la contemplación de los cuerpos; en la edad adulta, la belleza radica en la aptitud para la guerra; por último, la belleza de la vejez consiste en la capacidad para soportar los achaques propios de la edad. Sobre el criterio peripatético (o tripartito), presente también en la clasificación de las partes de la felicidad que hace Aristóteles, según se ha anotado, vid. Racionero Carmona (1990: 206 n. 103).

temperamento caliente (διάθερμοί) y, entre otras cualidades, se caracterizan por ser los más valerosos (ἀνδρειότεροι), por ser tímidos (αἰσχυνηλοί) y magnánimos (μεγαλόψυχοι). Estos mismos también prefieren lo bello a lo conveniente, cometen injusticias por la desmesura de sus actos, no por maldad (εἰς ὕβριν, οὐ κακουργίαν) y gustan de la risa (φιλογέλωτες). En definitiva, las disposiciones de los jóvenes quedan condensadas en las siguientes palabras de Aristóteles:

καὶ ἅπαντα ἐπὶ τὸ μᾶλλον καὶ σφοδρότερον ἁμαρτάνουσιν παρὰ τὸ Χιλώνειον· πάντα γὰρ ἄγαν πράττουσιν· φιλοῦσι γὰρ ἄγαν καὶ μισοῦσιν ἄγαν καὶ τᾶλλα πάντα ὁμοίως.  
Arist. *Rh.* 1389b2-4

También yerran en todo por demasía y con más impetuosidad contra el dicho de Quilón; pues todo lo practican en exceso: pues aman en exceso y odian en exceso y todo lo demás de forma semejante.

En el polo opuesto a los jóvenes se ubican los ancianos (οἱ πρεσβύτεροι). Estos son individuos maliciosos (κακοήθεις), desconfiados (ἄπιστοι) por su experiencia, mezquinos (μικρόψυχοι) y cobardes (δειλοί) a causa de su temperamento frío (κατεψυγμένοι) y contrario al de los jóvenes. Aparte de esto, son egoístas (φίλαυτοι), pues anteponen lo conveniente a lo bello, y desvergonzados (ἀναίσχυνοι). Señas de identidad en los ancianos son también, en opinión de Aristóteles, el ser desesperanzados (δυσέλπιδες), así como proclives a la garrulería (ἀδολεσχία), cometer injusticias por maldad, antes que por desmesura y, una vez más, a la inversa que la juventud, no disfrutar con la risa ni tener buen humor.

La interiorización de estas características, basadas en lugares comunes, permitía a un orador reproducir unos personajes pensados con cierta verosimilitud por el auditorio. Además, no deja de resultar curioso que este estudio de los caracteres en la *Retórica* esté precedido por el análisis de pasiones como el amor y el odio, la vergüenza y la desvergüenza, insertas en el libro segundo, cuyo examen puede llevar a «pensar que su enseñanza en las escuelas de retórica era habitual y su transferencia a la caracterización de personajes literarios más que plausible» (Márquez Guerrero 2001: 95). Efectivamente, la aplicación de estos rasgos a la conducta de los personajes retratados se convertiría en una estrategia conocida y empleada por los escritores.

#### 4.1.2. Teofrasto: los caracteres morales como tipos literarios.

Si Aristóteles puso los cimientos para elaborar una tipología general acerca de los caracteres, su discípulo Teofrasto ejemplificó las enseñanzas del maestro con la descripción moral de los diversos tipos que desfilan por sus *Caracteres morales* (Ἠθικοὶ χαρακτήρες). Tírtamo, que más adelante recibiría el título de Eufrasto y después el de Teofrasto, merced a su buen quehacer en la tarea expositiva de los conocimientos (D.L. 5.30), ha legado a la posteridad un opúsculo con treinta capítulos en los que se dibuja la más variada clase de

personajes de la segunda mitad del s. IV a. C. Los retratos de estos individuos comparten un denominador común: el vicio; de ahí que los títulos que encabezan cada descripción hablen del fingido y el charlatán, el rústico y el inoportuno, el tacaño, el cobarde y el codicioso, entre otros.<sup>127</sup>

La importancia de esta obra para la consolidación de modelos descriptivos es sumamente relevante. Así se desprende de varios aspectos.

En primer lugar, por Quintiliano (*Inst.* 3.1.15) se tiene constancia de que Teofrasto también escribió sobre retórica, por lo que quizá la pintura de la sociedad ateniense que encierran los *Caracteres* sirviera como un ejercicio práctico que ilustrara escritos más teóricos. De hecho, según Kennedy (1963: 272-286), no resultaría extraño pensar que Teofrasto hubiera desarrollado teorías retóricas al amparo de la escuela peripatética. Lo cierto es que gracias a Diógenes Laercio (5.42-50), se tienen noticias de doscientas veinticinco obras, entre las que figurarían dieciocho libros de epiqueremas, tres de exordios y uno sobre la pronunciación. Asimismo, algunas de las obras atribuidas a Teofrasto y hoy perdidas, pero de las que se tiene constancia, debieron de convertirse en una importante fuente para textos posteriores.<sup>128</sup>

Ligado con lo anterior, cabe suponer que, en la estela de la ética aristotélica, los *Caracteres* de Teofrasto iniciaron una corriente que tuvo su continuación en otros directores del Perípato, como Licón de Troas o Aristón de Ceos, de los que se tiene constancia que escribieron sobre defectos morales a través de esta clase de viñetas.<sup>129</sup>

En segundo lugar, los vicios retratados por Teócrito, aunque generalmente hacen suyas figuras retóricas como la ἠθοποιία o la ἠθολογία, no desatienden la pintura más plástica de los sujetos, esto es, el χαρακτηρισμός, que en ocasiones se adueña por completo del carácter. Por ejemplo, este es el caso la fealdad o δυσχέρεια (*Char.* 19), un defecto por encima de la mera *foeditas*, más cercano a la «repulsión», y que basa su descripción por entero en el plano físico del sujeto (la lepra, las uñas largas, las axilas peludas, los dientes negros y cariados...).

Finalmente, es incuestionable que los *Caracteres* sentaron una serie de tópicos a la hora de realizar la descripción de ciertos tipos. Teofrasto proporcionó varios lugares comunes para el retrato de los defectos en las personas, lugares

<sup>127</sup> Se aplica el adjetivo derivado del título de cada capítulo conforme a la traducción de Ruíz García (1988). Los capítulos en concreto son *Char.* 1 (εἰρωνεία), 3 (ἀδολεσχία), 4 (ἀγροικία), 12 (ἀκαιρία), 22 (ἀνελευθερία), 25 (δειλία) y 30 (αἰσχροκέρδεια).

<sup>128</sup> Es el caso de la supuesta influencia de *Sobre el estilo* en el ciceroniano *Orator*, tal y como opina Culpepper Stroup (2007: 26). No obstante, para otros muchos estudiosos, entre ellos Kennedy (1963: 284-286), esta última obra pertenecería a Demetrio de Falero, un discípulo de Teofrasto, tal y como refiere Diógenes (5.39). Vid. también Cic. *Brut.* 37: *Phalereus enim successit eis senibus adulescens eruditissimus ille quidem horum omnium [...] Processerat enim in solem et pulverem non ut e militari tabernaculo, sed ut e Theophrasti doctissimi hominis umbraculis.*

<sup>129</sup> El primero se conserva a través del ejemplo de Rutil. 2.7 sobre la ebriedad (*supra*). De Aristón de Ceos (no confundir con el estoico Aristón de Quíos, cf. D. L. 7.163) habla Filodemo en *Περὶ κακιῶν* (*De Vitiis*) 10.

que más adelante se hallarán perfectamente aclimatados en los manuales de retórica —Márquez Guerrero (2001: 97), por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que muchos de los individuos que retrata Teofrasto coincidan con la lista de caracteres que ofrece la *Retórica a Herenio*—. Pero, en virtud de la armonía entre retórica y literatura en la Antigüedad, cabe decir que esta influencia trasciende el plano de la teoría y se inmiscuye por completo en el de la práctica, esto es, en los propios textos literarios. Así, entre los literatos inmediatamente posteriores, la huella de Teofrasto es reconocible en Menandro (Ruíz García 1988: 33-35 n. 50) y la *Néα*, cauce a través del cual se deslizó hasta los comediógrafos latinos y el resto de géneros literarios. De esta suerte, la *ἀπόνοια* (*Char.* 6) y la *ἀνασχυντία* (*Char.* 9) se tornan claves para entender la conducta de los lenones, la *ἀλαζονεία* (*Char.* 23) define *per se* al tipo *miles gloriosus*, y en la *κολακεία* (*Char.* 2) se fundamentan buena parte de los rasgos del parásito grecorromano:

καὶ λέγοντος δὲ αὐτοῦ τι τοὺς ἄλλους σιωπᾶν κελεῦσαι, καὶ ἐπαινέσαι δὲ ἀκούοντος, καὶ ἐπισημῆνάσθαι δέ, εἰ παύσαιτο, «ὀρθῶς», καὶ σκώψαντι ψυχρῶς ἐπιγελάσαι τό τε ἰμάτιον ᾧσαι εἰς τὸ στόμα ὡς δὴ οὐ δυνάμενος κατασχεῖν τὸν γέλωτα.  
Thphr. *Char.* 2.4<sup>130</sup>

también cuando él [sc. el adulado] está diciendo algo, [sc. el adulator] manda callar al resto, y lo alaba cuando lo está escuchando y, si se detiene, le aplaude exclamando: «¡Olé!», y se ríe del que hace una broma sin gracia y se echa la capa a la boca como si no fuera capaz de contener la risa.

La pintura de estos personajes permitía conocer la Atenas más cercana, una Atenas de tintes costumbristas en la que el interés residía en lo humano frente a lo divino. Este último elemento, heredero de la mentalidad que presidió el Helenismo, debió de favorecer sustancialmente a que se aclimatara una práctica como el retrato literario. Ahora, además del dios y del héroe, importaba el individuo particular y corriente, aquél en el que los defectos (antes que las virtudes) podían convertirse en su seña de identidad.

#### 4.1.3. El *éthos* en la preceptiva romana.

##### i) El *éthos* en la retórica: Cicerón y Quintiliano.

A diferencia de los autores griegos, las contribuciones romanas a la retórica no llegaron a proporcionar ningún análisis tipológico de los caracteres a la manera de Aristóteles ni tampoco ningún prontuario anecdótico de los defectos siguiendo el modelo de Teofrasto. Si es cierto que en Roma el carácter adquiriría relevancia cuando se trataba de reproducir la disposición moral del personaje, era, sin embargo, la figura del propio orador en la que se fijaba la mayor parte de la atención a la hora de estudiar las implicaciones del *éthos* retórico (*De or.* 2.182).

<sup>130</sup> Edición de Ussher (1960).



Mientras que la finalidad del *páthos* es el *movere*, el *officium* del *éthos* es el *conciliare*.<sup>131</sup> Por este motivo, el orador tiene que ser capaz de granjearse el favor del auditorio mediante la apropiada imitación de un sujeto. Con todo, esta emulación del carácter, dejando a un lado las posibilidades que prestara la *actio*, no podía concretarse en otro aspecto más que en el propio discurso, en la conveniente reproducción del modo de hablar del encausado. La imitación de un carácter, en consecuencia, estaba sometida al *decorum* y a la verosimilitud. Esta afirmación es válida sobre todo en el ámbito de la oratoria forense y también en el de la oratoria deliberativa, pero un discurso demostrativo permitía la exaltación o la denigración del carácter de un personaje sin que fuera necesario que el emisor asumiera el *éthos* del interfecto. Junto a esto, el talante de quien era objeto del elogio o del vituperio no tenía porqué verse sometido a la teoría de la propiedad, la conveniencia y el decoro, sino que lo habitual era proceder a través de la lógica de los extremos, esto es, a través de su amplificación o su disminución. Así podrá corroborarse con el análisis del tratamiento del *éthos* que hacen Cicerón y Quintiliano.

Cicerón trata el *éthos* junto con el *páthos* en el libro segundo del diálogo *De oratore* (2.178-186). En este pasaje se concede un tratamiento mucho más reducido al carácter que al afecto (Iso Echegoyen 2002: 43). El carácter queda subordinado al orador, él es quien debe ganarse la simpatía de los jueces y del auditorio. Por esta razón, resulta de suma importancia saber reproducir adecuadamente el *éthos* de los encausados o, en otras palabras, saber imitar sus caracteres:

Horum igitur exprimere mores oratione iustos, integros, religiosos, timidos, perferentis iniuriarum mirum quiddam valet; et hoc vel in principiis vel in re narranda vel in perorando tantam habet vim, si est suaviter et cum sensu tractatum, ut saepe plus quam causa valeat. Cic. *De or.* 2. 184

Así pues, tiene cierta fuerza admirable el reproducir en un discurso sus caracteres como justos, íntegros, garantes de la religión, temerosos, capaces de soportar las injusticias; y este punto, si es tratado de un modo agradable y con sensibilidad, tiene un poder tan grande en los exordios, a la hora de la narración o a la de la peroración, que, a menudo, sobrepuja a la causa.

Junto a esto, como sostenía Wisse (1989: 233-236, 316-317), el *éthos* ciceroniano es diferente del *éthos* aristotélico. Para el griego, esta disposición obedecía a una «versión racional» del término, la sustentada en la *φρόνησις*. En Cicerón, en cambio, puede hablarse de un «ethos of sympathy», toda vez que su función radica en el *conciliare*.

Quintiliano también aporta información acerca del carácter, si bien relega sus explicaciones a una suerte de apéndice. El educador calagurritano se ocupa de los afectos exclusivamente en la sección que corresponde a la última de las

<sup>131</sup> *De or.* 2.115, 121, 128, 182, 200, 206-207, 212, 216. El *conciliare*, a su vez, es uno de los fundamentos de la virtud en *Off.* 2.17: *proprium hoc statuo esse virtutis, conciliare animos hominum et ad usus adiungere*.

partes de un discurso, la *peroratio*. El motivo es sencillo: esta es la sección en la que, junto con el exordio, era más necesario que las emociones se adueñaran de los ánimos (cf. Cic. *Part.* 4 y Quint. *Inst.* 6.1.30-55). Como había hecho Cicerón, Quintiliano trata el *éthos* al mismo tiempo que el *páthos* (*Inst.* 6.2) y se refiere a ambas disposiciones como *adfectus*, a pesar de sus evidentes diferencias:

Horum autem, sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci πάθος vocant, quod nos vertentes recte ac proprie adfectum dicimus, alteram ἦθος, cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus: mores appellantur, atque inde pars quoque illa philosophiae ἠθική moralis est dicta. Quint. *Inst.* 6.2.8

Pero de estos, hemos recibido por transmisión desde antaño, dos son las clases: a una la llaman los griegos *páthos*, la que nosotros, al traducirla, nombramos con justicia y de forma apropiada «pasión», a la otra, *éthos*, de cuyo nombre, según considero yo al menos, carece la lengua romana: se les dice «caracteres», y de ahí que también aquella parte de la filosofía se le diga «ética moral».

Quintiliano prosigue su exposición transmitiendo diferentes concepciones del *éthos* (y el *páthos*) sin hacer mención explícita de los autores que tiene en mente.<sup>132</sup> Los caracteres se contemplan como afectos ligeros (*lenes*), llevaderos (*mites*), armoniosos (*compositos*). Frente a la pasión, el carácter es más duradero (*perpetuum*) y su función está encaminada a persuadir y lograr la benevolencia (*Inst.* 6.2.9-10). Aplicado al orador, se trata de una disposición que brota *ex natura* y a través de la cual de alguna forma puede llegar a conocerse el talante de quien habla (6.2.13). Sin embargo, en cuanto a los caracteres como elementos capaces de influir en el retrato de un personaje, es más importante la información que el maestro proporciona acerca de su enseñanza:

Non parum significanter etiam illa in scholis ἦθη dixerimus, quibus plerumque rusticos, superstitiosos, avaros, timidos, secundum condicionem positionum effingimus. Nam si ἦθη mores sunt cum hos imitamur, ex his ducimus orationem. Quint. *Inst.* 6.2.17

No es poco significativo que incluso en las escuelas hayamos bautizado a aquellos como *éthe*, con los que generalmente modelamos según la condición de sus estados a los campesinos, los supersticiosos, los tacaños, los miedosos. Pues si los *éthe* constituyen los caracteres, al imitarlos, elaboramos nuestro discurso a partir de ellos.

En este pasaje, los caracteres son entendidos exclusivamente como la forma de expresarse que cada individuo posee de acuerdo con su pertenencia a una u otra *positio*. El conocimiento y la aplicación de los diferentes *éthe* sirve, por tanto, para que el estudiante sea capaz de plasmar el carácter de un personaje

<sup>132</sup> Tanto el espacio —una breve sección al hilo de la *peroratio*— como estas discrepancias conceptuales eran vistas por Solmsen (1941: 178) como un indicio para pensar que Quintiliano no conocía de primera mano los planteamientos aristotélicos sobre los caracteres. Su conocimiento sobre los *adfectus* tendría como base a Cicerón. Para las concurrencias *éthos* y el *páthos* en la obra del calagurritano y su análisis, vid. Cousin (1967 [=1935]: I 87-88, 110, 317-323).

fundamentalmente a través de su modo de expresión oral.<sup>133</sup> No se contemplan aquí otras disposiciones morales más características de la *notatio* y que, por ejemplo, aparecían recogidas en la obrita del discípulo de Aristóteles: modo de caminar, vestimenta, costumbres, relaciones con el resto de ciudadanos. En este sentido, el *éthos* afecta solo a la forma de expresarse, a la lengua de una sociedad diversa, pero capaz de ser compartimentada en ciertos tipos —*rusticus, avarus, timidus...*— reconocibles por el uso que hacían del lenguaje.

ii) El *éthos* en la poética: Horacio.

Si una tipología general sobre los caracteres no puede localizarse en los escritos de retórica, donde el *éthos* se concibe como una herramienta en manos del orador para reproducir la forma de hablar de un individuo, no ocurre lo mismo con el *Ars poetica* horaciana.<sup>134</sup> Este texto, junto con la *Poética* aristotélica —las poéticas no conservadas— y las obras retóricas que se han venido examinando, constituye la fuente principal sobre la que sustentar lo que podría denominarse «preceptiva literaria» en la Antigüedad.

La *Epístola a los Pisones* o, como se refiere Quintiliano a la obra, el *Ars poetica*,<sup>135</sup> constituye uno de los textos más influyentes en la preceptiva literaria occidental. Con 476 hexámetros, la metapoesía horaciana, influida por los escritos de Aristóteles y otros personajes como Neoptólemo de Pario,<sup>136</sup> tiene un doble valor: por un lado, se trata de la única poética de la Antigüedad clásica que se ha conservado de forma completa y, por otro lado, se ocupa de la práctica totalidad de los elementos constitutivos de la poesía: su unidad (*Ars P.* 1-40), su organización y lenguaje (40-118), temas y géneros —con especial atención al drama— (119-294) y la labor del poeta (295-476).<sup>137</sup>

A propósito del carácter como elemento determinante en la descripción de los personajes, interesan las reflexiones horacianas vertidas en dos pasajes: las implicaciones de las emociones y el carácter en las palabras (99-118) y, en especial, la credibilidad de los personajes, la verosimilitud de su comportamiento en función de la franja etaria que ocupan (153-178). En ambos pasajes resulta

<sup>133</sup> Es tan solo uno de los diversos sentidos de un término tan polivalente como ἦθος. Un ejemplo de propuesta de clasificación para las acepciones puede verse en Kennedy (1963: 91-93; 1972: 222).

<sup>134</sup> Para el *Ars* sigo la edición de Rudd (1989). Asimismo, me apoyo en el estudio de Brink (1963) y el comentario de los versos del mismo autor (1971). Por otra parte, en la última página del capítulo de Laird (2007: 143) pueden encontrarse algunos de los estudios fundamentales sobre el texto.

<sup>135</sup> La mención ocurre por primera vez en la carta dirigida a Trifón que precede a la *Institutio* (*Ep. Tryph.* 2). Más adelante, Quintiliano vuelve a denominar así al texto en *Inst.* 8.3.60.

<sup>136</sup> Los principales elementos en los que el *Arte poética* se diferencia de la *Poética* aristotélica aparecen resumidos en Reinhardt (2013: 505-508). Para la cuestión de Neoptolemo y la bibliografía a propósito de su influencia en el *Ars.*, vid. Rudd (1989: 23-25) y Moralejo (2008: 342 n. 16 y 17).

<sup>137</sup> Esta es la estructuración del poema según Brink (1963: 3-40, cf. 248). Rudd (1989: 21-23), por su parte, diferencia tres bloques: composición (*Ars P.* 1-152), drama (153-294) y poeta (153-294). En general, cada editor propone subdivisiones basándose en la segmentación más firmemente aceptada, la de Norden (1905), que diferenció dos grandes secciones: el *ars* (*Ars P.* 1-294) y el *artifex* (295-476).

determinante el τὸ πρέπον aristotélico, la norma de la propiedad y el decoro (Camarero Benito 1990: 275).<sup>138</sup>

Respecto a la influencia del *páthos* y el *éthos* en el discurso, así como en la caracterización de los personajes, Horacio afirma:

Tristia maestum	105
vultum verba decent, iratum plena minarum, ludentem lasciva, severum seria dictu. Format enim natura prius nos intus ad omnem fortunarum habitum; [...]	
post effert animi motus interprete lingua.	110
Si dicentis erunt fortunis absona dicta, Romani tollent equites peditesque cachinnum.	Hor. <i>Ars P.</i> 105-112

Tristes palabras convienen a un rostro apesadumbrado, repletas de amenazas a uno airado, chanceras a uno que se divierte, serias de pronunciar a uno severo. Y es que la naturaleza primero nos moldea por dentro para toda apariencia de suerte; [...] después, saca fuera las emociones del pecho con la lengua como intérprete. Si los términos del que está hablando son discordantes con su condición, los caballeros romanos y la gente de a pie se echarán una carcajada.

Se refleja aquí con cierta flexibilidad la una concepción del lenguaje fundamentada en el pensamiento estoico y epicúreo: la naturaleza, que actúa como artesana, dota al ser humano de una palabra interior (λόγος ἐνδιάθετος), que más tarde es exteriorizada (λόγος προφορικός).<sup>139</sup> En el *Ars* esta dicotomía está presente en el adverbio *intus* (108) y en la forma verbal *effert* (111). La expresión debe responder a la emoción, que se encuentra sujeta a las mismas normas de conveniencia que el carácter. Por este motivo, el lenguaje de un personaje debe observar su *éthos*, tal y como se postulaba en la *Retórica* (1408a25-32). Pero, además de la *Retórica*, en este pasaje es evidente la influencia de la *Poética* y de Teofrasto.<sup>140</sup> Para ilustrar esta recomendación, se establecen seis contraposiciones basadas en dos de los *loci a persona* codificados en la retórica: la *natura* y la *fortuna* (o *condicionis distantia*).<sup>141</sup> Conforme a esta idea, no habla (*loquatur*) de idéntica forma un dios y un héroe, un anciano y un joven, una matrona y una nodriza, un comerciante y un agricultor, un colco y un asirio, uno

<sup>138</sup> De hecho, como sostiene Camarero Benito (1990: 249), «a la manera de las preceptivas retóricas, no hay tópicos o consejos en toda la *Epístola* en que no se observe la aplicación del *decorum*, especialmente por vía negativa, es decir su transgresión, los vicios o defectos (*indecorum, ineptum*).»

<sup>139</sup> Vid. Brink (1971: 188) para las referencias.

<sup>140</sup> En la *Poética* aristotélica, la diferencia en cuanto al carácter descansa en su maldad o su virtud: κακία γὰρ ἀρετῆ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες (*Arist. Po.* 1488a3-4). Por otro lado, el carácter es, además, una de las seis partes fundamentales de la tragedia (*Po.* 1450a9-10), se define como lo que demuestra una línea de pensamiento y actuación concreta: ὁ δὲ δὴλοι τὴν προαίρεσιν (*Po.* 1450b9) y debe ser bueno (χρηστὰ *Po.* 1454a17), tener adecuación (τὸ ἀρμόττοντα *Po.* 1454a22), semejanza (τὸ ὁμοιον *Po.* 1454a24) y constancia (τὸ ὁμαλόν *Po.* 1454a26). Vid. Brink (1963: 111-113, 140 n. 1, 251 ss.).

<sup>141</sup> Cf. Cic. *Inv. rhet.* 1.34-35 y Quint. *Inst.* 5.10.24-30. Dentro de la *natura*, en sus ejemplos Horacio atiende a las diferencias de *sexus, aetas, natio y patria*.

de Tebas y uno de Argos (*Ars P.* 114 y 118). Aquí el *éthos*, por tanto, se corresponde con la palabra y el discurso, como se en Cicerón y Quintiliano.

Acto seguido, cuando Horacio advierte sobre el camino que debe seguir un autor desee continuar la tradición (*famam sequere*), se incluye un listado de personajes trágicos marcado por la yuxtaposición de sustantivos y adjetivos (119-124). El poeta recomienda que Aquiles sea *impiger, iracundus, inexorabilis, acer*; Medea, *ferox invictaque*;<sup>142</sup> Ino, *flebilis*; Ixión, *perfidus*; Ino, *vaga* y Orestes, *tristis*. En este punto, es evidente que, junto con el lenguaje, el *éthos* de un personaje debe ser acorde con su comportamiento.

Respecto a los caracteres de los personajes conforme a su edad, leemos:

Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,  
mobilibusque decor naturis dandus et annis. Hor. *Ars P.* 156-157

Tienes que describir los caracteres propios de cada edad, y debes conceder lo apropiado a las naturalezas y años susceptibles de cambiar.

Como recuerda Brink (1971: 232), aquí el verbo *notare* tiene el mismo sentido («describir») con el que aparece el sustantivo *notatio* en *Rhetorica ad Herennium* (4.63). Asimismo, el *naturis* horaciano (*Ars P.* 157) parece responder al *alicuius antura* que se lee en la definición de la figura retórica. El poeta, en consecuencia, nos traslada a la descripción del ἦθος a través de la etopeya. La ejemplificación del consejo se realiza tomando como modelo los personajes del drama. Lo más llamativo en la tipología de caracteres horaciana es su número: frente a las tres edades de Aristóteles, en el *Ars poetica* se diferencian cuatro franjas etarias. No hay, por tanto, término medio. El venusino distingue el *puer* (158-160), que ya reproduce palabras y sabe caminar, juega con sus semejantes, se irrita y se calma cambiando de temperamento en un momento (*mutatur in horas*); el *imberbis iuvenis* (161-165), que, disfruta con los caballos, los perros y Campo de Marte, es blando en lo que respecta a los vicios (*cereus in vitium flecti*) y duro con los consejeros (*monitoribus asper*), lento para lo útil, pródigo con el dinero, idealista, deseoso (*sublimis cupidusque*) y rápido en abandonar lo que amaba (*amata relinquere pernix*); la *aetas animusque virilis* (166-168), que busca las riquezas y amistades (*opes et amicitias*), quedando sometida a los cargos (*honori*); y la senectud, a cuya caracterización Horacio dedica el mayor número de versos:

Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod  
quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti, 170  
vel quod res omnes timide gelideque ministrat,  
dilator, spe lentus, iners, pavidusque futuri,  
difficilis, querulus, laudator temporis acti  
se puero, castigator censorque minorum. Hor. *Ars P.* 169-174

<sup>142</sup> Para los pasajes de la literatura en los que se observan estas características en cada personaje, vid. Brink (1971: 200-202). Es curioso observar que de todos ellos, Medea es el único nombre que también aparece en el listado de personajes trágicos cuando Quintiliano se ocupa de la *actio* y describe cuál debe ser el *adfectus* de cada uno (*Inst.* 11.3.73): *ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules*.

Muchas desventajas acosan al viejo, bien porque busca conseguir ganancias y, una vez halladas, mezquino, se abstiene y tiene miedo de emplearlas, bien porque gestiona todos asuntos con miedo y frialdad, remiso, lento en su esperanza, inactivo, temeroso del porvenir, intratable, quejica, elogia el tiempo pasado cuando él era mozo, crítico y censor de los más jóvenes.

La descripción del viejo se nutre del carácter que había formulado Aristóteles para esta etapa de la vida (*Rh.* 1389b26-1390a23). Avidez, desesperanza y miedo al futuro son rasgos que comparten los ancianos en la obra del griego y en la del romano. Constituyen sus señas distintivas para perfilar su imagen. Sin embargo, como se anticipaba, el rasgo distintivo fundamental en la consideración de las edades es la inclusión de la infancia. La inclusión del *éthos* de un niño no tenía cabida en una obra centrada en la retórica y la práctica oratoria, puesto que un *puer*, por su edad, no podía adscribirse a la figura del orador ni a la del juez.<sup>143</sup> En cambio, su presencia podía resultar necesaria en un contexto dramático o en cualquier otro género literario.

#### 4.2. La impronta *fisiognómica*: *te esse bonum ex voltu cognosco*.<sup>144</sup>

Las consideraciones sobre el carácter de un personaje están relacionadas con otra disciplina que también condiciona en buena medida el retrato literario: la fisiognomía. Su inclusión en este repaso de las diversas preceptivas que pudieron favorecer a la sedimentación de materiales apropiados para los retratos literarios está motivada por la trascendental influencia que encontrarán muchos de sus tópicos dentro de la oratoria del elogio y el vituperio, como ponen de manifiesto los estudios Sassi (1988: 74 ss.) y Barton (2002 [=1994]: 95-131), así como las páginas del artículo de de Temmerman (2010: 38-40), que enfatiza la relevancia del lenguaje corporal y sus inferencias en las descripciones literarias. Es más, como muy bien recordaba Evans (1969: 5) en la introducción a su estudio, la fisiognomía «as a quasi-science, it always bore a close relationship to the science of medicine; as an art, to the practice of rhetoric» y, también, «It has also an obvious kinship with the field of ancient portraiture».<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> De hecho, como recomendará Horacio, los papeles deben circunscribirse a las edades que les son pertinentes, pues también en este punto reside lo *aptum*, lo decoroso: *Ne forte seniles / mandentur iuveni partes pueroque viriles, / semper in adiunctis aevoque moraberis aptis* (*Ars P.* 176-178).

<sup>144</sup> Pese a que la bibliografía relativa a la fisiognomía no es tan abundante como los estudios centrados en la retórica, las contribuciones han comenzado a aumentar sustancialmente en número desde mediados del siglo xx. Con todo, las principales obras empleadas para este apartado han sido las páginas preliminares del primer volumen de Förster (1893: VI-LXXIV), las publicaciones de Evans, sintetizadas posteriormente en una sola obra (1969), la obra de Barton (2002 [=1994]) y el estudio introductorio de la Fisiognomía pseudoaristotélica elaborado por Vogt (1999: 35-247).

<sup>145</sup> Las páginas de Vogt (1999: 73-87) son una prueba evidente de este último punto. De semejante modo, Sassi (1988: 80): «Per un verso disciplina parascientifica, che offre (come si vedrà) singoli punti d'appoggio a uno studio medico-etnografico; e per l'altro ambiziosa enciclopedia dell'uomo, dall'influenza sterminata ma efficace soprattutto in ambito artistico, dove contribuisce all'approfondimento del problema dell'individualità (maschere teatrali e ritratto letterario e figurativo)».

Si como cuasi-ciencia siempre mantuvo relación con la medicina,<sup>146</sup> como disciplina artística, la fisiognomía se vincularía con la retórica. La relación entre todas estas disciplinas se fundamenta especialmente en la metodología que adoptan: la *Tekmerienmethode*. Este proceso se basa en el razonamiento a partir de indicios y en la inferencia semiótica. Desde este punto de vista, la observación de indicios dotados de significado y la posibilidad de extrapolar su sentido a otros elementos o realidades no-visibles puede analizarse como un entimema ἐκ σημείων en el marco de la *argumentatio rhetorica*, esto es, como un tipo de *coniectura* a partir de la observación.<sup>147</sup>

De la teoría fisiognómica codificada por los antiguos, la obra más interesante para analizar la impronta de esta práctica en el retrato literario es la Φυσιογνωμονικά (*Fisiognomía*). Pseudo-Aristóteles es frecuentemente designado como el autor de esta suerte de manual, que consta de seis capítulos procedentes de la yuxtaposición de dos obras, denominadas por Förster «tratado A» y «tratado B».<sup>148</sup> Desde nuestro conocimiento actual de los textos fisiognómicos existentes hasta el siglo I d. C., solamente la obra comúnmente adscrita a Aristóteles puede examinarse como una fuente relevante en la práctica retratística de los literatos romanos hasta los primeros cien años del Imperio (Förster 1893: XVIII-LXIX), ya que otros compiladores de este tipo de material, como Loxo o Polemón, son simples desconocidos o están activos durante la Segunda Sofística fundamentalmente.<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Galeno consideraba a Hipócrates su inventor (Förster 1893: XIV-XV); cf. Evans (1969: 19-20); Sassi (1988: 73-80); Barton (2002 [=1994]: 97-98); Popović (2007: 90-91); Stones (2007: 94-110); Leunissen (2018: 755-758).

<sup>147</sup> Así también en Arist. *APr.* 70b7-38, donde se juzga como un tipo de inferencia lógica, en concreto, como un entimema. Vid. Barton (2002 [1994]: 104-107 y 110-131). Los fundamentos lógicos de la fisiognomía pseudoaristotélica aparecen tratados en Vogt (1999: 120-133).

<sup>148</sup> Martínez Manzano (1999: 19). No fue hasta el siglo XVII cuando por primera vez se cuestionó la atribución al discípulo de Platón. Para la autoría y datación de la obra, vid. Vogt (1999: 192-197). Para apreciar la riqueza de contenidos que alberga la obra en su conjunto, puede resultar útil glosar la división en apartados que hace Vogt (1999) de las dos partes de la obra. Así, en el tratado A se localizan: las bases para la fisiognomía y la interdependencia de cuerpo y alma (805a1-18); los tres métodos tradicionales, esto es, comparación animal, etnológica y analogía de la expresión facial con el afecto (805a18-33); crítica del método basado en la expresión facial (805a33-805b10); crítica del método basado en la comparación animal (805b10-27); introducción de una nueva regla en la comparación zoológica y mejora de este método (805b27-806a6); solo son útiles las características estables (806a7-18); nueva definición de la fisiognomía, su objeto, las áreas para el estudio y el significado más frecuente de los signos (806a19-807a3); el papel de la lógica-filosófica en la metodología (807a3-12); ejemplo mediante el examen de la voz (807a12-30). Por otro lado, el tratado B, de estructura más compleja, consta de partes discursivas y de un catálogo. Los ejes de la obra son: influencia mutua y simultánea de cuerpo y espíritu (808ab11-30); diferencia entre rasgos particulares y rasgos comunes (808b30-809a1); la práctica, la impresión general y el método silogístico como las habilidades del fisiognomista (809a1-259); la diferencia de género y los prototipos masculino—león— y femenino—pantera (809a26-810a13); catálogo de rasgos (810a14-814a5); la impresión general, las diferencias entre género y la jerarquía de las áreas examinadas como criterios fundamentales (814a5-814b9).

<sup>149</sup> Poco más que un mero nombre es Loxo, de quien si sabemos algo es gracias a la información que proporciona un anónimo tratado de fisiognomía en latín del siglo IV. Este autor fue ubicado por Misener (*apud* Evans 1969: 10) a medio camino entre Empédocles (con quien presenta notables semejanzas) y

Ahora bien, ¿qué entendía el autor del tratado A por fisiognomía? La mejor definición puede leerse en el primero de los capítulos del propio texto:

Ἡ μὲν οὖν φυσιογνωμονία ἐστὶ, καθάπερ καὶ τοῦνομα αὐτῆς λέγει, περὶ τὰ φυσικὰ παθήματα τῶν ἐν τῇ διανοίᾳ, καὶ τῶν ἐπικτήτων ὅσα παραγινόμενα μεθίστησι τῶν σημείων τῶν φυσιογνωμονουμένων. Ὅποια δὲ ταῦτά ἐστιν, ὕστερον δηλωθήσεται. 7. Ἐξ ὧν δὲ γενῶν τὰ σημεία λαμβάνεται, νῦν ἐρῶ, καὶ ἔστιν ἅπαντα· ἐκ τε γὰρ τῶν κινήσεων φυσιογνωμονοῦσι καὶ ἐκ τῶν σχημάτων καὶ ἐκ τῶν χρωμάτων καὶ ἐκ τῶν ἠθῶν τῶν ἐπὶ τοῦ προσώπου ἐμφαινόμενων καὶ ἐκ τῶν τριχωμάτων καὶ ἐκ τῆς λειότητος καὶ ἐκ τῆς φωνῆς καὶ ἐκ τῆς σαρκὸς καὶ ἐκ τῶν μερῶν καὶ ἐκ τοῦ τύπου ὅλου τοῦ σώματος. Ps.-Arist. *Phgn.* 806a4-16 (Tratado A, 6-7)<sup>150</sup>

Así pues, la fisiognomía, como precisamente indica su nombre, trata de las disposiciones naturales que descansan en la mente y de cuantas de las nuevamente adquiridas provocan, mientras están presentes, un cambio de los signos que se prestan a la fisiognomía. Por cierto que cuáles son esos se mostrará más adelante. 7. Pero a partir de qué elementos se toman los signos, ahora voy a mencionarlo, y todos los que existen; pues estudian la fisiognomía a partir de los movimientos, de las posturas, de los colores, de los temperamentos que son manifiestos en un rostro, de las cabelleras, de la suavidad, de la voz, de las partes y de la figura completa del cuerpo.

Además de elementos como los movimientos y la voz,<sup>151</sup> que el punto de partida para el análisis de un fisiognomista fuese, en general, las partes del cuerpo humano y sus disposiciones no deja de evidenciar la profunda impronta de la medicina. Martínez Manzano (1999: 14) menciona en distintos pasajes de los *Tratados hipocráticos* que confirman esta idea.<sup>152</sup> Asimismo, el propio comienzo del escrito, donde se vinculan las facultades psíquicas y su alteración con las características corporales, permite enlazar el *modus operandi* de esta disciplina, todo él basado en un proceso de inferencias semióticas, con el método empleado

---

Aristóteles. No obstante, Evans (1969: 10-11) retrasa su florecimiento un siglo a la par que muestra su vínculo con la filosofía estoica. El otro nombre, Polemón, escribiría ya en pleno siglo II. Su obra ha llegado de forma fragmentaria y también a través de una traducción árabe tardía. En los capítulos del extenso volumen editado por Swain (2007) se puede encontrar la información más actualizada sobre el autor y su obra hasta la fecha. Otros importantes hitos en el campo de la fisiognomía, como el *De physiognomia liber*, ya se encuentran plenamente inmersos en la Antigüedad Tardía (Evans 1969: 12-28). Vid. Vogt (1999: 202-211); Popović (2007: 69-71, 85-97) y Leunissen (2018: 744-747).

<sup>150</sup> Para el texto en griego, manejo la edición de Förster (1893) y su paginación. Entre paréntesis, no obstante, incluyo el correspondiente tratado y el capítulo de la obra en su conjunto.

<sup>151</sup> Las indicaciones que se prestan al examen de la voz en diferentes secciones de la obra atribuida a Aristóteles (806b, 807a, 813a-b) bien podrían haber sido aprovechadas por oradores como Cicerón, así como por los más instruidos actores de teatro, como por ejemplo Roscio. De hecho, ciertos paralelismos parecen atisbarse en el tratamiento de la voz y los movimientos corporales que propone la *Retórica a Herenio* (3.19-27). Cf. Cic. *De or.* 3.220 y Quint. *Inst.* 11.3. En cualquier caso, se acepte o no que la fisiognomía influyó en la entonación y los movimientos de los actores de comedia y que también lo hizo en el desarrollo de la *figura vocis* y el *corporis motus* de los oradores, resulta curioso observar que Quintiliano (*Inst.* 1.11.12-13; 3.8.51) aconseje a sus alumnos tener en cuenta los registros de los actores, eso sí, evitando algunos recursos (*Inst.* 1.11.1-3).

<sup>152</sup> Concretamente, *Epidemias* 2.5.1. y 2 6.1. Pero también en *Sobre los aires, aguas y lugares* 24 y en *Sobre la dieta* 1.28 y 1.35. Todas estas referencias y otras muchas pueden encontrarse en el tratamiento que hace Evans (1969: 17-28) de la fisiognomía y la medicina o en el comentario de Vogt (1999: 110-114).



en los tratados hipocráticos:<sup>153</sup> Dicho principio es con el que arranca el tratado A del texto, y aparece formulado de un modo proléptico y con un tono argumentativo, recalcando la evidencia incontrovertible que supone una afirmación sobre la que se sustenta todo el entramado teórico de esta práctica:<sup>154</sup>

Ἵτι αἱ διάνοιαι ἔπονται τοῖς σώμασι καὶ οὐκ εἰσὶν αὐταὶ καθ' ἑαυτὰς ἀπαθεῖς οὔσαι τῶν τοῦ σώματος κινήσεων, τοῦτο [δὲ] δῆλον πάνυ γίνεται ἔν τε ταῖς μέθαις καὶ ἔν τε ταῖς ἀρρωστίαις· πολὺ γὰρ ἐξαλλάττουσαι φαίνονται αἱ διάνοιαι ὑπὸ τῶν τοῦ σώματος παθημάτων. Καὶ τοῦναντίον δὴ τοῖς τῆς ψυχῆς παθήμασι τὸ σῶμα συμπάσχον φανερόν γίνεται περὶ τε τοὺς ἔρωτας καὶ τοὺς φόβους τε καὶ τὰς λύπας καὶ τὰς ἡδονάς.

Ps.-Arist. *Phgn.* 805a1-9 (Tratado A, 1)

Que las facultades mentales siguen a las facultades corporales y que ellas mismas no son por sí mismas impasibles a los movimientos del cuerpo, eso es perfectamente claro tanto en las borracheras como en las enfermedades; pues las facultades mentales parecen verse transformadas a causa de las disposiciones del cuerpo. También, justo al contrario, que el cuerpo sea simpatizante de las disposiciones del espíritu es evidente tanto a propósito de las pasiones y de los miedos, como de las tristezas y los placeres.

Por otro lado, la influencia de la fisiognomía en la literatura está suficientemente atestiguada (Vogt 1999: 45-107). Por ejemplo, en lo que respecta a los fenómenos teatrales, Lapini (1992) señalaba la huella de los preceptos fisiognómicos a la hora de lograr una sistematización tipológica de las máscaras en el drama menandro, modelo para el romano. Igualmente, los pasajes referidos a los movimientos característicos de una persona, así como las peculiaridades sobre el timbre y el tono de voz permitirían extraer una valiosa información acerca de cómo ejecutaban su profesión los actores. Además, se tiene constancia de que la Roma del siglo II a. C. conocía la figura del fisiognomista, quien había pasado a tener una función semejante a la de un adivino, tal y como demuestra la inclusión de una *metoposcopos* (*quae supercilio spicit*) o «adivina de cejas» en el texto de una comedia plautina, dentro de una nómina salpicada con distintos oficios directamente relacionados con la mántica.<sup>155</sup>

La práctica literario-fisiognómica o, mejor dicho, la influencia del pensamiento fisiognómico en el ámbito literario ya estaba plenamente consolidado en la época republicana. Por citar tan solo un ejemplo, en *Leyes*, Cicerón sostiene que, a diferencia del resto de los seres con alma, tan solo el rostro del hombre fue modelado de suerte que fuera capaz de mirar al cielo y a su aspecto se le dio forma *ut in ea penitus reconditos mores effingeret* (*De leg.* 1.26). Prueba evidente de esto son los ojos de las personas, capaces de hablar por sí

<sup>153</sup> Vid. Martínez Manzano (1999: n. 12) y Boys-Stones (2007: 94-110) para la bibliografía al respecto. Un ejemplo de esta conjunción cuerpo-espíritu en el pensamiento romano aparece desarrollado en Cic. *Tusc.* 4.28-31.

<sup>154</sup> Para la problemática del valor probatorio de esta afirmación y las posteriores, vid. Vogt (1999: 288). Vogt (1999: 289) también señala el carácter inusual de la construcción inicial encabezada por ὅτι.

<sup>155</sup> Plaut. *Mil.* 694. En efecto, según *Phgn.* 814b, la zona más oportuna para realizar el examen de los rasgos eran los ojos, la frente (y cejas), la cabeza y el rostro. Vid. el artículo de Montero (1993).

mismos, y el propio rostro, que evidencia las costumbres, cuyo poder, aunque era conocido por los griegos, no contaba con un nombre preciso.<sup>156</sup>

Como consecuencia de lo anterior, es lícito pensar que los métodos fundamentales de los que se servían los fisiognomistas podrían repercutir en la práctica literaria de los escritores romanos a la hora de dibujar los retratos de sus personajes. Una de las manos que redactaron la *Fisiognomía* pseudoaristotélica se refiere dentro de la primera parte del tratado a los distintos tipos de métodos de la siguiente manera:

Οἱ μὲν οὖν προγεγεννημένοι φυσιογνώμονες κατὰ τρεῖς τρόπους ἐπεχείρησαν φυσιογνωμονεῖν, ἕκαστος καθ' ἓνα. Οἱ μὲν γὰρ ἐκ τῶν γενῶν τῶν ζώων φυσιογνωμονοῦσι τιθέμενοι καθ' ἕκαστον γένος εἰδός τι ζώου καὶ διάνοιαν [...] Ἄλλοι δὲ τινες τοῦτο μὲν ἐποίουν, οὐκ ἐξ ἀπάντων δὲ τῶν ζώων ἐδοκίμαζον, ἀλλ' ἐξ αὐτοῦ τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους, διελόμενοι κατὰ τὰ ἔθνη, ὅσα διέφερε τὰς ὄψεις καὶ τὰ ἦθη [...] Οἱ δὲ τινες ἐκ τῶν ἠθῶν τῶν ἐπιφαινομένων, οἷα διαθέσει ἔπεται ἕκαστον ἦθος [...] Ἔστι δὲ κατὰ πάντα τούτους τοὺς τρόπους φυσιογνωμονεῖν, καὶ ἔτι κατ' ἄλλους, καὶ τὴν ἐκλογὴν τῶν σημείων ἀνομοίως ποιεῖσθαι.

Ps.-Arist. *Phgn.* 805a10-14, 16-3, 5-11 (Tratado A, 2)

Así pues, los fisiognomistas que están antes se sirvieron del arte de la fisiognomía a través de tres vías, cada uno a través de una. En efecto, unos practican la fisiognomía a partir de las especies de los animales, confiriendo a cada especie cierto aspecto de un animal y su facultad mental. [...] Algunos otros hacían eso mismo, no examinaban a partir de todos los animales, sino a partir de la propia especie de los humanos, después de distinguir en función de las razas cuánto diferían en cuanto al aspecto exterior y las costumbres [...] Y algunos a partir de las costumbres que son manifiestas, a qué inclinación sigue cada costumbre [...] Por cierto que el examen fisiognómico es posible a través de todas estas vías, e incluso a través de otras, y es posible realizar la selección de los rasgos de distinta forma.

Efectivamente, los enfoques zoológico, etnológico y etológico —los tres métodos principales de los que se servían quienes practicaban la fisiognomía según el redactor de esta primera parte del tratado—<sup>157</sup> se convertirán en lugares comunes a los que los escritores acudan para extraer argumentos con los que caracterizar a un individuo.

A estas nociones se une la presencia de un extenso catálogo de tipos de personas y de las señales e indicios a través de los cuales reconocerlos. En 807a7-808b16 se formulan los σημεία del valiente (ἀνδρείου), del miedoso (δειλοῦ), del vigoroso (εὐφυοῦς), del insensible (ἀναίσθητος) y de otros diecisiete tipos de

<sup>156</sup> *De leg.* 1.27: *Nam et oculi nimis argute quem ad modum animo affecti simus, loquuntur et is qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores, quous vim Graeci norunt, nomen omnino non habent.* Los pasajes que se prestan a considerar la influencia de la fisiognomía son numerosos: *Div.* 1.79, 2.89, 96; *Fat.* 7; 9; *ND.* 2.17, 42; *Amic.* 62; *Pis.* 1. Estas huellas también pueden rastrearse en otros literatos. Ejemplos conspicuos en *Sen. De ira* 2.15.5; *Ep.* 52.12; 66.1; *Mart.* 12.54; *Juv.* 2.8 ss., 9.130 ss.

<sup>157</sup> A propósito de las diferentes vías, vid. Armstrong (1958: 52-56). Asimismo, vid. Vogt (1999: 151-163), Popović (2007: 96-98) y Leunissen (2018: 747-751).

personas. En su descripción se presta atención a numerosos aspectos (rostro, ojos, movimientos...). He aquí un ejemplo:

Αναιδουῶς σημεῖα ὀμμάτιον ἀνεπτυγμένον καὶ λαμπρόν, βλέφαρα ὕφαιμα καὶ παχέα, μικρὸν ἔγκυρτος, ὠμοπλάται ἄνω ἐπηρμέναι, τῷ σχήματι μὴ ὀρθὸς ἀλλὰ, μικρῷ προπετέστερος, ἐν ταῖς κινήσεσιν ὀξύς, ἐπίπυρρος τὸ σῶμα, τὸ χρῶμα ὕφαιμον, στρογγυλοπρόσωπος, τὸ στήθος ἀνεσπασμένον.

Ps.-Arist. *Phgn.* 807b13-18 (Tratado A, 17)<sup>158</sup>

Rasgos del desvergonzado: ojos abiertos y brillantes, párpados sanguíneos y gruesos, un poco curvado, omóplatos levantados hacia arriba, no está recto en su postura, sino un poco más inclinado hacia delante, rápido en sus movimientos, rubicundo en su cuerpo, el color sanguíneo, el rostro redondo, el pecho salido hacia arriba.

Respecto al tratado B, su comienzo es un razonamiento a propósito de la comunión entre cuerpo y espíritu muy similar a aquel con el que se iniciaba el principio del tratado anterior:

Δοκεῖ δὲ μοι ἢ ψυχὴ τε καὶ τὸ σῶμα συμπαθεῖν ἀλλήλοις·καὶ ἢ τῆς ψυχῆς ἕξις ἀλλοιουμένη συναλλοιοῖ τὴν τοῦ σώματος μορφήν, πάλιν τε. Ἡ τοῦ σώματος μορφή ἀλλοιουμένη συναλλοιοῖ τὴν τῆς ψυχῆς ἕξιν. Ps.-Arist. *Phgn.* 808b1-5 (Tratado B, 35)

Me parece que el espíritu y el cuerpo mantienen una afeción simpatética el uno para con el otro; también cuando se altera el estado psíquico se altera conjuntamente la disposición corporal, y al contrario. Cuando se altera la disposición corporal, se altera conjuntamente el estado psíquico.

Este comienzo es mucho menos prescriptivo que el del texto que le precede y bastante menos elaborado, puesto que carece de un razonamiento o un desarrollo posterior. No obstante, ambos comienzos se corresponden concptual y estructuralmente, según señala Vogt (1999: 395). Así, ψυχὴ sustituye a διάνοια, mientras que συμπαθεῖν evoca las formas ἀπαθεῖς y συμπάσχον de A.<sup>159</sup>

Lo más significativo dentro del tratado B es la inferioridad del sexo femenino respecto al masculino,<sup>160</sup> lo cual se argumenta observando las semejanzas y diferencias que operan entre los machos y hembras de distintas especies de seres vivos, incluyendo a los propios seres humanos. A diferencia de las tres vías que caracterizan la primera parte de la *Fisiognomía*, la diferencia de sexos es el método observado en la segunda parte:

<sup>158</sup> Si se piensa en la ἀναίδεια como sinónimo de la ἀναίσχυντία, como hace Vogt (1999: 357-359), el término puede compararse con Arist. *Rh.* 1381b12-15. En la traducción latina, se hace corresponder con *invrecundus* (Förster 1893: 33).

<sup>159</sup> Junto a esto, se trata de una de las cinco ocasiones en las que los escritores del manual emplean la primera persona. Así, solo en una ocasión dentro del tratado A: νῦν ἐγὼ (806a27) frente a las cuatro apariciones —contando esta— de la primera persona en el tratado B: πειράσομαι (809a26), δοκεῖ δέ μοι (809a38) y ταῦτὰ λέγω (811a1). Vid. Vogt (1999: 394-395).

<sup>160</sup> Se trata de una idea que, a propósito del ἦθος, ya se insinúa en la *Poética* (1454a19-21) y se hace evidente en *Historia de los animales* (608b8). Vid. Sassi (1988) y Vogt (1999: 153-158).

Δοκεῖ δέ μοι καὶ κακουργότερα γίνεσθαι τὰ θήλεα τῶν ἀρρένων καὶ προπετέστερά τε καὶ ἀναλκέστερα. Αἱ μὲν οὖν γυναῖκες καὶ τὰ περὶ ἡμᾶς τρεφόμενα καὶ πάνυ που φανερὰ ὄντα. [...] Τὰ δὲ ἄρρενα τούτοις ἅπασιν ἐναντία, . . . . τὴν φύσιν ἀνδρειοτέραν καὶ δικαιοτέραν εἶναι γένει, τὴν δὲ τοῦ θήλεος δειλοτέραν καὶ ἀδικοτέραν.  
Ps.-Arist. *Phgn.* 809a3-809b18, 809b11-13 (Tratado B, 39)

Por cierto que a mí me parece que lo femenino es más malicioso que lo masculino y más lábil y también más débil. En efecto, las mujeres y las hembras que se crían alrededor de nosotros son prueba muy visible. [...] Pero los rasgos masculinos son contrarios a todos estos, . . . la naturaleza es más valerosa y más justa por su origen, mientras que la de la hembra es más cobarde y más injusta.

A todo lo anterior debe sumarse la tradicional predilección peripatética por la μεσότης. La justa medida a la que Aristóteles hacía referencia en diversos pasajes<sup>161</sup> es uno de los criterios que más veces se repiten dentro de la *Fisiognomía* a la hora de juzgar un signo físico (Vogt 1999: 165). Esto ocurre con el tamaño de la cara (811b10 ss.), los ojos (811b21 ss.) y las orejas (812a9 ss.), que no deben ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños. Idéntico criterio se advierte también en el tamaño del cuerpo (813b30-35), el tono de la piel (812a14 ss.) y el del cabello (812b18 ss.).

Estos pasajes sirven para ilustrar la impronta de la conciencia fisiognómica en la literatura grecolatina. Junto a esto, aunque no llegue a describirse de forma explícita, se puede reconocer claramente cómo el punto de partida implícito para las referencias es el hombre griego libre de la época de los distintos autores que se esconden bajo Pseudo-Aristóteles y que en la literatura romana pasarán a «resignificarse» bajo la identidad del *vir Romanus*. El modelo del varón perfecto que sirve como referencia es el representante de una suerte de *kalokagathía*; los opuestos a él, por otra parte, cabe identificarlos con las bestias, los bárbaros y las mujeres que, pecan por exceso o por defecto en su virtud.

Desde esta perspectiva, bestia, extranjero y mujer no dejan de constituir ciertos «marcadores literarios» (y al mismo tiempo marcadores morales) sobre los que construir un retrato a través de la aproximación o el distanciamiento a cada uno de los rasgos que se piensan como características de estas cateogías. Dentro de los textos, en efecto, estas condiciones actúan muchas veces como *loci* más o menos acuñados para la caracterización de los individuos. La comparación con animales —enfoque zoológico—, que lleva necesariamente asociadas implicaciones positivas (como el león) o negativas (como el mono), es un principio que domina en la sátira y en la invectiva, al igual que ocurre con la debilidad del sexo femenino frente a la supremacía del sexo masculino.<sup>162</sup> La

<sup>161</sup> Por ejemplo, más arriba se ha comentado cómo en la *Retórica* se defiende que el carácter ideal es el del hombre adulto, que se ubica entre los extremos de la juventud y de la vejez. Igualmente, se ha comprobado cómo este es el criterio que usa Cicerón en *Part.* 76-81 para la clasificación de virtudes y vicios.

<sup>162</sup> Para las comparaciones con animales como un recurso habitual en la sátira, vid. Highet 1962: 177-178), así como el capítulo dedicado a este género en nuestra investigación. Respecto a la invectiva, recuérdese la imagen de Marco Antonio que presenta Cicerón en sus *Filípicas* o cómo varios siglos más tarde Claudiano carga sus tintas contra Rufino (*In Rufinum*) y Eutropio (*In Eutropium*).

superioridad de la mujer, asimismo, estará representada en la elegía, pero solo como tópico literario alejado de la realidad y como ficción plenamente poética. Por otra parte, ofrecer imágenes contrapuestas de distintos pueblos (griegos frente a bárbaros, romanos frente a griegos, romanos frente a cartagineses y galos) y la confrontación de personajes históricos —enfoque etnológico— tienen su razón de ser especialmente en géneros como la historiografía y la biografía,<sup>163</sup> en la épica, pero también dentro del pensamiento filosófico o incluso al amparo de tratados técnicos.<sup>164</sup> Todos estos aspectos contaban ya con una larga tradición y habían impregnado el pensamiento científico como demuestra la existencia de cierto proverbio que juzgaba como lo más afortunado el nacer humano y no bestia, hombre y no mujer, y griego y no bárbaros<sup>165</sup>. A su vez, la deducción de ciertos temperamentos a través del estudio de las emociones —enfoque etológico— será una constante en la sátira y el epigrama por ejemplo.<sup>166</sup>

Pero, además de conformar *loci*, los contenidos de los textos fisiognómicos también podían servir para instruir a los oradores respecto al empleo de su voz, sus gestos y sus expresiones, como indica Popović (2007: 101), lo que refuerza el vínculo de estos preceptos con los de la retórica, especialmente los que caracterizaban la *actio*. Y, asimismo, la presencia de la conciencia fisiognómica en los escritos pertenecientes al campo de la filosofía podría juzgarse pensando en una posible influencia (¿quizá bidireccional?) de las enseñanzas sobre el carácter y el temperamento de los individuos y los métodos empleados por los fisiognomistas.<sup>167</sup>

<sup>163</sup> Vid. Evans (1935). En historiografía, la huella es clara desde sus inicios con Heródoto y las digresiones sobre la naturaleza y costumbres del pueblo egipcio y escita insertas en los libros segundo y cuarto, respectivamente, pero también puede rastrearse en la *Germania* de Tácito (Lund 1988) o en el retrato de los hunos que ofrece Amiano Marcelino (31.2), ya en pleno siglo IV d. C. Por otro lado, en sus biografías de los emperadores, Suetonio, los autores de la *Historia augusta* y Amiano Marcelino realizan un uso deliberado de los principios fisiognómicos (Couissin 1953; Rohrbacher 2010). En general, vid. Balsdon (1979: 59-71). Cf. Woolf (2014) para las implicaciones de la «ethnography» en la literatura, aunque falta el análisis de los poetas y se centra básicamente en Polibio, Estrabón y prosistas relacionados con la historiografía.

<sup>164</sup> Por ejemplo, en los escritos morales, Séneca (*Ep.* 58.12) establece una diferencia entre *albos*, *nigros*, *flavos* al hilo de la concepción de los *genera* y las *species*. En cuanto a la literatura técnica, sobresale el caso de Vitruvio 6.1.3-4, 6, 9-11, donde se realiza el siguiente razonamiento: si el clima, consecuencia de la localización geográfica, afecta a los habitantes de una región provocando la acentuación o el detrimento de determinados rasgos, la misma localización geográfica también tendrá implicaciones en la arquitectura de los edificios. Cf., asimismo, Plin. *NH.* 2.189. Sobre la importancia del color, tomado como un indicio o síntoma capaz de revelar la naturaleza de un personaje, vid. Bradley (2009: 130-137).

<sup>165</sup> Así, D.L. 1.33: Ἐφασκε γάρ, φασί, τριῶν τούτων ἔνεκα χάριν ἔχειν τῇ Τύχῃ: πρῶτον μὲν ὅτι ἄνθρωπος ἐγενόμην καὶ οὐ θηρίον, εἶτα ὅτι ἀνὴρ καὶ οὐ γυνή, τρίτον ὅτι Ἕλληνα καὶ οὐ βάρβαρον. Cf. Plut. *Mar.* 46.1.

<sup>166</sup> La cantidad de pasajes citados por Evans (1969) en sus apéndices constituye una prueba sólida de la influencia de estos principios en los textos literarios.

<sup>167</sup> El capítulo de Boys-Stones (2007) examina esta cuestión haciendo acopio de forma detallada de los diferentes testimonios: el círculo de Sócrates y Fedón de Elis (2007: 22), el círculo de Sócrates y Platón (2007: 33 n. 30), Aristóteles y su escuela (2007: 44), las escuelas helenísticas (2007: 75), el Platonismo posthelénico (2007: 111).

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \* \*

A la luz del material expuesto, no cabe duda de que la retórica se preocupó de dotar a los oradores de ciertas pautas y paradigmas provechosos a la hora de describir a una persona. No es descabellado suponer que en manos de un literato estas mismas prescripciones podían aprovecharse para elaborar los retratos literarios de sus personajes. De esta forma, a pesar de la fragmentación de los preceptos retóricos y de su ligazón con distintos campos, el análisis que esta disciplina efectúa sobre ser humano es sumamente importante y se convierte en la base de consideraciones posteriores tanto sobre el propio concepto de persona, como sobre el modo de ser representada y autorrepresentarse.

En nuestra exposición nos hemos basado en dos ejes fundamentales. El primero de estos afecta al material y a su organización, es decir, a los tradicionales procesos de la *inventio* y la *dispositio*. En el segundo de los planos, la atención recae sobre la forma o el proceso del retrato, esto es la *elocutio* y el ornato.

Dentro de la búsqueda y disposición del material, se ha destacado la operatividad del género demostrativo, aunque tampoco debe desecharse la importancia de la variedad deliberativa y aún judicial. Las retóricas griegas que trataron el género epidíctico fueron las primeras que consignaron un listado más o menos uniforme de tópicos susceptibles de utilizarse en el elogio de una persona. Igualmente, la *Retórica a Alejandro* se ocuparía de exponer el primer ejemplo de disposición del género demostrativo que se conserva, una disposición que más adelante se observa en los escritos en latín. Los bienes exteriores al espíritu (τὰ ἔξω τῆς ἀρετῆς ἀγαθὰ) e interiores a este (τὰ ἐν αὐτῇ τῇ ἀρετῇ ὄντα) también se transmitirían al mundo romano, a los manuales de retórica (*bona externa* y *bona interna*) y a los *progymnasmata* (dentro del elogio y el vituperio).

En este punto, se han constatado que los listados de bienes y disposiciones elogiables o censurables se mantienen generalmente estables en los distintos autores, especialmente por lo que respecta a los bienes que se relacionan con la virtud. En este aspecto, antes que el género demostrativo, debieron de favorecer sustancialmente las enseñanzas generadas a propósito de la variedad deliberativa, cuya importancia en la descripción y tipificación de *virtutes* y *vitia* para la caracterización es patente desde Aristóteles y asumida por Cicerón. En cualquier caso, la formulación de un modelo de excelencia por parte de la tópica y preceptiva retórica puede considerarse como «un chapitre non négligeable dans l'histoire des mentalités» (Pernot 1993: 178).

Junto a esto, la consideración del género judicial tampoco es superflua. Es fundamentalmente en esta variedad donde encuentra acomodo el examen de la vida de una persona como posible fuente para conjeturas, así como los atributos de las personas, expuestos por Cicerón (*adtributa*) y Quintiliano (*argumenta*). Es así que puede considerarse que estos lugares pasaron de tener una función

práctica —cimentada en la acusación y la defensa— vinculada con la oratoria judicial, a barnizar las descripciones y caracterizaciones de personajes en los distintos géneros literarios, convirtiéndose en una de las aportaciones más significativas para delimitar los componentes que debían figurar en un retrato.

Por lo que respecta al lugar del retrato en el plano de la *elocutio*, se ha hecho especial hincapié en la importancia del *ornatus* y de las figuras retóricas, comprobando cómo la prosopografía y la etopeya (bajo sus diferentes denominaciones) constituyen las figuras más directamente relacionadas con el retrato literario. De esta forma, se ha constatado que la primera mención explícita del retrato en el plano del ornato se observa en *Retórica a Herenio*, concretamente los párrafos que se ocupan de a *effictio* y la *notatio*. No obstante, a pesar de no haber dejado huella textual, esto no quiere decir que las figuras no existieran o no hubieran sido codificadas con anterioridad. De hecho, tanto el contenido *De inventione* como el de la propia *Rhetorica ad Herennium* procedían de enseñanzas de rétores helenísticos y, probablemente, la clasificación recogida en el libro cuarto del último de estos manuales tenga entonces su origen.

A partir del manual dedicado a Herenio, prosopografía y etopeya pueden localizarse en otros textos con diversos nombres: *χαρακτηρισμός*, *εἰκονισμός*, *ἠθοποιῖα*, *subiectio* e *imitatio*, por ejemplo. La pluralidad de términos afines quizá pueda tomarse como un indicio del incremento de la importancia de los procesos descriptivos físicos y morales. En este sentido, se ha precisado cómo para ciertas figuras (como la prosopografía) puede delimitarse un origen legal, ajeno a la retórica. La exigencia de plasmar verbalmente la imagen de un litigante o un personaje envuelto en cualquier tipo de actividad sancionada por un funcionario llevaba aparejada la ineluctable necesidad de describir su aspecto físico. Posteriormente, este recurso se transmitiría a la preceptiva retórica, donde encontraría acomodo como un ornato. Por otra parte, el hecho de que la etopeya llegará a singularizarse como un ejercicio preparatorio en los *progymnasmata* no es menos significativo del paulatino crecimiento que parece cobrar el interés por la descripción del ser humano en los textos.

Asimismo, se ha señalado cómo, además de la prosopografía y la etopeya, otras figuras contribuyeron de igual forma a perfilar el semblante de un individuo. Entre estas, destaca por su especial predicamento la écfrasis, en concreto, la variedad de écfrasis que tenía como objeto al ser humano, no aquella ocupada de describir objetos u obras de arte, que fue el significado parcial con el que habitualmente se piensa hoy en día.

Junto a los dos ejes fundamentales del examen retórico, en último lugar se ha examinado la relevancia del estudio del carácter y la impronta fisiognómica.

De una parte, en cuanto al ἦθος, se ha incidido en el tratamiento aristotélico del carácter de una persona de acuerdo con su edad, tratamiento cimentado en un esquema en el que entre dos temperamentos opuestos y defectuosos se ubica

un temperamento medio y virtuoso. Por otro lado, también se ha referido la importancia de Teofrasto como responsable de legar un compendio de disposiciones morales individualizadas, dignas de ser estudiadas como modelos de comportamientos viciados. Frente al desarrollo griego, se ha comprobado cómo Cicerón y Quintiliano prestan atención al carácter casi exclusivamente en consonancia con la figura del orador, pero no proporcionan ninguna tipología. Solo a través de Horacio nos es posible conocer la visión romana del carácter que es apropiado a las distintas franjas etarias y a los diversos tipos de personajes.

De otra parte, respecto a los preceptos fisiognómicos, se ha subrayado su enfoque, fundado en las inferencias semióticas y la relación que se establece entre el cuerpo y el espíritu. Asimismo, se ha hecho énfasis en el triple método de análisis propuesto en la *Fisiognomía* (zoológico, etnológico y etológico) y se ha constatado como este manual proporciona un valioso catálogo de disposiciones físicas y temperamentales, notando sus rasgos más llamativos. Estos rasgos o indicios poseen un doble valor, ya que resultan útiles tanto para reconocer a un individuo en el contexto de la vida real, así como para representarlo de forma que pueda ser reconocido en un contexto literario.



## 5. CUADROS-RESUMEN.

### 5.1. Virtudes y defectos. Atributos de las personas.

Cicerón ( <i>Part.</i> 76-81)		Cicerón ( <i>Inv. rhet.</i> 1.34-36)	Quintiliano ( <i>Inst.</i> 5.10.23-31)
VIRTUTES	VITIA	<i>Natura</i>	<i>Genus</i>
<i>Prudentia</i>	<i>Malitia</i>		<i>Natio</i>
<i>Temperantia</i>	<i>Immanitas</i>		<i>Patria</i>
<i>Magnitudo animi</i>	<i>Superbias</i>	—	<i>Sexus</i>
<i>Liberalitas</i>	<i>Despicientia</i>		<i>Aetas</i>
<i>Fortitudo</i>	<i>Effussio</i>	<i>Victus</i>	<i>Habitus corporis</i>
<i>Patientia</i>	<i>Audacia</i>		<i>Educatio</i>
<i>Iustitia</i>	<i>Duritia</i>	<i>Fortuna</i>	<i>Disciplina</i>
	<i>Acerbitas</i>	<i>Habitus</i>	<i>Fortuna</i>
<i>Religio</i>	<i>Superstitio</i>	<i>Studia</i>	<i>Distantia condicionis</i>
<i>Lenitas</i>	<i>Mollitia animi</i>	—	<i>Natura animi</i>
<i>Verecundia</i>	<i>Timiditas</i>	<i>Facta</i>	<i>≈Studia</i>
<i>Disputandi</i>	<i>Concertatio captatioque</i>	<i>Orationes</i>	<i>Quid adfectet</i>
<i>prudentia</i>	<i>verborum</i>	<i>Casus</i>	<i>Acta</i>
<i>Oratoria</i>	<i>Inanis profuentia</i>	<i>Affectio</i>	<i>Dicta</i>
	<i>loquendi</i>	<i>Consilia</i>	—
<i>Studia bona</i>	<i>Ea quae sunt in eodem</i>	—	<i>Commotionem</i>
	<i>genera nimia</i>	<i>Nomen</i>	<i>Consilia</i>
			<i>Habitus animi</i>
			<i>Nomen</i>

Quidam  
adiciunt

## 5.2. Los elementos elogiados (o censurables).

Cf. Cousin (1967 [=1935]: I 193 n. 6 y 194); Riposati (1947: 209-213); Pernot (1993: 153-178) y de Temmerman (2010: 46-51).

ANAXÍMENES	ARISTÓTELES		CICERÓN			QUINTILIANO
<i>Retórica a Alejandro</i>	<i>Retórica</i>	<i>Retórica a Herenio</i>	<i>Sobre la invención</i>	<i>Sobre el orador</i>	<i>Partes de la oratoria</i>	<i>Institución oratoria</i>
Especie laudatoria (1426b12-18)	Género epidíctico (1366a23-1368a)	Género demostrativo (3.10-15)	Género demostrativo (2.177-178)	Género demostrativo (2.41-46, 342-349)	Género demostrativo (70-82)	Género demostrativo (3.7)
Elementos del elogio (1440b5-1445a27): -τὰ ἔξω τῆς ἀρετῆς: εὐγένεια, ῥώμη, κάλλος, πλοῦτος -τὰ ἐν αὐτῇ ἀρετῇ: σοφία, δικαιοσύνη, ἀνδρεία, ἐπιτηδεύματα ἔνδοξα  -Se recomienda el orden cronológico	Elementos elogiados (1366b1-4): δικαιοσύνη, ἀνδρεία, σωφροσύνη, μεγαλοπρέπεια, μεγαλοψυχία, ἐλευθεριότης, φρόνησις, σοφία  Cf. género deliberativo Partes de la felicidad (1360b19-24): -εὐγένειαν, πολυφιλίαν, χρηστοφιλίαν, πλῆτον, εὐτεκνίαν,	- <i>Rerum externarum: genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae</i> - <i>Corporis: velocitas, vires, dignitas, valetudo</i> - <i>Animi: prudentia, iustitia, fortitudo, modestia</i>  -Estructuración cronológica + conceptual:	- <i>Animum: virtus</i> - <i>Corpus: valetudo, dignitas, vires, velocitas</i> - <i>Extrarias res: honos, pecunia, adfinitas, genus, amici, patria, potentia</i>  -No importan solo las cualidades, sino también <i>quo pacto his rebus usus sit.</i>	- <i>Fortunae bona: generis, pecuniae, propinquorum, amicorum, opum, valetudinis, formae, virium, ingeni</i> - <i>Corporis aut extraneae</i> -Lo realizado o soportado <i>sapienter, liberaliter, fortiter, iuste, magnifice, pie, grate, humaniter</i> - <i>Extrinsecus aut corporis: genus, forma, vires, opes, divitiae</i> - <i>Virtus: clementia, iustitia, benignitas, fides, fortitudo.</i>	- <i>Externa: genere, fortunis, facultatibus</i> - <i>Corporis: forma</i> - <i>Facta</i> , su estructura: 1. cronológica 2. primero los recientes 3. en consonancia con sus virtudes  - <i>Vis virtutis duplex:</i> 1. <i>scientia (prudentia, calliditas, sapientia)</i> 2. <i>actione (temperantiae)</i>	Desarrollo supeditado al <i>tempus</i> :  1. <i>ante hominem: patria, parentes maiores</i>  2. <i>ipsius hominis:</i> 2.1. <i>ex animo:</i> a) cronológico: <i>indoles, disciplinae, operum</i> b) por virtudes: <i>fortitudinis, iustitiae, continentiae</i> 2.2. <i>corpore: pulchritudinem, robur</i> 2.3. <i>extra positus: fortuna (divitiae, potentia, gratia)</i>

□

<p>πολυτεκνίαν, εὐγηρίαν -ὑγίειαν, κάλλος, ισχύν, μέγεθος, δύναμιν, ἀγωνιστικὴν -δόξαν, τιμὴν, εὐτυχίαν, ἀρετὴν Κατάλογο de bienes (1362b1-28): -ἀρεταὶ ψυχῆς: δικαιοσύνη, ἀνδρεία, σωφροσύνη, μεγαλοψυχία, μεγαλοπρέπεια -ἀρεταὶ σώματος: ὑγεία, κάλλος -πλοῦτος, φίλος, φιλία, δόξα, δύναμις τοῦ λέγειν, [δύναμις] τοῦ πράττειν, εὐφυΐα, μνήμη, εὐμάθεια, ἀγξίνοια, ἐπιστήμαι, τέχναι, τὸ ζῆν</p>	<p>1. <i>ab externis rebus</i> 2. <i>a corporis commodis</i> 3. de nuevo <i>ad extraneas res.</i> Centrado en las <i>animi virtutes</i></p> <p>Cf. género deliberativo Partes de lo <i>rectum</i> (3.3): <i>prudentiam, iustitiam, fortitudinem, modestiam</i></p>	<p>-El material se toma de los lugares <i>qui loci personis sunt adtributi</i> [=1.34-36, 2.28-31]</p> <p>Cf. género deliberativo Partes de lo <i>honestum</i> (2.159-166): 1. <i>simplex</i> (=virtus): <i>prudentia (memoria, intelligentia, providentia), iustitia (naturae ius, consuetudine ius, lege ius), fortitudo (magnificentia, fidentia, patientia, perseverantia), temperantia (continentia, clementia, modestia)</i> 2. <i>iuncta</i> (=honestum): <i>gloria, dignitas, amplitudo, amicitia</i></p>	<p>-Otros: <i>honores, decreta virtutis praemia, res gestae, cum ceteris praestatibus viris comparatio</i></p>	<p>[Cf. 34-35 elementos de la verosimilitud in <i>personis</i>]</p>	<p>3. <i>quod finem hominis insequitur: divini honores, decreta, statuae, ingeniorum monumenta, liberi, urbes, leges, artes</i></p>
TEÓN					
<b>Ejercicios preparatorios</b>					
Encomio y vituperio ( <i>Prog.</i> 8, 2.109.20-112.18)					
<p>-τῶν ἔξωθεν: εὐγένεια, παιδεία, φιλία, δόξα, ἀρχή, πλοῦτος, εὐτεκνία, εὐθανασία -τοῦ σώματος: ὑγεία, ἰσχύς, κάλλος, εὐαίσθησις -ψυχικά: τὰ σπουδαῖα ἠκικά, αἱ πράξεις (φρόνιμος, σώφρων, ἀνδρεῖος, δίκαιος, ὀσιος, ἐλευθέριος, μεγαλόφρων). -Otros: καλαὶ πράξεις, αἱ μετὰ θάνατον ἐπαινούμεναι, τὰς κρίσεις τῶν ἐνδόξων</p>					
[Cf. Hermog. <i>Prog.</i> 7, Aphth. <i>Prog.</i> 8-9, Nicol. <i>Prog.</i> 8-9]					



# SEGUNDA PARTE

---



# Capítulo 1

## *Musa iocosa: la comedia*

---

### 1. ENTRE BASTIDORES: EL RETRATO Y EL PROBLEMA DE LAS MÁSCARAS.

Por norma general los espectáculos teatrales eran capaces de acaparar la atención de las multitudes en Roma. Quienes se encargaban de su (auto)promoción y desarrollo no pasaban por alto esta circunstancia, y el propio Cicerón recordaba que, aunque reacios al lujo privado, los romanos eran grandes amantes de la *publica magnificentia* (Mur. 76), especialmente en contextos como el de las *laudationes funebres*, las cuales, por cierto, compartían buena parte de las características de una representación teatral (Arce Martínez 2000: 36-39): pasacalles, desfiles, máscaras, espectadores, actuaciones a cargo de profesionales contratados, etc.<sup>1</sup> Tampoco el retrato quedaba excluido de este contexto, si bien, esta vez, los personajes de carne y hueso que serían objeto de encomio en las *laudationes* cedían su protagonismo a unas identidades ficticias, destinadas a entretener.

Un aspecto fundamental a la hora de valorar el retrato en los personajes de la comedia latina descansa en la relación con sus precedentes griegos y la configuración de los personajes tipo, algo que desde siempre ha ocupado la atención de la crítica.<sup>2</sup> La aparición en escena de esta clase de personajes era algo evidentemente conocido por todos los asistentes al teatro —es célebre la nómina de tipos que presenta Terencio (*Eu.* 37-40), la que aparece en Ovidio (*Am.* 1.15.17-18) o la de Manilio 5.471-473—. La creación de personajes tipo era el resultado natural de la nueva orientación que había adquirido la comedia griega, que desplazaba su atención de un colectivo como la polis a un individuo corriente, el ciudadano de a pie, y a sus relaciones sociales y afectivas.

En cuanto a la relación con su precedente griego, las piezas de la *Néa* integraban la caracterización psicológica y cierta moralidad en sus personajes, toda vez que a estos se les dotaba de mayor realismo y verosimilitud.<sup>3</sup> Entre sus

---

<sup>1</sup> Para este aspecto, se remite al apéndice I de nuestro trabajo.

<sup>2</sup> Vid. Juniper (1936); Duckworth (1938), (1952: 236-271); Magistrini (1970: 79-114) y Della Corte (1975a); Magistrini (1970: 79-114).

<sup>3</sup> Para mayor información, se remite a la monumental obra editada por Rusten (2011). Por otra parte, sus características esenciales se encontraban fijadas ya desde antiguo: [Νέα κωμωδία] *quae argumento communi magis et generaliter ad omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt, pertineret et minus amaritudinis spectatoribus et eadem opera multum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro* (Evan. *De fab.* 2.6). Para el ambiente en el que se desarrolla esta comedia, vid. Fraenkel (1960[=1922]: 355 ss.).

autores, Menandro se convirtió en una fuente casi inagotable de material para los comediógrafos latinos, pasando a adoptar temas en el que los asuntos eran los propios ciudadanos y la actualidad política y cultural. Si la Μέση ya había explorado las burlas de temas costumbristas y cotidianos al alejarse de la sátira política,<sup>4</sup> en adelante la puesta en escena de personajes corrientes se convertirá en el núcleo alrededor del que orbitará el nuevo teatro. A partir de este momento, los personajes y su destino estarán determinados por su naturaleza y su conducta.<sup>5</sup> Las innovaciones de Menandro imprimieron una profunda huella en la escena romana y en sus cultivadores mejor conocidos, Plauto<sup>6</sup> y Terencio.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Dos buenos ejemplos pueden encontrarse en la evolución de los tipos κόλαξ y ἀλαζών, que pasan a prefigurar el parásito romano a mediados del s. IV (cf. *infra* el epígrafe sobre Gnatón) o la concepción de las meretrices que presentan Anaxilao (frg. 22 1-7 Kassel y Austin) y Epícates (frgs. 2-4 Kassel y Austin).

<sup>5</sup> A este respecto hay que recordar que repetidamente se han visto en las piezas del dramaturgo griego las huellas de Teofrasto, decidido estudioso de la naturaleza del comportamiento humano. Vid. Cèbe (1966: 49): «elles sont [las comedias de Menandro], si l'on veut, le pendant dramatique du traité de Théophraste. Bien que typiques, les êtres qui les animent ont perdu la raideur des types por devenir des "caracteres" nuancés, vrais, ou, du moins, vraisemblables, et, en majorité, dignes d'estime et d'affection». Sin embargo, hablar de una influencia directa de *Caracteres* sobre Menandro es arriesgado habida cuenta de que no se conoce la fecha en la que el tratadito vería la luz. Con seguridad, únicamente se puede manejar un término *post quem* (319 a. C.), a raíz de la mención en *Car.* 8 de la derrota de Casandro por el general Poliperconte, y, quizá, un término *ante quem* (309 a. C.), basado en la muerte de Alejandro IV (Ussher 1993: 12-14; Ruíz García 1988: 21-22). A propósito de la relación de Menandro con Teofrasto y Aristóteles, así como la continuación de una labor cercana a la escuela del Perípato o su adscripción a otras corrientes de pensamiento, vid. los títulos que se citan en el capítulo de Morenilla (2006: 56-57 n. 53 y 54). Sea como fuere, todo lo anterior no hará sino desembocar en una atmósfera decididamente optimista dentro de la Νέα, una práctica que heredará Terencio (Duckworth 1952: 255-266; 270).

<sup>6</sup> De acuerdo con el examen de Varrón (Gell. 3.3), de la inmensa lista de títulos atribuidos a Plauto, veintiuna comedias serían auténticas, diecinueve presentarían una autenticidad discutida, pero un estilo muy semejante a las composiciones del autor, y todas las restantes, hasta llegar a ciento treinta, se deberían considerar espurias. Al contrario que en el caso de Terencio, son pocos los datos que se conservan sobre la vida del autor. Buena muestra de este desconcierto lo supone el hecho de que hasta 1849 Ritschl no descifrará el nombre del comediógrafo gracias a la información contenida en dos piezas (*Casina* y *Epidico*) recogidas en el palimpsesto Ambrosiano. Hasta entonces era frecuente encontrar el nombre del autor como M. Accius o Actius. Las principales referencias para reconstruir una *vita plautina* —prácticamente ficticia— se extraen de los prólogos de sus obras. A este respecto, puede consultarse Della Corte (1967). Una aproximación más reciente e incluyendo el juicio que los propios latinos hicieron de Plauto puede leerse en López y Pociña (2007: 142-151).

<sup>7</sup> Las fuentes clásicas son mucho más ricas a la hora de presentar un panorama sobre la vida de Terencio. No obstante, datos como los de Suetonio, Donato y Eugrafio, así como la información de autores más tardíos, deben manejarse con extrema cautela, puesto que se enmarcan dentro de un género literario particular, el de la biografía. Terencio, personaje de origen presumiblemente servil, disfrutó de poco más de un lustro de éxito y tan solo las generaciones posteriores, de la mano de eruditos como Varrón y Cicerón, le rindieron sentidos homenajes. César lo calificó de *dimidiatē Menander* (*Carm.* 1 = *Suet. Vit. Ter.* 7), algo que lejos de comprenderse como un signo negativo, debe entenderse como un elogio, habida cuenta del respeto y la admiración que despertó Menandro en los romanos. De hecho, el mismo César también le aplicaba el título de *puri sermonis amator* y, años más tarde, Quintiliano se refería a su estilo como *scripta elegantissima* (*Inst.* 10.1.99). Asimismo, los comentaristas más tardíos no escatimaron elogios a la hora de referirse al joven comediógrafo. Una muestra de ello es Evancio (*De Fab.* 3.5), quien se refería con amables palabras a la dorada medianía que respiraban sus obras, ajenas a la afectación más propia de las tragedias y a la baja característica del mimo: *Illud quoque inter Terentianas virtutes mirabile, quod eius fabulae eo sunt temperamento, ut neque extumescant ad tragicam celsitudinem neque abiciantur ad mimicam vilitatem*. Otros romanos, como



En el caso de Plauto (c. 205-184 a.C.), el éxito no radicó en el argumento de sus obras, sino en la acentuación de los aspectos cómicos de las mismas. La originalidad del teatro plautino quedó bien subrayada desde el trabajo de Fraenkel (1960 [=1922]): se tenía la certeza de que el sarsinate era deudor de la Comedia Nueva ateniense, pero se desconocía hasta qué punto; por tanto, sobre su talento pesaba una pesada losa, que afectaba sobremanera a la *contaminatio* de los originales griegos. No obstante, Fraenkel (1960 [=1922] 243-306) supo señalar con acierto las profundas innovaciones que Plauto insertaba en sus comedias, advirtiendo asimismo que la originalidad plautina tendría que medirse en comparación con sus colegas en la escena de por aquel entonces y no tomando como modelo el quehacer de los comediógrafos griegos.<sup>8</sup>

En cuanto a Terencio, activo entre el 166-160 a. C., destaca el uso de vivaces prólogos reivindicativos que, en muchas ocasiones, además de contribuir a la exposición argumental de la pieza, se transforman en verdaderos asertos de crítica literaria que revelan el dominio de las técnicas de la persuasión retórica.<sup>9</sup> Rasgos innovadores son también la drástica reducción de las escenas musicales —que lleva aparejada una intensa hogeneización métrica—<sup>10</sup> o la inclusión de una doble intriga. Sin embargo, el aspecto más notable por su relación con el retrato es el hecho de exonerar a sus personajes de la caricatura y sinvergonzonería plautinas para dotarlos de un gesto más humano, una circunstancia emparejada al mismo tiempo con el predominio de una *fabula stataria* y la frecuente reflexión pedagógica y moral de sus piezas.

---

Volcacio Sedígito (Gell. 15.24), lo relegaban al sexto lugar dentro de un canon compuesto por diez nombres y en el que Plauto ocupaba una segunda plaza, mientras que un autor como Cecilio Estacio, que hoy en día todavía resulta un gran desconocido, recibía la palma de la victoria. Vid. López y Pociña (2007: 226-237).

<sup>8</sup> La obra del filólogo alemán, que resulta fundamental a la hora de analizar importantes aspectos del teatro del Sarsinate, orbita en torno a diversas ideas como la transformación, identificación y empleo de elementos mitológicos, utilizados de un modo diferente al del drama ático; la personificación de objetos como los instrumentos de castigo; las ampliaciones de diálogos y monólogos, así como las inverosimilitudes resultantes de los mismos; el predominio actancial del esclavo; el uso de la *contaminatio* y la recurrencia a los *cantica*. Duckworth (1952: 385) resumía la técnica del teatro plautino recordando que el autor se preocupaba por hacer «the characters more laughable and grotesque; he gradually increased the amount of songs and dance, making the plays almost musical comedies with gay and festal conclusions: he added Roman references and did not hesitate to break dramatic illusion; he increased the quantity and vulgarity of his jests; by eliminating a certain amount of exposition and repetition of information, he sought to introduce more suspense and surprise into his plays».

<sup>9</sup> Por ejemplo, *Heau.* 23-34; *Ph.* 4-11 y *Eu.* 9-13; 35-43. La relación entre oratoria, retórica y comedia en el caso de Terencio es especialmente clara, sobre todo en el caso de sus prólogos. Goldberg (1986: 30-60) se ocupó de esta cuestión en su monografía, demostrando cuánto debía la oratoria romana a Terencio y porque sus textos se convirtieron en un material idóneo para el aprendizaje del latín. Efectivamente, los prólogos se revelan como un lugar apropiado para exponer el argumento de la pieza teatral con Plauto, mientras que su colega de oficio parece emplearlos como una suerte de plataforma abierta a la actuación de verdaderos *advocati*. Vid. Barsby (2007) y cf. con el capítulo de Dunsch (2014: 498-515).

<sup>10</sup> De hecho, de las seis comedias terencianas, tan solo *Andria* y *Adelphoe* poseen estas estructuras. Citar los datos que proporciona Duckworth (1952: 53) resulta más que ilustrativo: si en Plauto el *diverbium* constituye un 38% de los versos, en el otro gran representante de la comedia el porcentaje se eleva al 52%.

Una vez contextualizados los dos máximos exponentes de la comedia en Roma, es conveniente reparar en un hecho fundamental: la elaboración del retrato de un personaje dramático no descansaría exclusivamente en el carácter de sus palabras o en la apariencia física con la que se nos presenta en los textos literarios. Muy al contrario, el retrato involucraría todo el aparato teatral al completo y un gran número de precisiones que hoy en día se reúnen bajo el amplio paraguas de la «puesta en escena»<sup>11</sup> y que entrañarían desde la escenografía y la gesticulación, a la dicción y la vestimenta, pasando por las máscaras, un elemento directamente vinculado con el retrato por ser el reflejo de un rostro que el espectador percibiría de un modo visual e instantáneo.<sup>12</sup>

En este contexto, un examen del retrato en el panorama teatral debe abordar en primer lugar a la cuestión de las máscaras, a su posible utilización en las obras de los primeros comediógrafos y a la dificultad que envuelve a su estudio (Wiles 1991: 129-149). No en vano, las máscaras como símbolo y como atrezzo, constituyen un elemento significativamente representativo para perfilar el dibujo de un personaje por su carácter visual. Si dentro de vertientes como la tragedia y, sobre todo, a partir de época clásica, se está de acuerdo en que los actores de teatro se servían de máscaras durante sus representaciones, este punto, en cambio, resulta especialmente conflictivo en toda la producción plautina y, en menor medida, terenciana. Todavía hoy, la crítica mantiene diferentes posiciones al respecto, si bien, cada vez comienzan a desestimarse en mayor medida testimonios como el del tratadito *De comoedia* y los de gramáticos como Diomedes,<sup>13</sup> donde se afirma que el empleo de máscaras no se generalizó hasta

---

<sup>11</sup> Una visión de conjunto y actualizada acerca de las instalaciones teatrales, la escenografía, el atrezzo y el mundo de los actores puede leerse en Beltrán (2011b: 322 ss.), donde, por ejemplo, se recuerda (2011b: 325, n. 56) el catálogo de colores que presenta Evancio (*Sobre la comedia*, 8.6) con el que aparecían vestidos los diferentes personajes, lo que, naturalmente, contribuiría a que fueran fácilmente reconocidos por el espectador. Por otra parte, respecto a la codificación de un personaje, como expresa González Vázquez (2006: 293-294), los gramáticos latinos y los estudiosos modernos, desde el mismo Aristóteles, interpretaron un personaje desde diferentes ópticas, que pueden resumirse en tres variedades. En primer lugar, una visión tipológica, en la que los personajes responden a tipos concretos, que manifiestan unas características físicas y psicológicas estereotipadas. En segundo lugar, una variedad socio-psicológica, donde el personaje es dependiente de su condición social y su conducta. Ambos modelos conforman a su vez la base del estudio semiológico del personaje de corte estructuralista, entendido este como una intersección de dos rectas consistentes en su referente (visión externa) y su significado (derivado de ejes semánticos jerarquizados). Por último, en tercer lugar, una variedad distributiva, responsable de consideraciones como la de «personaje primario, secundario, terciario, etc.», y caracterizada por el grado de importancia del papel del personaje dentro de la obra.

<sup>12</sup> La máscara, en su integridad, estaría compuesta de una peluca, el orificio que daría forma a la boca (*hiatus*) y dos huecos para los ojos, que coincidirían con los del actor que la estuviera empleando. Naturalmente, la sección correspondiente al rostro del personaje —unida o separada de la peluca— podría estar más o menos elaborada dependiendo de numerosos factores como el presupuesto de la compañía o el tipo representado. El tamaño de estas máscaras sería mayor que el de una simple careta, asemejándose más bien a un casco que cubría la cabeza por completo y dentro del cual el actor debía introducir su rostro por completo según se desprende de las máscaras griegas (Beare 1964: 186), así como de la explicación de colocaciones como *induere personam* (González Vázquez 2004: 180-181).

<sup>13</sup> Donat. *De com.* 6.3: *Personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius Faliscus, tragoediam Minucius Prothymus.* Diom. p. 489 Keil: *antea itaque galearibus, non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret*

varios años más tarde de la labor de Plauto y Terencio, siendo hasta entonces la peluca el atrezo más señero del que disponían los actores. Es más, cuando un autor como Pólux llega a catalogar más de cuarenta tipos de máscaras cómicas empleadas en Νέα,<sup>14</sup> resulta atractivo sospechar si la *palliata* romana no participó de tan variado número de rostros, bien integrándolos en un repertorio propio, bien dando forma a nuevos modelos, sobre todo la luz de sus implicaciones prácticas.<sup>15</sup>

Dentro de los argumentos que niegan el uso temprano de máscaras, cabe señalar en primer lugar la notable escasez de testimonios directos y explícitos. A esto se une el que buena parte de los mismos están extraídos de autores y comentaristas de época tardía, cuya fiabilidad, a veces, debe de ser prudentemente cuestionada. El comentario de Donato es un caso paradigmático. Entre sus líneas se localizan abundantes indicaciones sobre cómo los actores debían alterar sus expresiones faciales o forzar un determinado gesto.<sup>16</sup> Algunos ejemplos como los citados a continuación pueden llevar a pensar que, efectivamente, la representación se ejecutaba sin máscaras. Por ejemplo, cuando en *Phormio* Davo describe los gastos que tendrá que afrontar Geta, Donato matiza: *hoc vultuose pronuntiandum*, y una indicación que también se localiza en *Andria* (cf. *ad Ph.* 49 y *ad An.* 380).<sup>17</sup> En *Adelphoe*, por su parte, puede leerse: *haec interrogatio quasi subtristi vultu est proferenda* (*ad Ad.* 596). No obstante, a la hora

---

*aetatis, cum essent aut albi aut nigri aut rufi. Personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus in personis nisi parasitus pronuntiabat.*

<sup>14</sup> De hecho, es sorprendente la abundancia de máscaras cómicas —cuarenta y cuatro (Poll. 4.143-155)— en comparación con el número más reducido —veintiocho (Poll. 4.133-142)— de máscaras trágicas. A propósito de este catálogo, hay bastantes posibilidades de que estuviera basado en una fuente helenística, quizá Aristófanes de Bizancio, como ya reconocieran Navarre (1914: 1-40) y Webster (1949: 97-133), y de que estas hubieran sido empleadas por Menandro. Para una recopilación de estudios sobre la máscara en este tipo de comedias y su uso en Menandro, vid. Morenilla (2006: 64 n.63). Una recopilación de los principales trabajos que se han ocupado de estudiar la relación entre el catálogo de máscaras proporcionado por Pólux y las terracotas e imágenes presentes en los vasos puede encontrarse en el voluminoso estudio de Rusten (2011: 583-595). Las páginas también incluyen una traducción al inglés del texto de Pólux (4.143-154) y algunas imágenes en blanco y negro, entre las que destacan los mosaicos con temas extraídos de las piezas de Menandro. Hoy por hoy, el catálogo de Pólux es la principal fuente de información escrita para conocer el aspecto de las máscaras en el teatro antiguo. Las descripciones del rétor y lexicógrafo están provistas de minuciosos detalles encargados de señalar lo común de algunos tipos, pero también de puntualizar las diferencias que los hacen reconocibles. Valga como ejemplo la sutil diferencia entre la máscara del adulator y la del parásito (Poll. 6.148): Κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὦτα, [καὶ] [φαιδρότερός ἐστιν], ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς. «El adulator y el parásito tienen el pelo negro, sin diferenciarse de los gimnastas, de narices ligeramente aguileñas, complacientes; pero en el parásito las orejas están más gachas, y es más risueño, lo mismo que el adulator mantiene las cejas elevadas de un modo más cicatero». El texto de Pólux sigue la edición de Bethe (1967).

<sup>15</sup> Es la suposición de Wiles (1991: 132): «From a practical point of view, moreover, it is hard to see what could be gained by an abandonment of the mask, since the actor needed to be seen at a distance».

<sup>16</sup> Vid. Donat. *praef. ad Eu.* 6; *praef. ad Ad.* 6; *ad An.* IV 3.1. Vid. Taladoire (1951: 73-85) para la cuestión de las máscaras y su papel en la expresión corporal de los actores.

<sup>17</sup> Tanto los comentarios de Donato como los de Eugrafio (cf. *Heau.* 1060-1062 *infra*) siguen la edición de Wessner (1902).

de esgrimir estas anotaciones y otras de las mismas características como argumentos para la defensa de una tardía utilización de las máscaras, deberían considerarse al menos dos aspectos. Primeramente, Donato elabora su comentario pasados unos quinientos años desde la última vez que Terencio llevara una de sus piezas a escena. Y, en segundo lugar, si la naturaleza de un comentario como el del gramático era la correcta exégesis del comediógrafo y la enseñanza de retórica a sus estudiantes, tales indicaciones constituirían un buen medio para ejercitarse en la práctica de la *actio*.<sup>18</sup>

En algunos casos, el uso de la máscara se vincula con figuras escénicas representativas de la época. Así, Diomedes señalaba a Roscio como el primer actor que se habría servido de máscara.<sup>19</sup> Pero, como postula González Vázquez (2004: 183), puede que se trate de un ejemplo más de los que daban forma al halo legendario que rodeaba a un actor de tan reconocido prestigio. Junto a esto, tampoco el arte plástico de la época resulta de gran ayuda, pues generalmente la estatuaria y las pinturas conservadas copian originales griegos, donde el uso de máscaras está fuera de toda duda. Igualmente, otros soportes gráficos, como las ilustraciones de algunos manuscritos medievales que contienen las obras de Terencio, no pueden esgrimirse como un argumento a favor del uso temprano de la máscara.<sup>20</sup> Dentro de este complejo panorama, también se ha llegado a pensar que una excesiva fidelidad al modelo griego conducía a que los autores tradujeran al latín pasajes con referencias a máscaras sin que las mismas formaran parte del atrezzo.

En resumidas cuentas, estos son los principales argumentos empleados por quienes rechazan el uso temprano de la máscara dentro de la comedia romana, entre cuyos representantes principales puede citarse a Hoffer (1877), quien desarrolló la tesis de que la introducción de este elemento en escena se había producido durante el período que mediaba entre las obras de Terencio y el auge de la carrera política de Cicerón, o Della Corte (1975b: 173, 177, 181), para el que

---

<sup>18</sup> Vid. Dont. *ad An.* 310: *Hic gestu scaenico melius commendatur, nam haec magis spectatoribus quam lectori scripta sunt*. Los ejemplos de estas características se multiplican a lo largo del comentario del romano. Cf. *ad An.* 134, 183, 186, 722, 726, 730, 753; *ad Ad.* 97, 127, 265, 280, 285, 325, 478, 536, 596, 571, 661, 782, 901, 920, 931, 951, 977; *ad Eu.* 188, 209, 224, 235, 292, 403, 427, 523, 549, 610, 676, 769, 908, 1037, 1057; *ad Hec.* 76, 267, 282, 522, 469, 612, 689; *ad Ph.* 49, 184, 213, 214, 300, 315, 972. No en vano, recuérdese que Quintiliano (*Inst.* 1.11.12-13) sostenía que la observación de un actor profesional de comedia, así como la recreación de algunos pasajes, constituían un mecanismo idóneo para ejercitarse en la oratoria. Vid. también *Inst.* 1.11.1-3; 9.2.58 y 10.1.71. Ya con anterioridad Cicerón había recomendado que los oradores tomaran como modelo ciertos rasgos de la comedia (*Inv. Rhet.* 1.27; *De or.* 2.326-7). Para el papel de la retórica en la regulación de los movimientos de la *actio* y para el simbolismo de algunos gestos, vid. Taladoire (1951: 89-122).

<sup>19</sup> Cf. Cic. *De or.* 2.233, 3.102, 221; *Div.* 1.80; *ND.* 1.79.

<sup>20</sup> Existe un abundante número de estatuas y figurillas de actores caracterizados como diversos personajes. Vid. Reinach (1897: I 532-533); (1897: II.I 815); (1909: II.II 558-559); (1920: III 157); (1924: V.I 300-302). Para las reproducciones de pinturas, Reinach (1922: 310-315). Respecto a las ilustraciones de los manuscritos, sobresalen ejemplos como el del *Codex Ambrosianus* H.75, con más de noventa iluminaciones en sus páginas. Vid. Saunders (1911: 69-71) y Taladoire (1951: 54-58), quien sugería que la recurrencia de ciertos gestos y posturas podía tomarse como ejemplos para rastrear las huellas de una tradición mímica. Nuestro apéndice de ilustraciones recoge algunos ejemplos.

la *palliata* habría evitado la máscara en sus orígenes y Plauto habría heredado esta situación. Pero, en contra de esta postura, tampoco han faltado investigadores que abogaran por la temprana incursión de las máscaras en el drama romano aduciendo diversas explicaciones.<sup>21</sup> Así, por ejemplo, la propia etimología del término latino para designar a la máscara de teatro, esto es, *persona* (Gell. 5.7), parece proceder de un préstamo griego (πρόσωπον) a través del etrusco (*phersu*), al igual que otros vocablos relacionados con la práctica dramática (*hister, ludius, scaena*), tal y como ya señalara Szemerényi (1975). Por otro lado, su uso se halla presente en las comedias atelanas, de procedencia osca, cuyo desarrollo se produce con anterioridad a la paliada romana. De este punto, así como de su indudable existencia en la Comedia Nueva griega, resulta fácil colegir que los romanos conocían el empleo de máscaras desde antes de que Plauto triunfara en escena.

Cuando se trata de buscar una solución dentro de los propios textos de la comedia, los pasajes se revelan como contradictorios o susceptibles tanto de apoyar como de negar el uso de la máscara. Un ejemplo ilustrativo puede detectarse en *Phormio*, cuando el joven Antifón se esfuerza por cambiar el semblante de su rostro:

AN.		Obsecro,	
	quid si adsimulo?	Satines?	
GE.		Garris.	
AN.		Voltum contemplamini: em	
	satine sic est?		
GE.		Non.	
AN.		Quid si sic?	
GE.		Propemodum.	
AN.		Quid sic?	
GE.		Sat est.	Ter. Ph. 210-211

ANTIFÓN. Por favor, ¿y si finjo? ¿Es suficiente?  
 GETA. Dices idioteces.  
 ANTIFÓN. Contemplad mi rostro; eh, ¿así es suficiente?  
 GETA. No.  
 ANTIFÓN. ¿Y si hago así?  
 GETA. Más o menos.  
 ANTIFÓN. ¿Y así?  
 GETA. Es suficiente.

En estos casos, lo más sencillo es considerar que el actor que representaba a Antifón gesticulaba insistentemente y de una forma manifiesta al final de cada intervención (cf. Ter. *An.* 837-841). No obstante, a través de diferentes ejemplos extraídos de la comedia griega (como Arist. *Lys.* 7-8), ya Gow (1912: 71-72) se

<sup>21</sup> Por ejemplo, Gow (1912: 67-77), Beare (1964: 303-309, 372-374), Gratwick (1982) y Duckworth (1952: 92 ss.), quien, reaccionando a los testimonios de los gramáticos, comenta: «Thus the evidence for the late introduction of masks in Roman comedy is weak. Latin grammarians, perhaps eager to point out as many differences between Greek and Roman usage as posible, developed conflicting theories as to who made the innovation» (Duckworth 1952: 94).

inclinó a pensar que estos procedimientos no eran más que puras convenciones heredadas por los autores romanos,<sup>22</sup> y más recientemente otros investigadores tratan ejemplos de esta suerte como bromas escénicas de las que el espectador era cómplice: el aspecto de la máscara permanecía inmóvil y tan solo parte del reparto y el propio auditorio hacían pensar al actor que su semblante se había visto alterado (Marshall 2006: 155-157).

El desarrollo práctico de escenas como la de *Phormio* también podía valerse de otra ingeniosa solución que decididamente pasaría por el empleo decisivo de la máscara teatral. Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: 154-155), que se mostraba decididamente a favor del uso temprano de la máscara teatral, aportó buenos ejemplos en los que diferentes tipos de máscaras, encargadas de reproducir los tipos de la *Néa*, presentaban una acusada diferencia entre los dos lados del rostro. Generalmente, a la luz de las ilustraciones, las máscaras muestran la ceja del lado derecho elevada, mientras que la del lado izquierdo se encuentra más abajo, dando la impresión de que esté fruncida.<sup>23</sup> La disposición del semblante en las máscaras viene también confirmada por el testimonio de un observador tan agudo como Quintiliano,<sup>24</sup> así como por el hecho de que Pólux alude con frecuencia una sola ceja elevada en parte del repertorio de máscaras. Este detalle resulta trascendental si se considera que una maniobra tan sencilla para el actor como girar sobre su eje axial le permitiría ofrecer al público dos expresiones diametralmente opuestas: la vertiente sereno o alegre, y la iracunda.<sup>25</sup> No hace falta insistir en la efectividad que dicho recurso comportaría cuando se tienen en mente comedias como *Adelphoe*, donde personajes como Démeas experimentan importantes transformaciones de carácter.

Pero las razones de mayor peso que inclinan a pensar en un uso temprano de la máscara teatral pasa por las ventajas que comporta en el desarrollo dramático, pues permite, por ejemplo, que un mismo actor asuma más de un papel en cada representación. De otro modo, como exponen diversos autores, sería realmente complejo escenificar aquellas abundantes situaciones en las que un personaje se encuentra con su doble.<sup>26</sup> Lo contrario —como opinaba Saunders (1909: 58-73)— supondría multiplicar los recursos y el esfuerzo de los actores (maquillaje, cuidada dicción, equivalencia de gestos...), algo complicado cuando la semejanza trasciende el vestuario y se extiende a los rasgos faciales:

---

<sup>22</sup> Vid. también Duckworth (1952: 83-84) y Beare (1972: 286-293).

<sup>23</sup> Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: 94 figs. 333, 336-337; 45 figs. 810 a-c); Wiles (1991: 166-167).

<sup>24</sup> Quint. *Inst.* 11.3.74: *In comoediis vero praeter aliam observationem, [...] altero erecto altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est quod cum iis quas agunt partibus congruat.*

<sup>25</sup> Otras hipótesis como la de Slater (2000: 129-133), que propone el empleo de una ceja mecánica capaz de ser manejada por el actor, resultan más inverosímiles.

<sup>26</sup> Por ejemplo, Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: 155) a propósito de *Los gemelos*: «How could it otherwise be explained that, when Menaechmus of Syracuse comes for the first time to Epidamnus, wife, girlfriend, parasite, servant, maid, father-in-law, and physician all mistake him for his twin brother living in Epidamnus, since they had been separated as small boys?».

SOS. Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,  
quem ad modum ego sum — saepe in speculum inspexi — nimis simil est mei;  
itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;  
sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,  
malae, mentum, barba, collus: totus. Quid verbis opust? Plaut. *Amph.* 441-445

SOSIAS. Es verdad, por Pólux, que cuando contemplo a aquél y compruebo mi propia figura, tal y como soy yo — a menudo me he examinado en un espejo — no hay nadie tan parecido a mí; asimismo tiene mi petaso y mi ropa: es tan requeteigual que yo; las pantorrillas, los pies, la talla, el pelo, los ojos, la nariz o los labios, los carrillos, la barbilla, la barba, el cuello: todo entero. ¿Qué necesidad hay de más palabras?<sup>27</sup>

A la luz de estos y otros pasajes, un número considerable de estudiosos parece entender que, con diferentes matices, el uso de la máscara ya estaba presente con los primeros cultivadores de la comedia romana.<sup>28</sup>

El breve análisis que se ha ofrecido sobre el temprano empleo de las máscaras tiene una considerable importancia en la esfera de la retratística si se considera — como habrá ocasión de advertir más adelante — que los elementos fundamentales de la máscara de teatro coinciden con gran parte de los términos recogidos en los pasajes donde Plauto y Terencio retratan a sus personajes. Así, entre otros elementos, será posible comprobar la abundante referencia a los cabellos y color del pelo (peluca), las cejas y los ojos, su mirada e incluso su color, y el tamaño de la boca. Todas estas referencias verían disminuida su validez a la hora de perfilar el retrato de un personaje si el mismo no hiciera uso de la máscara. La máscara contribuiría sin duda a la rápida identificación de un personaje por parte de los espectadores, y favorecería también a dulcificar o intensificar las facciones del tipo, lo cual podría llegar a desembocar en una parodia inserta en el lenguaje visual.

Por último, el empleo de la máscara también refrendaría de forma indirecta el predominio en la comedia de los retratos breves y de naturaleza asindética sobre el físico de los personajes, sus *effictiones*. El retrato se convertirá en un elemento más encargado de favorecer a la constitución de un tipo, cuyos rasgos faciales ya resultaban identificables para el público a través de la

---

<sup>27</sup> Con todo, siempre podría rebatirse esta idea pensando que una acusada diferencia entre los actores que hacen de Sosias y de Mercurio(-Sosias) — por ejemplo en términos de altura o complexión — todavía potenciaría más el humor de la escena.

<sup>28</sup> Vid. Questa (1982), para quien Plauto trataría de emplear una versión simplificada de las máscaras griegas con la intención de subvertir los códigos estéticos del teatro helenístico; Wiles (1991: 127-149), quien sostiene el empleo de la máscara teatral puede tomarse como una inversión de las características *imagines maiorum*, hecho que potenciaría todavía más el componente farsesco del teatro plautino; Leigh (2004: 84 n. 101), en el marco de una investigación sobre las comedias a la luz del desarrollo histórico de la Urbe; y Marshall (2006: 126-158), para quien la máscara de las funciones teatrales de Plauto y Terencio sintetizaba los rasgos del teatro griego («the five basic mask types inherited from Greek New Comedy» 2006: 125) y la farsa atelana. Pese a todo, para Plauto, la única mención explícita del uso de la máscara de teatro se halla en Festo (p. 217 Müller), quien retrotrae su empleo a época de Nevio. Por motivos como estos, González Vázquez se muestra algo más circunspecta, defendiendo que su uso estaba ya presente en época de Terencio (González Vázquez 2004: 183).

información aportada por su máscara. Estas razones conducen a pensar en un uso temprano de la máscara por parte de los actores, así como en un diálogo reiterado entre el retrato literario, cifrado en el plano textual, y el retrato visual de los personajes, recreado en las facciones de sus máscaras.

## 2. CARACTERIZACIONES Y RETRATOS PLAUTINOS.

En el caso de Plauto, se presenta el ejemplo de caracterización de un *adulescens* a través de su *sermo* y el retrato de un colectivo acerca de los filósofos. Además de esto, se examina con detalle el retrato de otros dos personajes tipo frecuentes, el lenón y el esclavo, lo que permitirá valorar el empleo que hace el comediógrafo de la *effictio*, su recurrencia y su operatividad en las piezas.

### 2.1. Crazy, Stupid, Love: la *notatio* de un joven enamorado.

El primero de los textos recogidos ilustra un medio empleado por el sarsinate a la hora de elaborar el carácter de sus personajes: la etopeya en su variante dialógica, esto es, la *sermocinatio*. En el prólogo expositivo de *Mercator*, el joven Carino, que ha regresado de Atenas, trae consigo a Pasicompassa, una cortesana de la que está enamorado. Carino se presenta ante el público con dos misiones al mismo tiempo: avanzar el argumento y hablar sobre su amor (*duas res simul nunc agere decretumst mihi: / et argumentum et meos amores eloquar*, 1-2).

Esta es la concepción de Carino sobre el amor, donde las propias cualidades del sentimiento parecen transferirse simpatéticamente al emisor:

CH. Nam amorem haec cuncta vitia sectari solent, cura, aegritudo nimiaque elegantia, haec non modo illum qui amat sed quemque attigit	20	
magno atque solido multat infortunio, nec pol profecto quisquam sine grandi malo praequam res patitur studuit elegantiae. Sed amori accedunt etiam haec quae dixi minus:		
insomnia, aerumna, error, [et] terror et fuga:	25	
ineptia, stultitiaque adeo et temeritast, incogitantia excors, inmodestia, petulantia et cupiditas, malivolentia; inerit etiam aviditas, desidia, iniuria, inopia, contumelia et dispendium,	30	
multiloquium, parumloquium: hoc ideo fit quia quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui, tam amator profert saepe advorso tempore; hoc, pauciloquium, rursus idcirco praedico, quia nullus umquam amator adeost callide	35	
facundus quae in rem sint suam ut possit loqui.		Plaut. <i>Mer.</i> 18-36 <sup>29</sup>

<sup>29</sup> Para las comedias plautinas, empleo la edición de Lindsay (1984 [1904-1905]).



CARINO. Pues todos estos defectos acostumbran a seguir al amor: la cuita, la enfermedad y un excesivo refinamiento, que no solo castiga con una enorme y segura desgracia a aquel que ama, sino a todo el que alcanza, y ¡por Pólux!, lo cierto es que ninguno que se ha entregado a un refinamiento por encima de sus posibilidades lo ha hecho sin grave perjuicio. Pero además se suma al amor lo que apenas he mencionado: insomnio, depresión, confusión, miedo y fuga; necedad, una estupidez temeraria, una loca sinrazón, desmesura, desfachatez y lujuria, malas intenciones; lleva en su seno además codicia, pereza, mentira, pobreza, ultraje y derroche, verborrea locuaz y penuria locuaz; esto se explica porque el enamorado tan a menudo da a conocer en el momento inoportuno lo que no viene a cuento ni es necesario; la otra, la penuria locuaz, la he mencionado antes por esta razón, porque nunca ningún enamorado es tan hábil expresándose como para que pueda decir lo que es de su propio interés en cada momento.

A la luz de la lectura, es fácil colegir que todos los *vitia* que se atribuyen al amor deben imputarse igualmente al enamorado, que participa de una suerte de autohumillación. La concepción pesimista del amor que aquí expone el *adulescens* Carino recuerda mucho al *amor hereos* o la *aegritudo amoris*, que describirán varios siglos después tratadistas medievales, pero en el terreno de la comedia plautina, el amor es algo más frívolo y, si reviste importancia, es porque junto con el dinero se convierte en uno de los móviles principales en las piezas.<sup>30</sup>

Mediante su discurso en el prólogo, Carino no hace sino proyectar una imagen de su conducta, la propia de un enamorado, y aportar al público las claves necesarias para entender su comportamiento en la comedia. A este respecto, si algo llama la atención en el pasaje citado, esto es la acumulación (*ἀθροισμός*) y enumeración desenfrenada de sustantivos. La figura retórica encaja con la imagen de una mente perturbada, incapaz de pensar de un modo ordenado. Como se puede comprobar, la subordinación es casi inexistente y, en cambio, predomina la yuxtaposición de conceptos, como si las ideas se

---

<sup>30</sup> Un estudio a propósito de la semántica del amor en Plauto es el de Marrero (2004). Por otra parte, para la comprensión del fenómeno amoroso en Roma, una obra fundamental continúa siendo la de Grimal (1988). El poder destructivo del amor, por lo demás, no deja de ser un tópico. Cf. Plaut. *Trin.* 235-241 y, sobre todo, Ter. *Eu.* 59-61: *in amore haec omnia insunt vitia: iniuriae, / suspiciones, inimicitiae, indutiae, / bellum, pax rursus*. Significativamente, las palabras también las pronuncia el *adulescens* de la comedia, Parmenón. En cuanto al tipo *adulescens*, Duckworth (1952: 237-242) señala con claridad las características más recurrentes de esta clase de personaje. Asimismo, vid. Maiorana, Pricco y Rabaza (1998), quienes sostienen que su tipificación depende del «mayor o menor grado de adopción de comportamientos ligados a la edad adulta responsable, es decir, a lo acordado según el *mos maiorum*» (1998: 66). Sobre el conflicto de intereses que generalmente se materializa en el personaje del *adulescens*, puede leerse el primer capítulo de Segal (1968: 15-41), que oportunamente titula «*O Tempora, O Mos Maiorum!*». Para una clasificación de los diversos tipos de *adulescentes*, se remite a la entrada del diccionario de González Vázquez (2004: 9-13, *s.v.*). Allí la autora establece iferenciación tripartita en la podrían distinguirse el joven pretendiente (*Cist., Cur., Mil., Poen., Rud., An., Heau.* y *Ad.*), el joven enamorado de una prostituta (*Mer., As., Ps., Eu., Ad., Mos., Ep., Bac., Truc.* y *Heau.*) y el joven forzosamente enamorado (*Aul., Eu.* y *Trin.*). Si en términos generales la clasificación es operativa y válida, respecto al segundo de los grupos —aquel en el que se integraría Carino—, no compartimos el juicio de la autora (González Vázquez 2004: 11) cuando explica: «añoran, aman y desean a la mujer de sus sueños, pero no están enfermos de amor como el grupo anterior». El mismo pasaje aquí reproducido parece contradecir esta afirmación. Más bien, si se ha de buscar un criterio diferenciador entre los dos primeros grupos, el matiz radica en el objeto de amor de los jóvenes. Así, en el primero de los casos, este acostumbra a ser una mujer de origen libre, mientras que, en el segundo, la figura es una cortesana. El sentimiento, *per se*, muestra más semejanzas que diferencias.

presentaran en la mente del enamorado de una forma impulsiva.<sup>31</sup> El amor que define Carino viene acompañado por una panoplia de más de veinte sustantivos que denotan cualidades polares. El exceso y el defecto están lingüísticamente precisados a través de una copiosa prefijación (*des-*, *in-*, por ejemplo). En este sentido, la etopeya del *adulescens* todavía resulta más clara si se lee a la luz de la descripción del carácter de los jóvenes que hacía Aristóteles (*Rh.* 1389a ss.) y de las reflexiones a propósito del término medio (*EE.* 1106b). La ausencia de virtud y el comportamiento excesivamente apasionado se advierten con la presencia de conceptos como *temeritas*, *cupiditas* y *malivolentia*.

A partir del verso 31 se aprecia mejor el desequilibrio temperamental de Carino. Los extremos del *éthos* del enamorado se ejemplifican con la llamativa oposición de dos actitudes: *multiloquium* vs. *parumloquium*. Ambas palabras son acuñaciones plautinas (Anderson 1993a: 108 ss.), ambas se generan sobre un modelo griego y ambas se explican en el propio pasaje.<sup>32</sup>

El *multiloquium* corresponde a un sujeto entregado a la verborrea.<sup>33</sup> Así, en otra comedia (*Pseudolus*), el esclavo inicia prólogo de la pieza haciendo precisamente referencia a la incapacidad de su amo Calidoro para guardar silencio (*Si ex te tacente fieri possem certior*, *Ps.* 1). Como Calidoro, Carino tiene bastante de inoportuno y, en algunas actitudes, también encaja con el perfil psicológico que Teofrasto había dibujado precisamente de esta figura (*Char.* 12).<sup>34</sup> La locuacidad de la que habla Carino, además de dar pie a uno de los defectos más denostados por los autores romanos,<sup>35</sup> cumple una función paródica en términos metateatrales: en el verso que seguiría al texto reproducido Carino pide inmediatamente perdón a los espectadores por su verborrea (*nunc vos mi irasci ob multiloquium non decet*, 237). En efecto, su «garrulería locuaz» ha supuesto una demora en el resumen del argumento, el propósito fundamental con el que este personaje había salido a escena. Su incapacidad para controlar lenguaje y sentimientos le ha conducido a dilatar el cumplimiento de la promesa inicial, anteponiendo los *suos amores* al *argumentum* (cf. *Mer.* 1-2).

<sup>31</sup> Puede compararse con *Lucr.* 1160-1170, pasaje en el que se parodia el *sermo amandi* y, en concreto, los epítetos cariñosos de los amantes hacia sus amadas, todos los cuales suponen una *reductio* (casi *ad absurdum*) de los defectos femeninos.

<sup>32</sup> Cf. la *μακρολογία* y *βραχυλογία* de las que habla Platón en el *Prt.* 335a-b y *Grg.* 449c.

<sup>33</sup> En *Cisterallia* 149, el adjetivo se aplica a una vieja (*Utrumque haec, et multiloqua et multibiba, est anus*) y en *Pseudolus* 749, Balión lo aplica a un cocinero (*multiloquom, gloriosum, insulsum, inutilem*). En ambos casos, la referencia debe entenderse en sentido peyorativo («lenguaraz», «gárrulo»), pues en ambos casos aparece acompañada de más términos descalificativos.

<sup>34</sup> Cf. *μωρολογία*, y los plautinos *stultiloquium* (*Mil.* 296) y *vaniloquentia* (*Rud.* 905).

<sup>35</sup> A este respecto, Gelio (1.15) proporciona una rica información, recordando la opinión de diferentes literatos como Homero, Hesíodo, Eurípides, Aristófanes o Salustio. Especialmente interesantes son las citas que extrae del *De oratore* ciceroniano, donde se condena abiertamente la necia locuacidad y la verborrea carente de sentido decantándose por un prudente silencio. Así, en palabras de Cicerón, si de estas dos cosas se viera obligado a elegir necesariamente una, no cabe duda de que preferiría una prudencia, aunque falta de elocuencia, a una estupidez dada a la garrulería (cf. *De or.* 3.142: *Quorum si alterum sit optandum, malim equidem indisertam prudentiam quam stultitiam loquacem*).

En el polo opuesto al *multiloquium* se encuentra el comportamiento del enamorado parco en palabras, aquel que hace uso de un *parumloquium*. Ante el amor o, lo que es lo mismo, ante la presencia de su amada, el joven no tiene nada que decir o se muestra incapaz de articular sonido alguno. No importa que se posea la facundia de un esclavo astuto (*nullus umquam amator adeost callide facundus*), frente a la presencia de la amada, el *actor(-orator)* se mostrará incompetente.

Aunque un tópico tan frecuente como el silencio y el desvarío ante el ser amado puede rastrearse desde la lírica griega, la suspensión momentánea del juicio y el mutismo de Carino son rasgos heredados del teatro de Menandro, en cuyas obras los propios personajes eran conscientes de sus defectos. Ejemplo de esto es la afirmación sobre el carácter del joven Sótrato en *El misántropo*: «mas no es fácil que un enamorado tenga conciencia de lo que conviene» (ἀλλ' οὐ ὀάδιον / ἐρῶντα συνιδεῖν ἐστι τί ποτε συμφέρει, *Dysc.* 76-77). El caso de Carino no es una excepción y Plauto se servirá de este mismo tópico en otras ocasiones, como se descubre en el astuto engaño de Milfidipa o, de forma más clara, en las palabras de otro joven enamorado, Calidoro, que asegura el empleo tópico de las *nugae* juveniles como un recurso dramático al confesar: «eso son memeces; no es gracioso a no ser que el amante haga el idiota».<sup>36</sup>

## 2.2. Un colectivo: los filósofos en la comedia.

El siguiente pasaje corresponde al inicio de la escena tercera del segundo acto de *Curculio*, una pieza que con tan solo 729 versos —casi la mitad que otras comedias— responde prácticamente a todos los convencionalismos de la trama de una *palliata*. El personaje que da título a la obra, pese a ser un parásito, desempeña la función propia del esclavo corriendo de forma precipitada por la escena. Así es como hay que imaginarlo cuando, jadeante, comienza a despotricar contra el colectivo de los filósofos griegos:

CU. Tum isti Graeci palliati, capite operto qui ambulat,  
 qui incedunt suffarcinati cum libris, cum sportulis,  
 constant, conferunt sermones inter se drapetae, 290  
 opstant, opsistunt, incedunt cum suis sententiis,  
 quos semper videas bibentes esse in thermipolio,  
 ubi quid surrupuere: operto capitulo calidum bibunt,  
 tristes atque ebrioli incedunt: eos ego si offendero,  
 ex unoquoque eorum crepitum exciam polentarium. 295 Plaut. *Cur.* 288-295

CURCULIO. Y resulta que esos griegos encapotados, que se pasean con la cabeza cubierta, que andan cargados con libros, con canastillas, se paran, intercambian entre ellos rumores como esclavos fugitivos, cierran el paso, obstaculizan el andar, caminan de la mano de sus sentencias, a los que siempre se puede ver que están empujando el codo en la

<sup>36</sup> En *Miles* 1270-1271, Milfidipa hace creer a Pirgopolinices que la hetera Acroteleucia se ha quedado prendada de su persona (*verbum edepol facere non potis, si accesserit prope ad te. / Dum te obtuetur, interim linguam oculi praeciderunt*). Las palabras del *adulescens* de *Pseudolus* 238 son *nugae istae sunt: non iucundumst nisi amans facit stulte*.

tasca cuando han sisado algo a escondidas; beben vino caliente con la cabecita cubierta, se presentan abatidos y piripis; a esos, si yo me los tropiezo, voy a hacer que cada uno de ellos se tire un cuesco de polenta.

El retrato de los filósofos griegos fue considerado por Ussing, comentarista de Plauto, como un elemento original producto del romano: «haec poeta Latinus de suo addit» (Ussing 1972 [=1875-1892]: 575). Asimismo, según Fraenkel, este monólogo correspondería a uno de los característicos ampliamentos plautinos<sup>37</sup> y Gratwick (1983: 113) identificó la proclama chauvinista de este parásito con la parodia de un edicto pretoriano. Aunque Curculio, como paladín de la sátira, no critica ferozmente solo a los filósofos, sino que también hace merecedores de sus reproches a otros grupos sociales como los lenones (vv. 494-504), los cambistas (506-511) y las mujeres (vv. 591-598). No obstante, los filósofos son el colectivo más vituperado. Pero, ¿hasta qué punto justificada la presencia de este grupo en la escena de una comedia romana?

Por artificiales que en algunas ocasiones puedan parecer, los personajes de la farándula plautina no eran meros retratos lúdicos, sino que sus pautas de comportamiento y su caricaturización debían de contener una buena dosis de realidad o, al menos, verosimilitud, para lograr provocar la risa entre los asistentes. La caricatura, como forma de parodia, exige la identificación de un modelo comúnmente conocido. En consecuencia, visiones de colectivos como el de los filósofos deberían de respetar ciertos tópicos en lo que respecta a la actitud y la apariencia de los mismos para gozar del favor del público de cualquier tipo de condición. Los filósofos griegos, aquí representados como un grupúsculo exótico y grotesco, no eran ajenos a los espectadores de una comedia.<sup>38</sup> Es más, en términos históricos, uno de los principales efectos demográficos que causó la guerra contra Pirro (280-275 a. C.) consistió en que, entre otros individuos, un buen número de filósofos, comerciantes, artesanos y actores griegos emigraran desde sus hogares en el sur de Italia hasta Roma, donde su influjo pronto se dejaría notar.<sup>39</sup> Junto a esto, Roma continuaba llevando a la práctica la esclavitud de aquellas poblaciones que lograba conquistar,<sup>40</sup> como hizo con varias localidades y emporios griegos. Aunque los cálculos siempre resultan complicados en estos casos y las cifras deben manejarse con cautela, se estima que durante la segunda mitad del s. III a.C. el número de esclavos griegos oscilaba

---

<sup>37</sup> Los denominados «cataloghi di costumi», en la traducción italiana del alemán (Fraenkel 1960[=1922]: 123), que se corresponderían con escenas marcadas por la frecuente aparición de invectivas y la inserción de elencos de personas y objetos. No obstante, como matiza el propio Fraenkel, se trata de un proceder corriente en la comedia griega de todas las épocas.

<sup>38</sup> Respecto a los colectivos extranjeros y su posibilidad de aparecer caricaturizados en la escena, Cèbe (1966: 65 n. 3), por ejemplo, ya se preguntaba si no sería descabellado considerar que, a la luz de títulos como los *Galli Transalpini* (de Pomponio), esta visión conscientemente distorsionada estuviera presente en otros subgéneros cómicos como la farsa atelana.

<sup>39</sup> Vid. Crawford (1981); Ferrary (1988); Beacham (1991: 15 ss., 215 n. 25); Horsfall (1993: 800-803); Falque y Gasco (1996).

<sup>40</sup> Cf. Plb. 10.17.6-16, 10.17.15-16; Liv. 27.9.2

entre noventa mil y cien mil.<sup>41</sup> Este número se incrementaría posiblemente durante los años siguientes (debido a las guerras macedónicas) hasta el punto de que la comunidad de grecohablantes constituyera un conjunto nada despreciable.

Por otro lado, las reflexiones sobre el destino del hombre y las frecuentes parodias y citas de dogmas filosóficos conformaban un material que ocupaba una posición predilecta dentro de la comedia ática (Fraenkel 1960[=1922]: 358 ss.). De hecho, aunque las consideraciones que lleva a cabo Konstan (2014) a propósito de la filosofía se enmarcan dentro de la comedia griega, sus primeras palabras bien pueden aplicarse al caso de Plauto. Comenta Konstan (2014: 278) que los filósofos contienen, bien por sus vidas, bien por sus costumbres, elementos especialmente proclives a convertirse en material de burla dentro de la sátira y la comedia, independientemente de la mención específica de las distintas escuelas o de la simple alusión al comportamiento de sus miembros sin llegar a establecer un vínculo explícito con ninguna corriente.<sup>42</sup> En el caso de Plauto, como puso de relieve Cugusi (1991), el dramaturgo concuerda bastante bien con el pensamiento de Catón, con quien comparte la crítica al lujo y costumbres procedentes de Grecia (Cugusi 1991: 297: «pare quasi che Plauto sia qui portavoce e divulgatore degli interessi politici della “parte” catoniana»). Pero lo cierto es que la aversión por los filósofos griegos o, de una forma más genérica, por la filosofía, es algo generalizado en la comedia.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Para el número de poblaciones griegas esclavizadas a partir de las guerras contra Pirro y las Guerras Macedónicas, vid. Volkmann (1961: 20-24; 41-43 y 55-56). Los ejemplos en la literatura, sobre todo la historiografía, avalan estas y otras prácticas características de la guerra, como el pillaje y el saqueo de las ciudades conquistadas: Plb. 1.24.1, 1.24.11, 1.39.13, 11.4.8; D.H. 23.9.4, 23.19.20; Liv. 28.5.18, 28.7.4, 31.27.3. Pese a que confiar ciegamente en las fuentes antiguas puede resultar arriesgado, los números no debían de estar tan alejados de la realidad o, al menos, así es como verdaderamente los historiadores romanos posteriores pretendieron que se recordaran estos acontecimientos. Por ejemplo, Livio (27.16.7) proporciona el número de treinta mil prisioneros hechos esclavos durante la captura de Tarento en el marco de la Tercera Guerra Púnica, en 209 a. C.

<sup>42</sup> Konstan (2014: 278): «Philosophers, for their part, tended to be suspicious of comic frivolity, and yet they also had an indirect and subtly positive influence on comedy, since their reflections on human nature and trajectory of our lives helped to shape the way comic poets portrayed character and fashioned their plots». Vid. Webster (1970: 110-112) y Sanchis Llopis (1995). Algunos ejemplos pueden encontrarse en Cratino el joven (frg. 7 Kassel y Austin), Mnesímaco (frg. 1 Kassel y Austin), Eubolo (frg. 137 Kassel y Austin) y Alexis (frgs. 27, 201 y 223 Kassel y Austin). La concreción de las líneas de pensamiento de los filósofos objeto de burla es más extraña. Con todo, Filemón, en una comedia titulada *Los filósofos*, se burlaba de las enseñanzas de Zenón (frg. 88 Kassel y Austin) y Aristofonte (frg. 12 Kassel y Austin) presenta a los pitagóricos como unos seres intratables, cubiertos de piojos y suciedad y únicamente admitidos en las mansiones del Hades.

<sup>43</sup> Terencio, por ejemplo, no ofrece una visión más edulcorada de esta disciplina: el parásito Gnatón (*Eu.* 263 ss.) se plantea fundar una escuela de «Gnatónicos», aludiendo, claro está, a los Platónicos y la Academia; el viejo Simón (*An.* 55-59) sitúa las enseñanzas de los filósofos como otra de las aficiones en las que consume el tiempo la juventud, ubicándola en el mismo plano que la caza o la cría de perros; y el esclavo Siro (*Ad.* 425-429) parodia las enseñanzas de raigambre filosófica y la diatriba cínico-estoica que emanan de los preceptos paternos de Démeas, para aconsejar a sus compañeros de esclavitud que, en lugar de tomar las vidas de los demás como ejemplo para lograr alcanzar el conocimiento, lo hagan mediante la contemplación de los platos de comida.

Si se toma como base la categoría *natura* definida en *De inventione* dentro de los *loci a persona*, en los versos plautinos puede detectarse una sutil comicidad. Recuérdense que, dentro de la *natura* de un sujeto, Cicerón integraba la *natio* de la persona en cuestión (*Inv. rhet.* 1.34-35). En este caso, la comicidad a la que se alude está acentuada por la referencia a *isti Graeci palliati* («esos griegos paliados»). Si se tiene en mente que el propio Curculio y sus compañeros de escena vestían precisamente con el *pallium* heleno durante la representación y, además, la trama de la misma se desarrollaba en la griega Epidauro, las razones serían más que evidentes para considerar que esta suerte de parodia se encontraba intensificada (Wright 1993: n. *ad loc.*). Además, según apunta Marshall (2006: 76), esta comicidad se vería acentuada si pensamos que durante el monólogo de Curculio es posible diferenciar dos receptores: el más inmediato es aquel que forma parte de la ficción teatral —en este caso, Fédromo y Palinuro—, pero el segundo nivel estaría ocupado por aquellos griegos que estuvieran presentes durante la representación. El demostrativo *isti* se impregna así de un notable matiz peyorativo y pasa a señalar una realidad quizá presente durante la representación («esos malditos griegos de ahí que van con palio»).

A este rechazo hacia los cultivadores de la sabiduría puede sumarse otro hecho. Los filósofos aparecen asociados en el terreno del *habitus* con los esclavos,<sup>44</sup> en concreto con los fugitivos (*drapetae*). Dicha imagen se ve alimentada por la recurrencia del sintagma *capitel-ulo operto*, y una cierta aversión hacia los pensadores patente en el plano lingüístico, como se trasluce por la acumulación de preverbios en *ob-* (*opstant, opsistunt*). En este mismo sentido, también puede destacarse su concepción como bandidos, como ladrones subrepticios (*quid surrupere*), cobardes, por tanto, y la visión de estos como unos sujetos pobres, pues así es como debe entenderse el hecho de que deambulen con pequeños capazos o cestitas (*sportulis*), que recuerdan a un hatillo.<sup>45</sup>

La charlatanería y las habladurías (*sermones*) de los filósofos ocuparon desde temprano un lugar común en la caracterización de este colectivo dentro de la literatura latina.<sup>46</sup> De hecho, en la comedia plautina, *philosophari* muchas veces puede entenderse como sinónimo de *nugare*. Otras veces, la filosofía se sitúa incluso por encima de la mentira: *philosophatur quoque iam, non mendax modo est*, exclama un personaje en *Captivi* (284). Es frecuente también la equiparación de sus disertaciones con discursos largos y tediosos, como el caso de *Pseudolus*, donde el ladino esclavo afirma después de un monólogo en el que se lamenta de su suerte: *sed iam satis est philosophatum* (*Ps.* 687). En esta misma obra, las cavilaciones que caracterizaban a los pensadores aparecen prácticamente como

<sup>44</sup> De hecho, justo en los versos siguientes al pasaje reproducido (*Cur.* 296 ss.) se hace referencia a unos *servi qui ludunt*, lo que podría sugerir que ambas imágenes estaban próximas en la concepción plautina de los comportamientos de estos personajes.

<sup>45</sup> La costumbre de proporcionar viandas o dinero a los *clientes* en estas cestas parece originarse más tarde (cf. *Mart.* 3.14.125, 2.10.27; *3Juv.* 1.95, 3.249; *Suet. Ner.* 16;)

<sup>46</sup> *Cic. Tusc.* 2.1.4; *Petron.* 71.12; *Sen. Ep.* 5.2.

sinónimo de «delirar»: *salvos sum, iam philosophatur* (*Ps.* 974). Y en otras comedias, palabras como *philosophe* equivalen a un insulto (*Rud.* 986).

Por último, dentro de este contexto vituperador, es significativa la presencia de un término como *thermipolio*, que, unido a otras palabras (*bibentes, calidum, ebrioli*), no hace sino denunciar otro defecto como la afición a la bebida y ligarlo a una costumbre extranjera. Si se tiene en mente que las obras plautinas deberían estar plagadas de palabras griegas, de préstamos, de nuevas acuñaciones y de traducciones originales como resultado de elaborar un texto de ambientación griega,<sup>47</sup> la aparición de *thermipolio* no resulta sorprendente. En cambio, sí es curioso comprobar cómo la palabra que Plauto emplea para «bar»,<sup>48</sup> constituye un término no atestiguado en la literatura griega y refleja un uso del griego dialectal estandarizado, un griego sazonado de dorismos, pero esencialmente ático, una lengua hablada en las calles de Roma y posiblemente heredera de la Magna Grecia (Maltby 1995: 42 n. 12 y 16). Plauto, por tanto, como ya señalaba Ussing, no solo modeló la tradición ática recibida, sino que también forjó nuevas escenas acordes con las costumbres y la lengua de los espectadores de su época. El retrato colectivo de los filósofos griegos es prueba de ello.

### 2.3. *Effictiones lenoninas.*

Siguiendo la tesis de Stotz (*De lenonis in comoedia figura*, 1920), Garton (1972: 176-177) citaba en su monografía sobre los aspectos personales del teatro en Roma las quince características esenciales del lenocinio,<sup>49</sup> entre las que destacaban vicios como la codicia,<sup>50</sup> el afán de *lucrum* particular,<sup>51</sup> la mentira,<sup>52</sup> la misantropía<sup>53</sup> y la ostentación de un comportamiento vil e impúdico.<sup>54</sup> Buena parte de estos defectos comparecen en la siguiente descripción de Lábrax, el lenón de *Rudens*:

DA. Quis istic est qui deos tam parvi pendit? TR. Vis <dicam tibi?> 650  
 Fraudis, sceleris, parricidi, peiuri plenissimus,  
 legerupa inpudens, inpurus, inverecundissimus,  
 uno verbo apsolvam, lenost: quid illum porro praedicem? Plaut. *Rud.* 650-653

<sup>47</sup> La bibliografía al respecto es abundante: Leo (1883: 566), Fraenkel (1960[=1922]: 185 n. 1), Hough (1934: 346-364 y su bibliografía en n. 3), Middlemann (1938: 13-17, 29, 39, 97-99), Shipp (1953) y (1955), y Maltby (1995) con una lista de términos en su apéndice I.

<sup>48</sup> También en *Ps.* 742; *Rud.* 529; *Trin.* 1013. Vid. Fraenkel (1960[=1922]: 149 n. 2 y 415-416).

<sup>49</sup> Garton traduce: «arrogance, avarice, braggadocio, expresiveness, ferocity, fraudulence, impiety, impudicity, inhumanity, perfidy, quickwittedness, self-confidence, superstition, suspiciousness, unscrupulousness».

<sup>50</sup> Plaut. *Cur.* 63-65.; 459-460.; 530; 704-706; *Pers.* 406-415; 422-425; 470-473; *Poen.* 98; 101; 1097; *Rud.* 540-456; 726-727.

<sup>51</sup> Plaut. *Poen.* 746; *Pers.* 689-690; *Ps.* 1126-1129.

<sup>52</sup> Plaut. *Cur.* 458; 705; *Pers.* 244; *Ps.* 1056-1058.

<sup>53</sup> Plaut. *Cur.* 707; *Poen.* 1342 ss.; *Rud.* 1392-1393.

<sup>54</sup> Plaut. *Pers.* 479; *Poen.* 490.

**DÉMONES.** ¿Quién es este de aquí que en tan poca estima tiene a los dioses?

**TRACALIÓN.** ¿Quieres que te lo diga? Un tipo que rebosa completamente embustes, crímenes, parricidios, perjurios, un vergonzoso quebranta-leyes, un sucio, el más falto de palabra que existe, para acabar de decirlo con una sola palabra, es un lenón; ¿qué más debo añadir a eso?

De otra parte, aunque el oficio de lenón es el más denostado por Plauto, en *Rudens*, no obstante, se atisba el único momento en que tal juicio podría admitir reservas. Se trata de los últimos versos de la comedia (1417-1418), en los que el lenón es sorprendentemente convidado por Démones a una cena en su casa (DA. *Hic hodie cenato, leno. LA. Fiat, condicio placet. / DA. Sequimini intro*). Entre otras circunstancias, esta situación ha llevado a Konstan (1983:93) a calificar la obra como «la utopía de la antigua ciudad estado»,<sup>55</sup> pero este particular desenlace con el que el lenón se integra en la sociedad no había sido un impedimento para que Plauto se burlara de este *vir pessumus* (40), como recordaba Segal (1968: 81).

Antes que el *happy-end* del que llega a disfrutar Lábrax, en el plano del retrato literario es más relevante que al contrario de lo que ocurre con otras comedias, este lenón es el objeto de dos retratos sumamente plásticos, dos *effictiones* que, habida cuenta de la naturaleza tipológica del personaje, bien pueden servir para perfilar no solo la la imagen del propio Lábrax, sino del colectivo lenonino en su totalidad:

**PL.** Dic quod te rogo,  
ecquem tu hic hominem crispum, incanum videris, 125  
malum, periurum, palpatorem... **DA.** Plurumos,  
nam ego propter eius modi viros vivo miser. Plaut. *Rud.* 124-127

**PLESEDIPO.** Respóndeme a lo que te pregunto, ¿tú has visto por aquí a cierto tipo de pelo rizado, tirando a cano, un bellaco, un perjuero, un marrullero...?

**DÉMONES.** A muchísimos, pues yo vivo como un desgraciado a causa de hombres de esta calaña.

**PI.** Nullum istac facie ut praedicas venisse huc scimus. **TR.** Ecquem  
recalvom ac Silanum senem, statutum, ventriosum,  
tortis superciliis, contracta fronte, fraudulentum,  
deorum odium atque hominum, malum, mali viti probrique plenum,  
qui duceret mulierculas duas secum satis venustas? 320  
Plaut. *Rud.* 316-320

**PESCADORES.** No sabemos que haya venido por aquí ninguno con una pinta como el que has mencionado antes.

**TRACALIÓN.** ¿Y a alguno calvo por la parte de delante como el viejo Sileno, grande, barrigudo, de cejas fruncidas, de frente arrugada, un timador, un enemigo para los dioses y las personas, un bellaco, lleno de funestos defectos y de infamia, que llevaba consigo dos mujercitas bastante monas?

<sup>55</sup> El desarrollo completo de esta identificación se trata en el capítulo cuarto (Konstan 1983: 73-95).



Si bien es inevitable encontrar abundantes referencias al perverso carácter de los lenones (*malum, periurum, palpatores, fraudulentum*), ambos pasajes comparten los rasgos de una *effictio*, caracterizada en este caso por la acumulación asindética de defectos físicos.<sup>56</sup> Asimismo, debe subrayarse que, contextualmente, el sujeto de la descripción está ausente de la escena en los dos casos, lo que todavía aproxima más ambas descripciones, que parecen influenciadas por cierto código estético común y admiten una lectura parcialmente sinóptica. Esta cuestión que no es baladí, pues, de aquí parece desprenderse que al talante de un personaje tipificado según los códigos de la escena romana —en este caso concreto, el lenón, arquetipo de la vileza escénica— parece corresponderle igualmente un retrato físico tipificado.

El carácter estereotipado de estas *effictiones* se puede comprobar porque siempre responden a una modalidad interrogativa. En efecto, el retrato del lenón Lábrax está condicionado por la presencia de una interrogación, sea esta indirecta (124-127) —aunque se haya volcado a nuestra traducción como una interrogación directa— o, como en el caso siguiente, directa (316-320). Este dato puede resultar una obviedad, pero conduce a pensar que Plauto, en línea con su generalizado descuido o desinterés por la pintura de individuos diferenciados,<sup>57</sup> concibe el retrato físico como una descripción que siempre responde a una pregunta. También puede pensarse que se trata del método más cómodo y eficaz para amplificar el contenido de cualquier escrito, ya que toda interpelación a un personaje debe ir acompañada generalmente de un(os) verso(s) o fragmento de verso para contestar. Esta misma condición hace posible tanto la supresión del retrato sin que la trama de la comedia se vea comprometida en modo alguno, como la inserción de estos paréntesis descriptivos donde convenga al autor.

Asimismo, merece atención la impronta de la fisiognomía en el segundo retrato, detectable sobre todo en dos aspectos. Por un lado, la comparación con el anciano Sileno (317), que da pie a un juego de palabras y, por otro lado, los sintagmas *tortis superciliis* y *contracta fronte* (318). El juego de palabras al que alude Plauto se sustenta en la paronimia de *Silanum* y *Silenum*. En ambos casos se hace referencia a un individuo de nariz chata (*silus*), pero la equiparación con Sileno, el grotesco y feo sátiro mitológico, representado con una gran barriga y borracho las más de las veces, arrancarían una carcajada fácil al público. Por otro lado, esta suerte de animalización propicia la entrada en juego de la fisiognomía, en concreto, la auspiciada en los métodos zoológicos, vinculando de esta manera a

---

<sup>56</sup> A propósito de estos *vitia*, es relevante notar parece que este retrato se halla en consonancia con muchas de las características del *Pappus* típico de la atelana: calvicie, vientre hinchado, barba, decrepitud. Así, al menos, se percibe en los trabajos de Nicoll (1931: 74 ss.), Frassinetti (1953: 67) y Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: 148).

<sup>57</sup> Sin ir más lejos, obsérvese cómo en un caso Plauto se refiere a Lábrax como *crispum* (125) y, un poco más adelante, lo hace como *recalvom* (317). Se podría pensar que no se trata de una contradicción, puesto que una persona con el pelo rizado puede estar perfectamente falta del mismo por la parte delantera de la cabeza. No obstante, creo que el ejemplo es lo suficientemente sintomático de la displicencia en la lógica descriptiva plautina. Por otro lado, ya el propio Horacio (*Ep.* 2.1. 70 ss.) señalaba estas incoherencias.

Lábrax con Sileno, al que se identifica siempre con un comportamiento lujurioso, como el de un macho cabrío.<sup>58</sup>

Por otra parte, los dos sintagmas antes mencionados (318) apuntalan todavía más la importancia de la conciencia fisiognómica. En efecto, de los dos enfoques restantes —etnológico y etológico— sobre los que se basaba esta ciencia, aquí se prioriza el etológico, el que vincula los rasgos físicos y las características asociadas a cada uno de ellos con una inclinación temperamental. Es así que tener el ceño fruncido y la frente arrugada era un *acerbi animi indicium*.<sup>59</sup> Otro rasgo más que, sumado a la desproporción corporal con la que presenta Plauto al lenón (cf. *ventriosum*), acentuarían todavía más su vileza.

No obstante y pese a lo dicho a propósito de este tipo de descripciones, operar con las *effictiones* en la comedia resulta complicado. Obsérvense estos versos de *Mercator*:

**CHAR.** Qua forma esse aiebant <igitur>? **EVT.** Ego dicam tibi:  
canum, varum, ventriosum, bucculentum, breviculum,  
subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum. 640

**CHAR.** Non hominem mihi, sed thensaurum nescio quem memoras mali.  
Plaut. *Mer.* 638-641

**CARINO.** ¿Qué aspecto decían que tenía entonces?

**EUTICO.** Yo te lo voy a decir: canoso, patizambo, barrigudo, de boca grande, pequeñajo, los ojos tirando a negros, de carrillos pronunciados, un poquito anchos los pinreles.

**CARINO.** Me da que no te estás acordando de una persona, sino de no sé qué almacén de calamidades.

Como se puede comprobar, la gran mandíbula, el vientre abultado y, en general, la acumulación de defectos (*thensaurum mali*), inducen a pensar que el personaje por el que pregunta Carino se trata de un lenón, tal y como sucedía en los pasajes anteriores. No obstante, Eutico está describiendo al viejo Lisímaco, un secundario. Sin ánimo de comentar los versos más pormenorizadamente, puede advertirse la semejanza en el procedimiento descriptivo, que, como en los ejemplos previos, presenta el esquema pregunta-respuesta, y el hecho de que los atributos en los que se focaliza la atención sean siempre los mismos, aquellos que evidentemente pueden ser modificados para disfrazar al actor y caricaturizar al personaje: el color de la peluca (*canum*); el calzado (*pansam aliquantulum* y, probablemente, *varum*);<sup>60</sup> la barriga (*ventriosum*), que podría lograrse rellenando

<sup>58</sup> Téngase en cuenta que el oficio del lenón se caracteriza por el comercio carnal. Asimismo, recuérdese la asimilación de la barba de su compañero de gremio, Balión, (*Ps.* 967) con la de una cabra.

<sup>59</sup> Vid. *contracta fronte* en Ussing (1972 [=1875-1892]: 385, s. v.). Vid., a propósito, el artículo de Montero (1993: 77-82) en el que se analiza la presencia de una 'lectora de cejas' en *Miles gloriosus*, que se servía de un método propiamente fisiognómico.

<sup>60</sup> También puede pensarse que la cojera y la baja estatura (*breviculum*) serían elementos que correrían a cuenta del actor, que podría actuar arrastrando un pie y caminando de manera encorvada.

el palio de diversas maneras; y una serie de atributos correspondientes a la máscara (*bucculentum, subnigris oculis, oblongis malis*).

### 2.3.1. Balión, un dechado de virtudes.

Prestar atención al comportamiento de un personaje concreto dentro de la variedad tipológica de los lenones puede arrojar más luz a la hora incardinar el retrato de estos personajes en el entramado de la comedia. Para este fin, nos hemos decantado por analizar brevemente la puesta en escena y primera caracterización de uno de los más celebres lenones plautinos, Balión, el «villano» de *Pseudolus*.<sup>61</sup> Al comienzo la obra, en la segunda escena del primer acto, Balión aparece en el escenario amenazando a las prostitutas que tiene en propiedad. Los versos que se recogen reflejan el tono intimidatorio de su proclama:

**BA.** Auditin? Vobis, mulieres, hanc habeo edictionem.  
Vos quae in munditiis, mollitiis deliciisque aetatulam agitis,  
viris cum summis, inclutae amicae, nunc ego scibo atque hodie experiar  
quae capiti, quae ventri operam det, quaeq' suae rei, quae somno studeat; 175  
quam libertam fore mihi credam et quam venalem, hodie experiar.  
Facite hodie ut mihi munera multa huc ab amatoribus conveniant.  
Nam nisi mihi penus annuos hodie convenit, cras poplo prostituum vos.

Plaut. *Ps.* 172-178

**BALIÓN.** ¿Escucháis? Para vosotras, mujeres, tengo este decreto. Vosotras, celebradas amantes, que pasáis vuestra tierna edad entre exquisiteces, delicadezas y placeres con apuestos varones, ahora yo voy a saber y hoy voy a comprobar quién se afana por su libertad, quién da gusto a su panza, quién a su propio interés, quién al sueño; a quién me pensaré que voy a hacer libre y a quién pondré a la venta lo voy a comprobar hoy. Conseguid que se me reúnan hoy aquí muchos regalos de vuestros amantes. Ya que, si hoy no se me reúne la despensa para un año, mañana os pongo a prostituiros en la calle.

---

<sup>61</sup> Esta obra pasa por ser una de las comedias más celebradas del autor (cf. Cic. *De sen.* 50: *Quam gaudebat bello suo Punico Naevius! Quam Truculento Plautus, quam Pseudolo!*) y uno de los dos textos (junto con *Stichus*) de los que se conoce fehacientemente su fecha de estreno, que tuvo lugar el año 191 a. C., durante los Juegos Megalenses. La datación es posible gracias al testimonio de la didascalía de la obra —bastante mal conservada— y la mención del pretor urbano Marco Junio, hijo de Junio, cuyo nombre coincide con el que proporciona Livio como responsable de poner en marcha estos *Ludi* en aquel entonces (Liv. 36. 36). En cuanto Balión, este personaje probablemente también gozó de un amplio favor entre el público romano. Por ejemplo, se tiene noticia de que Roscio, amigo íntimo de Cicerón y actor a quien admiraba profundamente, era particularmente reconocido y afamado por su interpretación de este lenón (cf. Cic. *Brut.* 290; *De or.* 3.221; su propia defensa en *Pro Q. Roscio comoedo* 8.23.). Una idea de su talento y del aprecio que el pueblo profesó al actor que encarnó al lenón puede inferirse del hecho de que Sila decretara que fuera admitido en el orden ecuestre en 82 a. C. o de que Roscio llegara a ser capaz de cobrar seiscientos mil sestercios al año por sus representaciones. Vid. Fantham (2002: 364-367), cuyo capítulo, en general, es muy recomendable para las concomitancias entre actores y oradores romanos. Aunque un tanto especulativo, puede consultarse el capítulo séptimo de Garton (1972: 169-188), titulado «How Roscius acted Ballio». Para un tratamiento menos específico en el que también se insiste en la idea de actor glorificado en vida, vid. Dupont (1985: 102-109).

A continuación, el malicioso lenón se dirige una por una a sus trabajadoras llamándolas por su nombre y mencionando la clientela en la que están especializadas:

Principio, Hedylium, tecum ago, quae amica es frumentariis,  
quibus cunctis montes maxumi frumenti acervi sunt domi. Plaut. Ps. 188-189

Para empezar, Bomboncito, hablo contigo, que eres la amante de los vendedores de trigo, que tienen montañas gigantes repletas de un montón de trigo en casa.

Aeschrodora, tu quae amicos tibi habes lenonum aemulos  
lanios, qui item ut nos iurando iure malo male quaerunt rem, audi. Plaut. Ps. 196-197

Enviciadora, tú que tienes por amantes a los carniceros, unos imitadores de los lenones, porque, como nosotros, del mismo modo buscan jurando en balde su beneficio de malas maneras, escucha.

[...] Tu autem,  
Xytilis, fac ut animum advortas, quouiis amatores olivi 210  
δύναμιν domi habent maxumam.  
Si mihi non iam huc culleis  
oleum deportatum erit,  
te ipsam culleo ego cras faciam ut deportere in pergulam;  
ibi tibi adeo lectus dabitur ubi tu hau somnum capias, sed ubi 215  
usque ad languorem... tenes  
quo se haec tendant quae loquor. Plaut. Ps. 209-217

En cuanto a ti, Achuchadora, intenta prestarme atención, ya que tus amantes tienen una enorme *quantité* de olivos en casa. Si no se me trae ya hasta aquí su aceite en unos odres, mañana hago yo que te lleven a ti en un odre al putiferio;<sup>62</sup> allí además se te dará una cama donde tú no pilles el sueño, sino donde hasta el agotamiento... sabes por dónde van los tiros de lo que digo.

Tu autem quae pro capite argentum mihi iam iamque semper numeras, 225  
ea pacisci modo scis, sed quod pacta es non scis solvere,  
Phoenicium, tibi ego haec loquor, deliciae summatum virum:  
nisi hodie mi ex fundis tuorum amicorum omne huc penus adfertur,  
cras Phoenicium poeniceo corio invisus pergulam. Plaut. Ps. 225-229

Y tú, que todo el rato me andas echando cuentas una y otra vez del dinero a cambio de tu libertad, solo sabes hacer promesas, pero no sabes cumplir lo que has prometido, Purpurina, yo te estoy diciendo esto a ti, perdición de los hombres destacados; si hoy no se me trae aquí toda la despensa de las fincas de tus amantes, mañana, Purpurina, con el pellejo púrpura irás a visitar el putiferio.

<sup>62</sup> La referencia a una *pergulam* (14) viene explicada por Ussing (1972 [=1875-1892]: 316): *porticus est ante aedes adversus viam publicam, in qua prostituebantur meretrices sordidissimo cuique post inscripta lintea*, remitiendo a Juvenal (8. 168). Por su parte, en sus respectivas traducciones, Román Bravo (1989: 404, n. 50), y Bellido Díaz y Ramírez de Verger (2007: 328, n. 38) explican el significado de *pergula* aludiendo a una habitación aneja a una vivienda o una suerte de tenderete o cobertizo situado junto a la misma. En cualquiera de los casos, el sentido de la amenaza es claro: privar a su empleada de las comodidades (cf. 173) de las que disfruta en su hogar para prostituirla de la forma más indecente.

Esta es una escena dotada de una poderosa *vis comica* y originalidad, como ya señalara Fraenkel.<sup>63</sup> Otras especialistas, como Bexley (2014: 466-8), han centrado su análisis en lo que concierne a la actuación que llevarían a cabo los personajes durante la representación de los versos 129-229. Para Bexley, esta escena sería una de las más espectaculares de la comedia romana, pues el pasaje se caracteriza por la abundancia de personajes en la escena. Se trataría de una escena en la que prácticamente deberían estar presentes todos los integrantes de la compañía, necesitando además realizar sucesivos cambios de vestuario (Bexley 2014: 467).<sup>64</sup>

El interés que despierta este texto, así como buena parte de su singularidad, está motivado por diversos factores. A nosotros interesa la caracterización del lenón, que con su intervención se reviste de una caricaturesca autoridad al parodiar lo que podría considerarse un registro administrativo (cf. *hanc habeo edictionem*, 148).<sup>65</sup> Como sucede con cada una de las prostitutas,<sup>66</sup> el propio nombre del lenón conlleva una dosis nada desdeñable de caracterización. Atestiguado ya en la Νέα, el significado literal de Balión sería «Pichacorta» o «Rabicorto», una denominación particularmente apropiada para un tratante de prostitutas («Ballio ex cognomine ad ludibrium indito factum videtur esse» Gatzert 1913: 63). De acuerdo con la predilección de la comedia por los nombres parlantes, Plauto recurre al primero de los elementos que más adelante se

---

<sup>63</sup> Fraenkel sostenía que la escena de Balión (171-240), caracterizada por un ὕψος grotesco, no podía entenderse sino como «una libera invenzione di Plauto, da lui inserita nell' originale» (Fraenkel 1960[=1922]: 414). Se trataría de una escena que no procedería de su modelo ático, de acuerdo con la atención y el interés que Plauto concede al detalle, presente, por ejemplo, en las referencias al mundo culinario (Fraenkel 1960[=1922]:140-141).

<sup>64</sup> Marshall (2006: 109-111) veía necesaria la participación de nueve o diez actores, lo que, como apunta Bexley (2014: 467), habría disparado el presupuesto de montaje en caso de añadir nuevos figurantes que tuvieran que desempeñar los papeles de las cuatro prostitutas. Por otro lado, la escena también dispondría de una densa carga visual: los esclavos que aparecen en los versos que preceden a los aquí reproducidos llevan consigo un hacha ritual y una urna, Balión, por su parte, porta un látigo, elemento más acorde a su personalidad y que serviría para reforzar su *éthos*.

<sup>65</sup> Vid. Cèbe (1966: 81-86). Cf. el ejemplo de Plaut. *Amph.* 188 ss., monólogo de Sosias, que habla como el mensajero de una embajada diplomática para informar de cómo se ha desarrollado la guerra.

<sup>66</sup> Para la cuestión del nombre en las comedias plautinas, vid. el trabajo de López López (1991): *Hedylium* («Bomboncito») se formó sobre ἡδύς y el sufijo peyorativo -ύλιον y habla socarronamente de la teatral dulzura de las fulanas» (López López 1991: 102-103). *Aeschrodora* («Enviadora») es compuesto de αἰσχρός y δῶρον y «la razón del nombre es el oficio desempeñado por el personaje» (López López 1991: 26). *Xytilis* («Achuchadora»), ofrece más complejidad etimológica, pero puede entenderse bien como derivado de «pórtico» (ξύστός), bien del verbo «frotar» (ξύω), con evidente sentido erótico, bien como derivado del adjetivo «atleta» (ξύστικός); en cualquier caso, «el nombre parece hablar de los *masajes* realizados habitualmente por las mujeres que desempeñaban el mismo oficio que el personaje plautino» (López López 1991: 208). *Phoenicium* («Purpurina»), para recoger el juego de palabras del verso 229) es diminutivo de φοῖνιξ, con el sentido de «púrpura» o «palmera». En este segundo caso, se piensa que haría referencia al talle de la mujer; «por la carta que escribe a su amante, deducimos que es una mujer fogosa (Cf. vv. 64-71); la suponemos, además, agraciada. Ambos atributos cuadran bien a una fulana» (López López 1991: 154).

catalogarán como atributos de las personas, el *nomen*, explotando sus posibilidades alusivas.<sup>67</sup>

Además de por su *nomen*, Balión también está perfectamente retratado por su carácter, para cuyo análisis puede resultar operativo retomar otros tres *loci personis* fundamentalmente, la *natura*, vinculada a sus defectos consustanciales, su *victus* o tipo de vida, concretada en su oficio, y sus *facta* o acciones.

Por lo que concierne a los dos primeros *loci* consignados, *natura* y *victus*, Cicerón establecerá que cada vez que se preste atención a la naturaleza de una persona tendrán que considerarse todas aquellas cualidades espirituales o corporales infundidas por la propia naturaleza (*Inv. rhet.* 1.35). A este respecto, es lógico suponer que, como tipo cómico, los rasgos de Balión coinciden con los de sus compañeros de oficio que se han reseñado más arriba. En el caso concreto de Balión y de esta escena, su naturaleza aparece bien definida por la codicia y la impaciencia. De lo primero es una prueba la demanda de retribuciones por parte de los amantes de las meretrices: el caprichoso lenón solicita vivamente *munera multa* (177), un *penus annuos* (178), abundante *oleum* (213) y *omne penus ex fundis* (208). La codicia también se subraya mediante la cuantificación de los bienes de sus supuestas víctimas, los *summi viri*: los *montes* de grano (189) y la graciosa, por cuanto diletante, *maxuman* δύναμιν *olivi* (210-11). En el caso de la impaciencia, el defecto se presta a una constante actualización a través de la «redundancia del ahora», esto es, la abundante repetición de adverbios como *nunc*, *hodie* y *iam* (cf. 174, 176, 177, 178, 212, 225, 228).

En cuanto a su *victus*, según se apuntaba, lo verdaderamente importante es el trabajo que desempeña Balión.<sup>68</sup> De hecho, se ha señalado cómo su oficio era el que despertaba mayor aversión en las comedias. En esta escena el personaje es consciente de la imagen que proyecta, como revela su comparación con los carniceros: *tibi habes lenonum aemulos / lanios, qui item ut nos iurando iure malo male quaerunt rem* (196-7). La propia comparación entraña un juego de palabras basado en el sentido del término *ius*, con el que aparte de al derecho se aludiría a la salsa en malas condiciones con la que los carniceros aderezarían sus productos.<sup>69</sup>

Por último, como en el caso de la impaciencia, la localización temporal también repercute en los *facta* de Balión. Si las acciones de un sujeto se deben

---

<sup>67</sup> Sobre la predilección de la comedia por los nombres parlantes, Donato declarará: *Nomina personarum in comoedis dumtaxat habere debent et rationem et etymologium (ad Ad. 1)*. Vid. *Inv. rhet.* 2.28 y su comentario en el segundo capítulo de la primera parte.

<sup>68</sup> Recuérdese la definición que hacía Cicerón de la *victus* (*Inv. rhet.* 1.35), dentro de la cual importaba el oficio: *In victu considerare oportet, apud quem et quo more et cuius arbitratu sit educatus, [...] quo in negotio, quaestu, artificio sit occupatus...* Si se tomara en cuenta la clasificación establecida por Quintiliano (*Inst.* 5. 10. 24-30), cabría hablar también del *studium*.

<sup>69</sup> Así, de acuerdo con la opinión de Ussing (1972 [=1875-1892]: 315): «Laniis vulgari verborum lusu simile quid vitio datur, *ius malum*, quod pauperibus vendunt». Fraenkel (1960[=1922]: 408 ss.) vía precisamente en la invectiva contra los cocineros —gremio que nunca cuenta con el favor de los personajes (Fraenkel 1960[=1922]: 125)— una de las señas identificativas de la originalidad del pasaje, amén de la mención de otros elementos o costumbres típicamente romanas: la *pergula*, el *culleus* y el castigo del parricida, la invención de los nombres de las cortesanas, etc.

tratar *tribus ex temporibus* (Cic. *Inv. rhet.* 1.36), es decir, con arreglo al pasado, presente o futuro, en esta escena Balión se recrea en sus actos futuros, que proyecta como amenazas inminentes, como corrobora la repetición de *cras* (cf. 178, 214, 229).<sup>70</sup>

Aparte de lo comentado hasta ahora, la caracterización de un personaje no está únicamente sujeta a lo que el propio personaje diga o haga, sino que también se construye a través de su interacción con otros personajes y de cómo estos mismos lo piensan. Esto no ocurre en la escena anterior, sino que tiene lugar en la inmediatamente posterior, cuando el joven Calidoro y el esclavo Pseudolo consagran a Balión una larga nómina de insultos (360-366): *impudice* («sinvergüenza»), *sceleste* («criminal»), *verbero* («bribón»), *bustirape* («asaltasepulcros»), *furcifer* («carne de horca»), *sociofraude* («traicionamigos»), *parricida* («parricida»), *sacrilege* («sacrílego»), *periure* («perjuro»), *legerupa* («quebrantaleyes»), *permities adulescentum* («ruina de muchachos»), *fur* («ladrón»), *fugitive!* («¡esclavo huidizo!»), *fraus populi* («timagente»), *fraudente* («timador»), *inpure* («guarro»), *leno* («lenón»), *caenum* («mierdas»). La escalada peyorativa no es sino una «scaramucce verbali di tipo farsesco» (Fraenkel 1960[=1922]: 379) que puede entenderse a la luz de lo que Vogt-Spira (2001: 98 ss.) explicaba como diálogos basados en estructuras competitivas, un *par pari respondere* o una *velivelitatio*, lo que constituía un esquema nada infrecuente en las comedias y probablemente hundiera sus raíces en formas preliterarias de invectiva.<sup>71</sup> Balión, por su parte, lejos de irritarse, responde socarronamente y con pocas palabras a cada improprio (*dicis vera*, 360; *fateor*, 363; *vetera vaticinamini*, 363; *bombax!*, 365; o *cantores probos!*, 366). No obstante, el clímax de la invectiva se desata con una nueva acusación de parricidio, que anteriormente había pasado desapercibida entre la retahíla de insultos:

CALI. Verberavisti patrem atque matrem. BA. Atque occidi quoque  
potius quam cibum praeberem: num peccavi quippiam? Plaut. *Ps.* 367-368

CALIDORO. ¡Que mandaste azotar a tu padre y a tu madre!

BALIÓN. Y también los mandé matar antes que proporcionarles sustento, ¿es que me he equivocado en algo?

Balión se muestra orgulloso de atentar contra la legislación ateniense, en concreto contra la *gerotrophía*, que exigía a los hijos que mantuvieran a sus

<sup>70</sup> En tanto que actos todavía potenciales, pero sopesados, cabe ver aquí otro atributo ciceroniano, el *consilium*, definido como el proyecto de ejecutar o no una acción (*Inv. rhet.* 1.36).

<sup>71</sup> Bien es cierto que Vogt-Spira (2001: 97-99) alude a dicho recurso para explicar un diálogo entre Argiripa y Filenio (*As.* 591-7). No obstante, por las consideraciones que proporciona el propio estudioso (Vogt-Spira 2001: 99), el *par pari respondere* es perfectamente aplicable a esta escena: «The ritual of answering back has been observed as an impromptu exchange of song in various cultures, and can be found even in our own day. In early Rome the *Fescennini* with their impromptu mocking verses used this form [...]. The principle often appears in the simplest conceivable reduced form, the duet of insult». Y «This ritual trading of insults is called *velivelitatio*, 'verbal skirmishing' (*Asin.* 307). Cf. los compuestos con los que Sagaristión se dirige al lenón Dórdalo en *Persa* 702-705.

progenitores.<sup>72</sup> Pero lo que es más importante, al confesar su crimen, el lenón se alinea todavía más cerca del perfil ético que había descrito Teofrasto al hablar del desvergonzado, que, entre otras cosas, se distinguía por ser un perjurio, tener mala reputación, ejercer de proxeneta y, sobre todo, matar de hambre a su madre:

Ὁ δὲ ἀπονενομημένος τοιοῦτός τις, οἷος ὁμόσαι ταχύ, κακῶς ἀκοῦσαι, λοιδωρηθῆναι δυνάμενος, τῷ ἤθει ἀγοραῖός τις καὶ ἀνασεσυρμένος καὶ παντοποιός. [...] Δεινὸς δὲ καὶ πανδοκεῦσαι καὶ πορνοβοσκῆσαι καὶ τελωνῆσαι καὶ μηδεμίαν αἰσχρὰν ἐργασίαν ἀποδοκιμάσαι [...] Τὴν μητέρα μὴ τρέφειν... Thphr. Char. 6.2, 5-6

El desvergonzado es uno de tal calaña que rápidamente se pone a jurar, oye hablar mal de sí, es capaz de insultar, por costumbre es un tipo vulgar y anda destapado y puede hacer cualquier cosa. [...] Es hábil tanto para ejercer de posadero como de lenón y alcablero, y no desaprueba ningún oficio vergonzoso [...] No mantiene a su madre...

Esto basta para hacerse una idea del aspecto y la caracterización de los lenones en general y de Balión en particular. Resta, no obstante, considerar la proyección visual más conspicua de estos personajes, esto es, su máscara. Con las *effictiones* proporcionadas más arriba el lector moderno puede formarse una imagen más o menos clara del aspecto externo de los lenones, pero al margen de estas referencias puntuales en los textos o de notas todavía más breves y esporádicas —como cuando en *Pseudolus* 967 se cita de forma expresa la *hirquina barba* de Balión—, si se desea comprender el retrato integral de estos tipos, se hace preciso volver la mirada a su máscara.<sup>73</sup> En este sentido, el catálogo proporcionado por Pólux (6.143-153) consignaba hasta cuarenta y cuatro tipos diferentes, agrupados según un criterio donde importaba la edad, el sexo y la posición social. Así, se diferencian cuatro grandes secciones: los viejos (6.143-146); los jóvenes (6.146-148); los esclavos (6.148-150) y las mujeres (6.150-153). El lenón se adscribe a un tipo de máscara propia del viejo y cuenta con una serie de rasgos diferenciadores, pero comparte otros tantos con otra máscara:

Ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τᾶλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδεῖω, τὰ δὲ χεῖλη ὑποσέσηρε, καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς, καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός. Poll. 6.145

El lenón se parece en todo lo demás a Licomedes, pero tiene los labios entreabiertos, y frunce las cejas, y tiene entradas o es calvo.

Los rasgos que omite Pólux, por referirlos inmediatamente después (cuando se ocupa del tipo Licomedes), atañen a la barba rizada (οὐλοπῳγων) y a

<sup>72</sup> En literatura, aparece reflejada en Sófocles (*Antígona* 639 ss.); entre los oradores griegos, Isócrates (*Sobre la paz* 93) calificaba la actitud contraria de ἀτιμία, y Demóstenes (46.20) transmite literalmente la ley que imponía esta obligación. Vid. Leao (2011). Asimismo, adviértase que hace poco Balión había amenazado a *Xytilis* con conducirla al burdel encerrada en un odre de piel o un saco (209-17). De aquí, se desprende una sutil comicidad en tanto que con la amenaza del lenón coincide con la *poena cullei*, el castigo con el que se condenaba en Roma al parricida (cf. Cic. *Inv. rhet.* 2.149; Iust. *Inst.* 4.18). Vid. Cantarella, 1996: 245-55.

<sup>73</sup> Ilustraciones de máscaras correspondientes al tipo lenón y pertenecientes a la Νέα pueden encontrarse en Taladoire (1951: 67) y Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: figs. 386 y 387).



los carrillos grandes o mandíbulas prominentes (μακρογένειος). Esta caracterización pudiera recordar vagamente a la imagen de *Pappus* en la atelana y, de hecho, Marshall (2006: 140-141, 144-145) se esfuerza por querer ver en Balión un vínculo con esta máscara, si bien sus argumentos se reducen a la cita de dos pasajes.<sup>74</sup> En un intento por presentar un cuadro perfecto, Marshall (2006: 141-146) llega a identificar con otros dos tipos característicos de la *fabula Atellana* —*Dossenus* y *Maccus*— a los lenones de *Curculio* y *Rudens*. Pero no parece necesario tener que imaginar la máscara de Balión o las de los otros dos lenones como un capricho mixtificador del comediógrafo en el que se conjugue la importada de Grecia y la autóctona de Italia. Antes que crear una nueva máscara —circunstancia que, de extenderse a otros personajes y obras, no haría sino incrementar los costes de producción—, resulta más sencillo y más económico alterar de un modo no permanente los rostros de personajes que, aunque tipos, pudieran estar favorecidos por cierto carácter individualizador, como parece ser Balión, que con su «barba de chivo» (postiza) se diferenciaría del resto de sus congéneres.

#### 2.4. *Architectus doli*: el motor de las comedias.

Si normalmente el lenón se concibe como antagonista en las comedias plautinas, el protagonista acostumbra a ser el esclavo. Que este personaje es el motor principal en la práctica totalidad las comedias no es ninguna novedad. Como se ocupaba de subrayar Román Bravo en su introducción (1989: 55), Plauto acentuó y exageró los vicios y los defectos de los personajes que se prestaban al ridículo, pero además alargó «considerablemente el papel de aquellos personajes, cuyas posibilidades cómicas o rasgos ridículos se prestaban mejor a este fin: sobre todo y fundamentalmente el papel del esclavo y del parásito, pero también el del lenón, del soldado y de otros similares».

Si se retoma el enfoque etológico subrayado al hablar del lenón Lábrax para caracterizar el modo de obrar de los esclavos, uno de los mejores ejemplos que puede encontrarse en el corpus plautino es el aparte que lleva a cabo Mercurio en la primera escena de *Amphitruo*, instantes antes de presentarse ante el esclavo Sosias, de quien ha tomado el aspecto:

ME. Attat, illic huc iturust. Ibo ego illi obviam,  
neque ego hunc hominem <huc> hodie ad aedis has sinam umquam accedere;  
quando imago est huius in me, certum est hominem eludere. 265  
Et enim vero quoniam formam cepi huius in med et statum,  
deceat et facta moresque huius habere me similes item.  
Itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum  
atque hunc telo suo sibi, malitia, a foribus pellere. Plaut. *Amph.* 263-269

<sup>74</sup> Uno de ellos hace referencia a la mencionada *hirquina barba* (Ps. 967), que para Marshall supone una aproximación a la máscara del viejo en la farsa atelana. El segundo de los es bastante lábil, pues se ampara en los supuestos movimientos que realizaría Balión en la escena (Ps. 955).

**MERCURIO.** ¡Tate!, que por aquí va a venir este. Yo voy a salirle al paso, y de ninguna manera voy a permitirle aquí yo a este tío que se acerque a la casa; puesto que tengo su apariencia, estoy seguro de que voy a jugársela al tío. Y ya que también me he hecho con su figura y su estatura, conviene también que reproduzca sus acciones y sus conductas de igual manera. Por tanto, debo ser un bellaco, un zorro, extremadamente astuto y alejarlo de las puertas con sus propias armas, la maldad.

Como ocurría con la descripción de Lábrax, la caracterización del *éthos* de Sosias-Mercurio o, en otras palabras, su *notatio*, también presenta una acusada influencia de la conciencia fisiognómica. Esta vez, el enfoque que predomina es el etológico. Dicho enfoque es perceptible desde el momento en que el esclavo y su comportamiento se conciben como una unidad indivisible. La apariencia física con la que se había presentado Mercurio en el prólogo de la obra conlleva un modo de actuar idiosincrático,<sup>75</sup> cuyo rasgo más notable es la picardía como confesaba el mismo Sosias momentos antes (*si dixero mendacium, solens meo more fecero*, 198).<sup>76</sup> La clave etológica aflora de la consecuencia expuesta por Mercurio (*quoniam... decet*, 266-7). En esencia, a unos rasgos físicos, que van a dar perfecta cuenta del comportamiento esperado del personaje, les corresponden ineluctablemente una serie de actitudes y comportamientos, todos ellos negativos, pero —a diferencia de lo que ocurría con el lenón— gratos al espectador, dado que el esclavo, aparte de ser un bufón, no deja de favorecer los intereses de su amo: pues, como recuerda Gratwik (1983: 107), el esclavo es parte de la audiencia e intermediario entre esta y otros personajes.<sup>77</sup>

Hay que advertir que, como ocurría con los lenones, la *descriptio* de los esclavos también se encontraba tipificada en el proceder plautino. Un ejemplo de «*effictio servil*» en la que se recogen sus principales señas de identidad es el siguiente diálogo entre Hárpax y Balión en *Pseudolus*:

**BA.** Eho tu, qua facie fuit, dudum quoi dedisti symbolum?

**HA.** Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum magnis pedibus. **BA.** Perdidisti, postquam dixisti pedes.

1220

Pseudolus fuit ipsus. Actumst de me. Iam morior, Simo.

Plaut. *Ps.* 1217-1221

<sup>75</sup> Plaut. *Amph* 119-120: *Nunc ne hunc ornatum vos meum admiremini, / quod ego huc processi sic cum servili schema.*

<sup>76</sup> Sharrock (2009: 112) afirma: «The implied psychology is that playing a role habituates the actor to certain forms of behaviour. Mercury (god of thieves) nicely here steals not only Sosia's appearance, but his very self. On reflection (the one great privilege of the reader), we might note that the terms Mercury uses to describe Sosia actually apply rather closely to himself already — *malum, callidum, astutum* — both as god of thieves and business deals, and as *architectus doli* of this play. Could it be, then, that his *pose* of stealing an identity along with an appearance in fact hides the *reality* of doing so? Mercury and Sosia are always already each other's doublé. And yet, surely these terms in fact apply less well to the human slave than to his divine Other: Sosia show himself neither clever nor astute, and hardly even 'bad', in the course of the play. Mercury's assumption of his identity seems now to be daylight robbery, rather than mirror-imaging».

<sup>77</sup> Paráfrasis de sus palabras (Gratwick 1983: 107): «[El esclavo] is at once member of the audience of the cast, the director of the action, and the intermediary between us and the more exotic characters. There is, as it were, no actor behind the mask of the slave»

**BALIÓN.** ¡Eh, tú!, ¿qué pinta tenía ese al que le diste la contraseña hace nada?

**HÁRPAX.** Un tipo pelirrojo, barrigudo, de piernas gordas, tirando a moreno, cabezón, de mirada perspicaz, con el rostro colorado, con los pies muy grandes.

**BALIÓN.** ¡Me has matado después de mencionar los pies! Era Pseudolo en persona. Estoy acabado. (*A Simón, que también está en escena*) Ya la palmo, Simón.

A propósito de las características físicas de los personajes de la *palliata*, Hough elaboró en la primera mitad del siglo xx un valioso inventario con treinta y un pasajes plautinos y terencianos.<sup>78</sup> En todos estos pasajes, significativamente breves, se detallaba la apariencia exterior de diferentes personajes, siendo los casos del lenón y del esclavo los más abundantes. A la luz de los atributos descritos en estos versos, Hough concluía que las descripciones referidas podían clasificarse de acuerdo a dos variedades. Por un lado, se hallarían presentes en las comedias pasajes cuya finalidad era simplemente identificativa (a excepción del caso de *Miles* 631). Sin embargo, la inmensa mayoría correspondería a una finalidad humorística, que se convertiría en el objetivo principal por el que se emplearían tales apuntes descriptivos (Hough 1943: 87).

Uno de los elementos que aparece de forma reiterada en los lugares anotados por Hough y que también se encuentra presente en el texto reproducido es el color pelirrojo del cabello, cifrable en la peluca que llevarían los actores y que se convertía desde el principio de la representación en un signo de su condición y comportamiento. En este punto, una vez más, puede apreciarse la estrecha conexión que mantenía el atrezzo y la descripción física con el universo conceptual de la comedia, donde el color del pelo se identificaba el comportamiento del tipo e incluso su nombre (o viceversa).<sup>79</sup> Y junto con el color del pelo, lo mismo cabe decir de otros rasgos como la mirada, que en los esclavos normalmente denota sagacidad, malicia y picardía.<sup>80</sup> De aquí que en muchos personajes plautinos su *descriptio* física, fotografía verbal de su caracterización visual y de la actuación en la pieza, demuestre un notable interés en la caricatura y desproporción hiperbólica de los defectos.

Por otro lado, parece natural entender que este tipo de retratos no tratan tanto de adaptarse a la realidad de un personaje como de actuar a guisa de soporte cómico. Como si de *gags* se tratara, tales descripciones a veces se prestan a algunas contradicciones o equívocos que revelan cómo su verdadero sentido era provocar la risa antes que retratar de una forma fiel. Un buen ejemplo puede

---

<sup>78</sup> Como advertía el mismo Hough, su recuento excluye veintidós casos en los que se presentan cualidades particulares conectadas a circunstancias puntuales, pero ajenas a las características físicas. Asimismo, quedan fuera de este inventario seis pasajes pertenecientes a la literatura fragmentaria, dada la imposibilidad para determinar su contexto (Hough 1943: 86 n. 1).

<sup>79</sup> Vid. Wiles (1991: 138, 152, 165-166) sobre los nombres Jantias y Pirrias. Pólux (6.149-150) recalca que, dentro de las máscaras de esclavos, todas ellas excepto una —a causa de su senectud— presentaban esta tonalidad en el cabello: Ὁ δ' οὐλος θεράπων δηλοῖ μὲν τρίχας, εἰσι δὲ πυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρώμα (Poll. 4.149).

<sup>80</sup> Cf. los *acutis oculis* con la seña de la máscara: διάστροφος τὴν ὄψιν (Poll. 6.150).

localizarse en *Asinaria*. Durante la tercera escena del segundo acto, un mercader interroga al esclavo Líbano sobre el aspecto de Saúrea, el esclavo de Artemona:

**ME.** Qua facie voster Saurea est? Si is est, iam scire potero.

**LI.** Macilentis malis, rufulus aliquantum, ventriosus, 400  
truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.

**ME.** Non potuit pictor rectius describere eius formam. Plaut. *As.* 399-402

**MERCADER.** ¿Qué pinta tiene vuestro amigo Saúrea? Si es él, lo podré saber a la de ya.

**LÍBANO.** De mejillas demacradas, bastante pelirrojillo, barrigudo, de mirada amenazadora, de estatura mediana, de gesto implacable.

**MERCADER.** ¡No podría un pintor haber perfilado mejor su figura!

Saúrea es el esclavo de la mujer de Deméneto. Sin embargo, el personaje que en realidad está describiendo Líbano no es Saúrea, sino Leónidas, esclavo a su vez del propio Deméneto, aunque poco importa, pues la descripción de un esclavo bien podía emplearse para caracterizar a otro personaje de la misma condición, como se ha notado que podría ocurrir con Balión y Lábrax. Por esta razón, el mercader responde muy agudamente, alabando el número de detalles, al tiempo que ironiza sobre la calidad descriptiva de Líbano. Los rasgos principales que hacen posible la identificación casi siempre coinciden y casi nunca son positivos. El cabello pelirrojo y/o el rostro rojizo (*rufus*; *rubicundo*; *rufulus*), el vientre hinchado (*ventriosus*) y la mirada sagaz o, incluso, desafiadora, se convierten en señas inequívocas (*acutis* / *truculentis oculis*).

Ahora bien, ¿puede afirmarse que se trate siempre de señas inequívocas? Préstese atención al siguiente diálogo de *Captivi*, en el que Hegión pregunta a Aristofonte por el semblante de uno de los prisioneros:

**HE.** [...] Sed qua faciest tuos sodalis Philocrates? **AR.** Dicam tibi:

macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,  
subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus.

Plaut. *Capt.* 646-648

**HEGIÓN.** [...] Pero, ¿qué pinta tiene tu compañero Filócrates?

**ARISTOFONTE.** Te lo voy a decir: de cara chupada, nariz afilada, tez blanca, los ojos negros, tirando a algo pelirrojo, pelo rizado, ensortijado.

En *Captivi*, como en *Amphitruo*, Plauto explota el motivo del doble. Los dos cautivos, Filócrates y su esclavo Tíndaro, han intercambiado sus papeles al comienzo de la representación:

Itaque inter se commutant vestem et nomina;  
illic vocatur Philocrates, hic Tyndarus:  
huius illic, hic illius hodie fert imaginem.

Plaut. *Capt.* 37-39

Así pues, se cambian entre ellos el vestuario y los nombres; el de allí se llama Filócrates, el de aquí, Tíndaro: el de allí hoy tiene el aspecto de este, este el de aquél.

En este punto interesante la sugerencia de Leigh (2014: 84 n. 101), que entiende *imago* como «máscara». Esta acepción favorecería pensar que, por ejemplo, ambos actores hubieran intercambiado sus máscaras durante la recitación del prólogo. En cualquier caso, la descripción de Filócrates —Tíndaro, en realidad— le hace pasar por pelirrojo (*subrufus aliquantum*), pero, tal y como se ha anunciado previamente en el prólogo (*Capt.* 17-21), Tíndaro es un ciudadano libre, hijo del anciano Hegión. Quizá por este motivo se aplique al cabello del personaje el adjetivo *cincinnatus*, tratando de rebajar (mediante el ornato) parte del componente peyorativo del color propio de un esclavo. En consecuencia, ni Filócrates ni Tíndaro deberían estar caracterizados mediante una peluca pelirroja, pero parece que esto poco le importa a Plauto, quien en este caso antepone el código visual del retratado en la ficción, esto es, el tradicional color pelirrojo del esclavo, al convencionalismo de la escena, según el cual los ciudadanos libres aparecían representados en función de su edad con el pelo negro o blanco, pero nunca rojizo, un tono estéticamente comprometido en la comedia antigua.

Finalmente cabe sugerir que quizá tales ejemplos descriptivos llegaran a constituir una categoría empática demandada en cierta manera por el espectador. Al menos, esta sería una de las ideas que podrían barajarse cuando se tiene en cuenta que la fugaz reseña de los atributos físicos de personajes como el esclavo o el lenón también fue importada a otros casos mucho menos importantes (y aún a personajes ausentes de la escena, como se observará más adelante con Terencio). Esto ocurre en un diálogo de *Poenulus*:

HAN. Sed earum nutrix qua sit facie, mi expedi.  
MIL. Statura hau magna, corpore aquilost. HAN. Ipsa east.  
MIL. Specie venusta, ore atque oculis pernigris.  
HAN. Formam quidem hercle verbis depinxti probe. Plaut. *Poen.* 1111-1114

HANÓN. Pero su nodriza, explícame qué pinta tiene.  
MILCIÓN. No es de gran talla, de cuerpo moreno.  
HANÓN. Es ella en persona.  
MILCIÓN. De apariencia agradable, el rostro y los ojos rquetenegros.  
HANÓN. ¡Por Hércules, sin duda has dibujado estupendamente su físico!

Este es el único ejemplo en el que Plauto aplica la *effictio* a un personaje femenino concreto, Gidenis, la nodriza de la obra, que solo interviene en la tercera escena del último acto. La faceta humorística de una descripción tan plástica (cf. *depinxit*, 1114; y *pictor* en *As.* 402) se subraya con la redundancia e intensidad con que se significa el color negro (*corpore aquilost...oculis per-nigris*).<sup>81</sup> En efecto, el color negro, sobre el que orbita la pintura de la mujer, está

<sup>81</sup> Para *aquilus*, cf. Serv. *ad Verg. Aen.* 1.394 (ἀετὸς dicitur Graece, a nobis aquila propter aquilum colorem, qui ater est) y Paul. ex Fest. p. 22.2 Müll. (*aquilus color et fuscus et subniger*). Aunque quizá haya que pensar en un color «bronceado», «tostado» o «trigueño», pues Suetonio hablaba del *colorem inter aquilum candidumque* de Augusto (*Aug.* 79).

argumentalmente explicado, pues la propia Gidenis y las muchachas de la obra habían sido raptadas en el barrio cartaginés de Magara (*Poen.* 86), y no parece necesario observar aquí, como hacía Della Corte (1975b: 172), una contradicción con el catálogo de máscaras transmitido por Pólux, que no contiene ninguna de este color. La compañía podría haber empolvado el rostro de la máscara de la nodriza con hollín u otro elemento para lograr la apariencia exigida sin modificar los elementos de atrezo.<sup>82</sup> En una comedia *motoria* no hay tiempo para dilaciones, todo se realiza de una forma apresurada y por ello tan solo se enumeran unos pocos rasgos físicos (tamaño, color de ojos, color del rostro); de aquí el cómico elogio de Hanón, que felicita Milción por incluir un detalle tan inconfundible.

### 3. CARACTERIZACIONES Y RETRATOS TERCENCIANOS.

Como en el caso de Plauto, se recoge a continuación un conjunto de textos donde se dan cita algunos de los principales tipos de las comedias terencianas. En concreto, se analizan los personajes de la cortesana, la muchacha y, más detalladamente, uno de los pocos bufones de Terencio, el parásito Gnatón. En el primero de los casos resulta interesante establecer una comparación entre la visión de las meretrices que presentan ambos autores (*mala* vs. *bona*), señalando la variedad por la que se decanta Terencio. El segundo de los tipos, el de la *puella* o *virgo*, será igualmente susceptible de integrar dos categorías, esta vez en función del contexto en el que se inserta su descripción. Por último, el estudio del parásito profundiza en el diálogo de Terencio con la tradición para valorar el nuevo enfoque con que este tipo cómico se presenta al espectador.

#### 3.1. «Bien pagá»: las meretrices de la escena romana.

Plutarco, que recomendaba la lectura de las obras de Menandro durante el simposio, elaboró una doble división de las prostitutas en *Quaestiones convivales* (*Mor.*12c). Por un lado, las descaradas y audaces; por otro lado, las honestas, aquellas que corresponden el amor del joven. Ya los antiguos, por tanto, fueron conscientes de la posibilidad de presentar dos variedades de un mismo tipo a las que se denomina *mala* y *bona meretrix* respectivamente.<sup>83</sup> La tradición cómica es

---

<sup>82</sup> Idear una nueva máscara para la nodriza implicaría hacer lo mismo con otros personajes cuando la solución del maquillaje y la adición de complementos resulta más fácil. Cf. Plaut. *Poen.* 977: *facies quidem edepol Punicast. Guggast homo*; 981: *quia incedunt cum anulatis auribus*.

<sup>83</sup> No han faltado, desde luego, estudios que se ocupen de analizar la figura de la meretriz en el teatro romano desde diferentes perspectivas. Señalaremos, por ejemplo, el elaborado por Rabaza, Prico y Maiorana (1998) dentro del plano actancial. Respecto al tipo *meretrix*, distinguen dos modelos de prostitutas: a) las que están enamoradas (1998: 211) y b) las que no están enamoradas (1998: 214). Su estudio concluye afirmando (1998: 226-7) que «las meretrices resultarían, de este modo, una suerte de negativo del sistema axiológico del *mos maiorum* que reproduce, por oposición, el sistema mismo, mediante dos vías fundamentales. Por un lado la de las meretrices enamoradas que se matronizan. Por el otro, las meretrices no enamoradas, suerte de catalizador que ayuda a que se construya la identidad de la máscara *adulescens* y se deteriore la del *senex*, aunque quedando siempre libres de sanción».

rica a la hora de propagar imágenes misóginas de la *mala meretrix*, como demuestran fragmentos de Anaxilas o de Menandro.<sup>84</sup> El propio Plauto, interesado en potenciar la farsa de sus comedias, se decantó por esta clase de meretriz. De un breve retrato fragmentario se desprende la visión de conjunto sobre este colectivo:

Non quasi nunc haec sunt hic, limaces lividae,  
febricul<osae, mi>serae amicae, l osseae,  
diobolares, schoeniculae, miraculae,  
cum extertis talis, cum todillis crusculis. Plaut. Cist. 405-408

No es como las que ahora hay aquí, babosas envidiosas, calenturientas, desgraciadas amantes, huesudas, que se venden por dos duros, oliendo a perfume de baratillo, fantasmagóricas, con los tobillos desgastados, con unas escuálidas piernecillas.

Debe advertirse que estos versos, puestos en boca de Gimnasia, resultan problemáticos a tenor de haberse transmitido entre abundantes lagunas. Es más, la comparación con la que se abre (*non quasi...haec*) apunta a que Plauto había descrito justo antes a otro personaje femenino en términos positivos. Pero lo único que puede asegurarse es que el retrato de las «fantasmagóricas»<sup>85</sup> prostitutas comparte el mismo interés caricaturesco que advertíamos en las *effictiones* de lenones y esclavos.

A medio camino entre la *mala* y *bona meretrix* debido a la ausencia de información y al desconocimiento del contexto, se encuentran dos ejemplos de retratos procedentes de unos autores distintos a Plauto y Terencio. El primero corresponde a la *Tarentilla* de Nevio y describe el comportamiento de una cortesana zalamera:

Quasi pila  
in choro ludens datatim data se et comunem facit.  
Alii adnutat, alii adnictad, alium amat alium tenet.  
Alibi manus est occupata, alii pervellit pedem;  
anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat,  
cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras.<sup>86</sup>

Como una pelota juguetona en un corro, a todos se entrega por turnos y se vuelve accesible. A uno asiente con la cabeza, al otro le guiña, a uno ama, a otro lo retiene. Con uno hace manitas, al otro le da pataditas; entrega su anillo a uno para que lo contemple, con susurros llama al otro, con uno canta, pero, sin embargo, a otro le escribe letras con su mismo dedo.

<sup>84</sup> Anaxilas (frg. 22 1-7 Kassel y Austin) describía a las meretrices mediante una comparación en la que tenían cabida criaturas mitológicas horribles (una serpiente, una quimera, Caribdis, Escila, etc). De otra parte, la temeridad y la desfachatez serían las señas identificativas de la Tais menandrea en una obra homónima (frg. 163 Kassel y Austin), cuyos los versos parodian el estilo épico para hablar sobre una mujer hermosa y embaucadora, capaz de confundir a los hombres y de no amar a ninguno.

<sup>85</sup> Sobre el sentido y el uso de *miraculae* como epíteto para este colectivo, cf. Varr. *LL.* 7.64-65 y Gell. 3.3.5. Este último recoge varios términos llamativos (*schoenicula*, *scrapta* o *scratta*, *scrupeda*, *strittabilla*).

<sup>86</sup> Naev. Tarent. frg. 74-79. Edición de Warmington (1982 [=1936]: 98-100). Para los problemas que plantea el texto, se remite a la nota de López y Pociña (2007: 58, n. 39).

López y Pociña (2007: 58) coinciden en que la escena «es propia de interior» y «se trata de una pequeña joya literaria, perfectamente construida con todo tipo de recursos». Entre estos recursos, sobresale el paralelismo de los versos, logrado mediante la profusa aliteración de la vocal *a* y la repetición del pronombre *alii*. La conducta de la prostituta recrea además un cuadro típicamente elegíaco, en el que incluso está presente la costumbre de los enamorados de escribir y dibujar palabras con sus dedos en el aire o con vino sobre la mesa.<sup>87</sup>

El segundo ejemplo pertenece a la variedad de comedia *togata*, de la que Lucio Afranio es un claro exponente.<sup>88</sup> Entre los trescientos fragmentos que se conservan de sus comedias, destaca el siguiente texto de su *Divortium*:

vigilans ac sollers, sicca, sana, sobria;  
virosa non sum, et si sum, non desunt mihi  
qui ultro dent: aetas integra est, formae satis.<sup>89</sup>

Solícita e ingeniosa, sencilla, sana, sobria; no soy una milonguera, y si lo soy, no me faltan los que me obsequien libremente; mis años están en la flor de la edad, soy bastante mona.

El pasaje destaca por la concatenación de adjetivos y la profusa aliteración de silbantes, que prácticamente transforman los dos primeros versos en un siseo constante. Lucio Afranio fue considerado un digno alumno de Menandro y, con ello, también de Terencio. Esta idea se plasma en la propia concepción que tiene de sí la meretriz: consciente de su situación y su estatus, presume de sus habilidades y, llegado el momento, sabe hacer valer sus «armas de mujer», como se desprende de la coqueta confesión del último verso. Como en el caso de Nevio, el estado fragmentario de la obra y el autor no permiten adscribir el personaje a ninguna de las dos variedades tipificadas, aunque, la autodeterminación de su *sermo* y su «aparente» rechazo de la frivolidad característica de las cortesanas plautinas (*virosa non sum*), llevan a pensar que su figura se encontraría más próxima a las meretrices terencianas.

Terencio se presenta como un caso un tanto singular, toda vez que sus cortesanas están inusualmente dotadas de una nobleza de carácter que ni tan siquiera se atisba en otros personajes con mayor peso en las comedias del autor. Esta circunstancia ya provocó el asombro de los antiguos (cf. Donat. *ad Eu.* 198; *ad Hec.* 840) y ha llevado a pensar que la noción de *bona meretrix* pasaría por ser una invención de escoliastas y comentaristas como el propio Donato (Giulia 1980). Más atinado parece el juicio que hiciera Duckworth (1952: 260-261) cuando señalaba que, por cuanto hace a su caracterización, las cortesanas se prestaban a una contradicción. Así, estas aparecían integradas en la variante *mala meretrix*, pero se comportaban y actuaban como auténticas *bonae meretrices*. A este respecto, se ofrecen dos ejemplos a continuación: el primero de ellos, Báquide, representa

---

<sup>87</sup> Vid. Tibul. 1.10.32; Ov. *Her.* 17.89-90.

<sup>88</sup> Cf. Cic. *Brut.* 167; *Sest.* 118; *Fin.* 1.7; *Tusc.* 4.45. Asimismo, vid. López y Pociña (2007: 277).

<sup>89</sup> Afran. *Divort.* frg. 2. Edición de López López (1984: 104).



una de las tres únicas cortesanas que desempeñan un papel importante en las comedias de Terencio (junto con Taide en *Eunuchus* y otra Báquide en *Hecyra*);<sup>90</sup> el segundo caso, Crísida, se tiene en cuenta precisamente por el motivo opuesto, pues se trata de un personaje de segunda o incluso tercera fila, pero descrito de un modo ejemplar y ejemplarizante.

Los siguientes versos del *Heautontimorumenos* corresponden a la última parte del monólogo en que Clitión, que acaba de reunirse con su padre Cremes, despotricaba contra la tiránica actitud de su progenitor. El joven confiesa que solo tiene oídos para los reproches de su amada, cuya imagen se distancia de la del amor de su amigo Clinias:

CL. Nam hic Clinia, etsi is quoque suarum rerum satagit, attamen 225  
habet bene et pudice eductam, ignaram artis meretriciae.  
Meast potens, procax, magnifica, sumptuosa, nobilis. Ter. *Heau.* 225-227<sup>91</sup>

CLITIÓN. Pues este Clinias, aunque él también está muy preocupado por sus asuntos, tiene sin embargo una querida educada en los buenos modales y el recato, desconocedora del oficio de una cortesana. La mía es tiránica, libertina, fanfarrona, manirrota, linajuda.

Contrariamente a lo que pueda parecer a través del dibujo que esboza Clitión, Báquide no se caracteriza como ejemplo de una *mala meretrix* en la comedia, ya que, aun como cortesana, es capaz de anteponer los intereses ajenos a los particulares. Sus palabras en la segunda escena del cuarto acto reflejan, de hecho, un espíritu reflexivo y amante de una conducta virtuosa, si bien el personaje se encuentra resignado por su condición (*Heau.* 381-395). Para Knorr (1995: 233), Terencio cuidó enormemente el retrato de Báquide a lo largo de toda la obra con la intención de no presentar en la escena un personaje tipificado, sino una personalidad que no pudiera encuadrarse dentro de los extremos *bona* o *mala*. Sería inapropiado, entonces, hablar de las cortesanas terencianas como personajes planos, sino que, de la misma manera que sucede con Tais en *Eunuchus*, el espectador contempla individuos complejos. Es más, Knorr (1995: 20) advierte que los versos 381-395 no sirven solo para exonerar de su culpa a Antífila —la *puella* de la comedia—, sino también para corregir y reformular el retrato negativo de Báquide que el espectador se habría formado a través de palabras como las del texto reproducido. En consecuencia, se advierte aquí una notable diferencia respecto a Plauto: aun en su condición de secundario, el personaje de las comedias de Terencio no permanece invariable en su crisálida, sino que su imagen evoluciona o, si se prefiere, fluctúa de acuerdo con las

---

<sup>90</sup> De los otros dos ejemplos, una es Taide, en *Eunuchus*, y otra también comparte el nombre de Báquide, en *Hecyra*.

<sup>91</sup> Para los textos de Terencio sigo la edición de Kauer y Lindsay (1965[=1926]).

impresiones que provoca en el receptor, en la audiencia (pero también en el resto de personajes).<sup>92</sup>

Con la misma dignidad que a Báquide, Terencio retrata a Crísida, personaje secundario de *Andria*. En los siguientes versos del prólogo, el viejo Simón refiere entristecido a su colega Sosias el pasado de la cortesana de Andros:

SI. Interea mulier quaedam abhinc triennium ex Andro commigravit huc vicinia, inopia et cognatorum neglegentia coacta, egregia forma atque aetate integra.	70	
SO. Ei, vereor nequid Andria adportet mali!		
SI. Primo haec pudice vitam parce ac duriter agebat, lana ac tela victum quaeritans; sed postquam amans accessit pretium pollicens unus et item alter, ita ut ingeniumst omnium hominum ab labore proclive ad lubidinem, acceptit condicionem, de<h>inc quaestum occipit.	75	Ter. An. 69-79

SIMÓN. Entretanto, hace ahora tres años, se vino a vivir de Andros a este barrio de aquí cierta mujer, obligada por la pobreza y por la desatención de sus parientes, de una destacada belleza y en la flor de la edad.

SOSIAS. ¡Ay, me temo que la andriana va a traer algún mal!

SIMÓN. Al principio, ella llevaba una vida honesta ahorrando y pasando penalidades, procurándose el sustento cardando y tejiendo; pero después de que se le presentó un amante prometiéndole parné y luego otro, de acuerdo con la propensión de la naturaleza humana para caer del esfuerzo en el placer, aceptó el trato, desde entonces ejerció el oficio.

En estos versos correspondientes a la primera escena de la comedia y quizá provenientes de un original griego, Crísida se retrata desde la ventana del *páthos*.<sup>93</sup> La joven es una víctima de las circunstancias que ha quedado reducida a la pobreza más miserable —característica, por otro lado, proverbial de los habitantes de Andros— y su *cognatorum negligentia* (71) alude probablemente al incumplimiento de la ley ateniense que imperaba en los modelos sobre los que trabajó Terencio (*quae convenere in Andriam ex Perinthia / fatetur transtulisse atque usum pro suis*, Ter. An. 14-15).<sup>94</sup>

El sentido patético y conmovedor de esta *descriptio* también se percibe en el comentario de Donato: *artificiose, ut videatur pudice apud eam futura mater familias educi posse, quam meretricem necessitas fecit* (Donat. ad An. 76). Como el de una

<sup>92</sup> Esta idea todavía encontraría mayor apoyo si se tiene en cuenta que para estudiosos de las obras de Terencio, como Brothers (1980: 108 ss.; 1988: 15 ss.), los personajes de Antífila y la cortesana Báquide sí que habrían sido heredados del modelo proporcionado por Menandro, pero a diferencia de lo que ocurriría con el autor griego, donde los personajes eran mudos, Terencio les habría otorgado un papel mucho más importante.

<sup>93</sup> Sobre la procedencia de los versos, vid. Rambelli (1939: 81 ss.) y Bianco (1962: 63 ss.).

<sup>94</sup> La ley establecía que alguno de los parientes de una mujer viuda debía desposarla cuando quedara sin marido. Cf. Men. Asp. 184-187 y Ter. Ph. 125-126: *Lex est ut orbae, qui sint genere proximi, / is nubant, et illos ducere eadem haec lex iubet*.

matrona, el antiguo estilo de vida de Crísida se caracterizaba por la *pudicitia* y los *labores*, significados en la lana y los tejidos y subrayados en el plano adverbial (*pudice, parce, duriter*,74-75).<sup>95</sup> Tal idea ya estaba contenida en la *Méση*:

οὗτος δ'ὄν λέγω  
 ἐν γειτόνων αὐτῷ κατοικούσης τινὸς  
 ἰδὼν ἐταίρας εἰς ἔρωτ' ἀφίκετο,  
 ἀστῆς, ἐρήμου δ' ἐπιτρόπου καὶ συγγενῶν,  
 ἧθός τι χρυσοῦν πρὸς ἀρετὴν κεκτημένης...<sup>96</sup>

Este del que estoy hablando se prendó del amor de una hetera que vivía en casa de unos vecinos, ciudadana, pero huérfana de tutor y de parientes, con cierto carácter áureo orientado a la virtud...

La *descriptio* terenciana incorpora un importante rasgo doctrinal (77-78) con el que se reformula el último verso que se ha citado del griego. El *dictum* sapiencial se emplea para argumentar la imposibilidad de Crísida para huír de lo que se percibe como una inclinación universal, anteponer el placer al esfuerzo, con lo que el personaje, aun a pesar de su nula intervención en la comedia, se aproxima a la esfera del *exemplum*, pues su estado se entiende como un producto del sino dramático de los acontecimientos.

Los casos de Báquide y Crísida han servido para corroborar cómo las imágenes de las cortesanas terencianas continúan la estela de dignificación de las heteras griegas que habían inaugurado algunos autores de la *Mέση*,<sup>97</sup> pero se conoce mejor por Menandro. El carácter inclinado hacia la virtud de estas meretrices es el rasgo que Terencio se encarga de potenciar y, con ello, logra dos efectos. Primero, diferenciarse de Plauto, acuñando personajes de un *éthos* más complejo, para los que no importa solo el *lucrum*, sino también la *virtus*. Segundo (y de forma tangencial), al compliar el carácter de sus meretrices, Terencio carga a estos personajes de posibilidades dramáticas, lo que repercute en el mayor protagonismo que en algunos casos llegan a adquirir, pero, más notablemente, en el sentido pedagógico y acaso moralizante de algunas comedias.

### 3.2. Las *honestae puellae* y una *turpis virgo*.

Las muchachas amadas por los jóvenes en las comedias resultaron ser en todos los casos eternos secundarios (o incluso terciarios) en la acción dramática. Esto no es algo distinto con Terencio, cuya lectura permite establecer con claridad una distinción entre las *puellae* de sus textos. Esta diferenciación, como podrá comprobarse, está profundamente relacionada con el contexto en el que se

<sup>95</sup> Cf. con el comentario al epitafio de Claudia (*CIL* I<sup>2</sup> 1211) en nuestro apéndice I.

<sup>96</sup> Antiph. *Hýdria* frg. 210 vv. 1-5 Kassel y Austin.

<sup>97</sup> Vid. los frgs. de Anaxilao (frg. 21 Kassel y Austin), Antífanes (frg. 20 Kassel y Austin), y Efigo (frg. 6 Kassel y Austin).

insertan sus *descriptions*. Dada la semejanza de los siguientes tres pasajes, es apropiado presentarlos a la vez.

En la primera escena de *Andria*, Simón describe a Sosias el aspecto de la supuesta hermana de la prostituta Crísida, la *virgo* Gliceria:

**SI.** Ecfertur; imus. Interea inter mulieres  
 quae ibi aderant forte unam aspicio adulescentulam  
 forma... **SO.** Bona fortasse. **SI.**...et voltu, Sosia,  
 adeo modesto, adeo venusto ut nil supra. 120  
 Quia tum mihi lamentari praeter ceteras  
 visast et quia erat forma praeter ceteras  
 honesta ac liberali, accedo ad pedisequas,  
 quae sit rogo: sororem esse aiunt Chrysidis. Ter. *An.* 117-124

**SIMÓN.** Se la saca; vamos. Entre tanto, en medio de las mujeres que se encontraban allí, casualmente alcanzo a ver a una muchachita de una silueta...

**SOSIAS.** Exquisita, tal vez.

**SIMÓN.** ...y de un rostro, Sosias, tan dulce, tan agraciado que no hay comparación. Dado que entonces me pareció que se lamentaba más que las otras y dado que por su aspecto recatado y delicado estaba por encima de las otras, me acerco a sus maritornes, pregunto quién es: afirman que es hermana de Crísida.

También en la primera escena de *Phormio*, el esclavo Geta refiere a su colega Davo la escena de un funeral y la joven de la que se enamoró Antifón:

**GE.** «Modo quandam vidi virginem hic viciniaie 95  
 miseram s<ua>m matrem lamentari mortuam.  
 Ea sita erat exadvorsum neque illi benivolus  
 neque notus neque vicinus extra unam aniculam  
 quisquam aderat qui adiutaret funus; miseritumst.  
 Virgo ipsa facie egregia». Quid verbis opust? 100  
 Commorat omnis nos. Ibi continuo Antipho:  
 «Voltisne eamus visere?» Alius «Censeo.  
 Eamus; duc nos sodes». Imus, venimus,  
 videmus. Virgo pulchra, et quo mage diceres,  
 nil aderat adiumenti ad pulchritudinem: 105  
 capillus passus, nudus pes, ipsa horrida,  
 lacrumae, vestitus turpis, ut, ni vis boni  
 in ipsa inesset forma, haec formam exstinguerent. Ter. *Ph.* 95-108

**GETA.** «Acabo de ver aquí a una pobre muchacha del barrio lamentándose por su madre muerta. Esta se había colocado afuera y allí ningún amigo ni un conocido ni un vecino, salvo solo cierta viejecilla, había acudido para ayudar con el funeral; me dio pena. La muchacha en cuestión tenía una facha extraordinaria». ¿Qué más hay que decir? Nos conmueve a todos. Allí, dice al instante Antifón: «¿Queréis que vayamos a verla?» Otro responde: «Bien. Vayamos; llévanos por favor». Vamos, llegamos, la vemos. La muchacha era guapa, y con lo que podrías decir más, no había ningún complemento para su belleza: melena suelta, pies descalzos, ella con el pelo revuelto, lágrimas, ropa sucia, de modo que, de no contener en su propia hermosura un buen talante, estas circunstancias habrían consumido su hermosura.

Por último, en un contexto fúnebre se enmarca a su vez el retrato de Anífila, la huérfana de la que se enamora Clinias en *Heautontimorumenos*:

SY. Nam ea res dedit tum existumandi copiam  
cotidianae vitae consuetudinem,  
quae quoisque ingenium ut sit declarat maxume. 285  
Texentem telam studiose ipsam offendimus,  
mediocriter vestitam veste lugubri  
(eis anuis causa opinor quae erat mortua)  
sine auro; tum ornatam ita uti quae ornantur sibi,  
nulla mala re esse expolitam muliebri;  
capillus pexus prolixus, circum caput 290  
reiectus neglegenter; pax. Ter. *Heau.* 282-291

SIRO. En efecto, dicha situación dio la oportunidad de valorar la rutina de su vida día a día, lo que es la principal evidencia de cómo es el temperamento de cada uno. La encontramos tejiendo con afán una tela, vestida con ropa de luto sin ostentación (supongo que por su anciana compañera, que había muerto), sin alhajas; adornada en aquel momento como las que se adornan para sí mismas, no se había arreglado con ninguna artimaña mujeril; peinada su larga melena, echada hacia atrás con indiferencia alrededor de la cabeza; eso es todo.

Como se anticipaba, los tres pasajes en cuestión comparten una atmósfera común, pues los tres se insertan en un escenario luctuoso que Terencio recrea con habilidad (sobre todo en *Ph.*, donde la sola asistencia de una viejecita —*extra unam aniculam*, 98— al entierro carga la escena de patetismo). El luto se personaliza en las tres jóvenes: Glicería se lamenta por la muerte de Crísida, la mujer de Andros que la ha acogido (*An.* 121); Fania llora la ausencia de su madre (*Ph.* 96) y Antífila ocupa el tiempo en lo que parece el velatorio de una anciana, posiblemente emparentada o encariñada con ella, como sugiere el valor posesivo del pronombre (*eius anuis...quae erat mortua*, *Heau.* 287). De las tres *puellae*, tan solo Glicería es extranjera, mientras que tanto a Antífila como a Fania hay que considerarlas oriundas de la misma ciudad en la que se desarrolla la acción (aunque esto solo se precisa con Fania: *vidi virginem hic vicinae*, *Ph.* 95). Resulta evidente que en los tres casos las oposiciones (juventud vs. vejez, o vida vs. muerte), así como la atmósfera aflictiva y de desamparo, no hacen sino contribuir a acrecentar el decoro de las muchachas.<sup>98</sup> Así pues, el escenario en el que se encuadran los retratos de las tres jóvenes condicionan su imagen por el afecto que estas despiertan en el receptor, tanto en los personajes que las han visto directamente (Simón, Geta, Siro), como naturalmente en la audiencia.

En la descripción de las *puellae* destaca la ternura y la humildad que se imprime a sus imágenes. Esto hecho se torna significativo cuando se tiene en

<sup>98</sup> Donato opinaba que esta circunstancia también favorecía al argumento de la comedia en el caso de *Phormio*: *Haec descriptio paupertatis adiuvat argumentum, ut et visere audeant adulescentes virginem et amet Antiphon* (Donat. *ad Ph.* 98).

mente la ausencia de protagonismo de los personajes en los tres casos.<sup>99</sup> A su vez, todas las muchachas están dotadas de una belleza sin par, tanto corporal (*forma; voltu; pulchra*), como anímica (*voltu...adeo modesto; vis boni*). La *virgo pulchra, honesta y/o liberalis* era un modo de representar a las amadas conocido desde la Néa a juzgar por descripciones como la de una esclava presumida de Menandro (πάνυ...ἐλευθερίος καὶ κοσμία, Men. Her. 40). Terencio se ocupa de reforzar el aspecto anímico y para ello opta por incluir todas las *descriptions* en un contexto luctuoso, proporcionando a las *puellae* un carácter egregio simbolizado en la aflicción (*lamentari praeter ceteras*, An. 122) y concretado en el *habitus dolendi*, que se extiende desde la imagen de la melena (*capillus passus, ... ipsa horrida*, Ph. 106; cf. *capillus pexus*, pero *relictus neglegenter*, Heau. 290-291),<sup>100</sup> hasta el desprecio de filigranas y los cosméticos (*nil aderat... ad pulchritudinem* Ph. 105; *sine auro*, Heau. 288), pasando por la «indumentaria» tradicional (*nudus pes, ... vestitus turpis*, Ph. 106-107). El físico, el ánimo y la descripción del ambiente se conjugan en estos tres para ensalzar la virtud de estos personajes y para potenciar la empatía del auditorio hacia las verdaderas víctimas de la trama de las comedias, las *puellae*.

Con todo, pese a lo dicho y al carácter pedagógico y casi «trágico-cómico» que se atribuye a Terencio, es posible detectar en sus piezas retratos físicos que nada tienen que ver con los ejemplos anteriores, sino que pertenecen al ámbito de las *effictiones* que se comentaban en Plauto. Un ejemplo es el siguiente pasaje de *Heautontimorumenos*, donde también se describe a una *puella* o *virgo*, pero de una forma diametralmente opuesta a los ejemplos de Glicería, Fania y Antífila. Habla Sóstrata, la madre de Clitifón, que se dirige en estos términos a su hijo:

SO. Gnate mi, ego pol tibi dabo illam lepidam, quam tu facile ames, 1060  
 filiam Phanocratae nostri. CL. Rufamne illam virginem,  
 caesiam, sparso ore, adunco naso? Non possum, pater. Ter. Heau. 1060-1062

SÓSTRATA. Hijo mío, por Pólux, yo te voy a entregar a aquella risueña hija de nuestro vecino Fanócrates para que tú la quieras sin esfuerzo.

CLITIFÓN. ¿A aquella muchacha pelirroja, de ojos garzos, de rostro con pecas y nariz ganchuda? (*Volviéndose hacia su padre*) Me niego, padre.

El dibujo de la joven que elabora Clitifón es puramente plautino. Al contrario que en los otros ejemplos en los que se recreaba el aspecto de una muchacha hermosa y honesta, esta *virgo* es una suma de desperfectos de acuerdo

<sup>99</sup> De las tres jóvenes, tan solo Antífila llega a hablar. El actor que la encarnaba contaba un brevísimo papel (solo siete versos) en la cuarta escena del segundo acto, donde se produce el reencuentro de los enamorados, algo que resulta una verdadera singularidad en Terencio. Con todo, la propia escena está precedida por un elogio del carácter de Antífila puesto en boca de Báquide (Heau. 381-395). Aparte de Antífila, la otra *virgo* a la que el autor concede voz es Pánfila, aunque no llega a caminar sobre las tablas y sus gritos se escuchan desde el *backstage* (cf. Ad. 486-487).

<sup>100</sup> He optado por mantener la lectura de A (*pexus*), con el sentido de «recogido», «cardado», que es la impresa en Kauer y Lindsay (1965[=1926]), en lugar de otras variantes como *sparsus* o *passus*, que se ajustan mejor al contexto, pero podrían derivar de una contaminación con Ph. 106. La despreocupación de Antífila en cuanto a su aspecto ya está suficientemente marcada por la ausencia de maquillaje y joyas, aunque sería lo esperable, no es preciso que también lleve pelo revuelto.

con la mentalidad Antigua. Es por esto que, en primer lugar, la retratada carece de nombre propio. La retórica, sobre todo a partir de Cicerón (*Inv. rhet.* 2.28), se encargará de precisar que el nombre de una persona es capaz de contener una potente carga conjetural. Frente a la mayoría de las muchachas en las comedias, a esta *puella* se la despoja de un nombre y, con ello, del significado etimológico normalmente relacionado con su belleza, con el amor que inspiran o alguna de sus propiedades (cf. *Glycerium*, *Antiphila*, *Pamphila*) Además, la desgraciada hija de Fanócrates tiene el mismo color de pelo que los esclavos (*rufam*), lo cual no dice mucho a su favor. Junto a esto, su rostro es «manchado», «moteado» (*sparso*) —quizá con pecas— o sencillamente «descuidado»,<sup>101</sup> y una notable nariz aguilena, que despierta la aversión del *adulescens*.

Al mismo tiempo, es interesante la mención específica del color de los ojos, rasgo decisivo a la hora de perfilar el semblante fisiognómico de una persona.<sup>102</sup> Los ojos de color claro, acerado o brillante (puede que azulado o verdoso) no eran muy apreciados por los antiguos. Entre otras fuentes, este dato se deduce de la *Fisiognomía* de Pseudo-Aristóteles, del humorístico catálogo que describe los desperfectos de las amadas en *De rerum natura* y de los *Diálogos* de Luciano.<sup>103</sup> Otra posibilidad, quizá más complicada, pero señalada por los comentaristas latinos, es pensar que con el adjetivo *caesiam* Terencio está aludiendo a que la muchacha tiene arrugas o incluso bolsas en los párpados. Así lo entendía Eugrafio: *vel caesuras id est rugas habentem, aut lenticulosam* (*ad Heau.* 1062). Esto resultaría más difícil de entender a la luz de la edad de la *puella*, pero no hay razón para pensar que Terencio no pueda comportarse como Plauto en un pasaje que, de hecho, evoca las *effictiones* plautinas. Además, el retrato de la *virgo* responde a la intencionalidad del joven Clitifón —tomar como esposa a su amada y rechazar a esta mujer—, por lo que todo valdría como excusa.

A la luz de estos ejemplos, cabe hacer dos consideraciones a propósito del retrato de las *puellae* terencianas. En primer lugar, todas las jóvenes descritas por el comediógrafo pueden tomarse como personajes secundarios y, en este sentido, considerarse susceptibles de integrar parte de aquel grupo que González

<sup>101</sup> Eugrafio *ad Heau.* 1062: *Sparso ore aut dissoluto aut «ore» dixit vultu, et significat «sparso» asperso, quasi maculis quibusdam infecto vultu.* Cf. Hor. *Sat.* 1.6.67: *egregio inspertos rependas corpore naevos.*

<sup>102</sup> Cf. Cic. *De or.* 3.221-223: *Sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum.*

<sup>103</sup> Para Gelio (2.26.9) *caesius* recogía el significado del *γλαυκός* griego. Este color aparece en la épica y tragedia en repetidas ocasiones designando el tono cerúleo y brillante del mar (*Il.* 16.34; Hes. *Th.* 440; E. *Cyc.* 16, *Hel.* 1501). En cuanto a su empleo en las personas, vid. Ps.-Arist. *Phgn.* 812a13, donde se asocia el color blanco (*γλαυκός*) a la debilidad, relacionándolo con las mujeres. La misma información se aporta cuando detalla los colores de los ojos y su significado en 812b. Una de las «defectuosas» amadas del catálogo de Lucrecio (4.1160-1170) es precisamente *caesia* y por ello ostenta el cómico epíteto de «pequeña Palas» (*Palladium*, Lucr. 1161). Por su parte, Luciano hace esta observación sobre el color de los ojos en *DDeor.* 8, al referirse a Atenea, y en *DMeretr.* 2, donde la hetera Mirtión también alude a una prometida del joven, cuya fealdad está enfatizada por ser bizca y por tener los ojos glaucos.

Vázquez (2006: 309-310) define como personajes codificables,<sup>104</sup> esto es, aquellos que pueden reconocerse por sus rasgos de significante y significado, y desempeñan en la obra la función actancial de Objeto. Ninguna de las jóvenes tiene un papel relevante en las comedias y, de hecho, la mayoría ni siquiera aparecerían en escena. Este detalle contrasta con descripciones explícitas, donde las muchachas se aproximan a un modelo de virtud femenina como el de la *matrona*. Terencio profundiza, por tanto, en la actitud de estos personajes sin necesidad de presentarlos ante los ojos del espectador o, mejor dicho, presentándolos únicamente a través de la palabra. En segundo lugar, si la *effictio* de la joven innominada en *Heautontimorumenos* no fuera un caso aislado, estaríamos tentados a pensar que Terencio estableció una dicotomía entre las *puellae honestae*, sintomáticamente retratadas en contextos luctuosos (lo que acrecienta más su pundonor), y las *puellae turpes*. Sin embargo, el hecho de que contar solo con un ejemplo merma el poder persuasivo de esta hipótesis. Sobre la *turpis virgo*, singularidad terenciana, solo puede afirmarse con certeza su retrato presenta una finalidad enteramente cómica, de lo que es prueba evidente el ser rechazada por su amante potencial y el ser descrita de una forma caricaturesca, como las *effictiones* plautinas.

### 3.3. La cima de la *effictio*: un huésped imaginario.

El caso de la *virgo* innominada no es el único ejemplo en que Terencio se sirve de una *effictio* más acorde con los modelos plautinos. *Hecyra*, una obra tan aparentemente falta de la burla bufonesca propia del sarsinate, cuenta también con una descripción puramente humorística que comparte la estética de los lenones y esclavos. La *effictio* de un personaje imaginario es el recurso que improvisa Pánfilo para deshacerse de su inoportuno esclavo Parmenón:

	PAR. Quid est?	430
PAM. In arcem transcurso opus est.	PAR. Quoi homini? PAM. Tibi.	
PAR. In arcem? Quid eo? PAM. Callidemidem hospitem		
Myconium, qui mecum una vectust, conveni.		
PAR. Perii! Vovisse hunc dicam, si salvos domum		
redisset umquam, ut me ambulando rumperet?		435
PAM. Quid cessas? PAR. Quid vis dicam? An conveniam modo?		
PAM. Immo, quod constitui me hodie conventurum eum,		
non posse, ne me frustra illi exspectet. Vola!		
PAR. At non novi hominis faciem. PAM. At faciam ut noveris:		
magnus, rubicundus, crispus, crassus, caesius,		440
cadaverosa facie. PAR. Di illum perduint!		
Quid si non veniet? Maneamne usque ad vesperum? PAM. Maneto; curre!		
PAR. Non queo: ita defessus sum.		Ter. Hec. 430-443

<sup>104</sup> González Vázquez (2006: 309): «entendemos por codificable aquel personaje que es identificado inmediatamente como secundario por el espectador cuando sale a escena (o por el lector cuando aparece en el texto)».



[...] PARMENÓN. ¿Qué pasa?

PÁNFILO. Hace falta ir en una carrera a la acrópolis.

PARMENÓN. ¿A quién le hace falta?

PÁNFILO. A ti.

PARMENÓN. ¿A la acrópolis? ¿Por qué allí?

PÁNFILO. Reúnete con Calidémides, un huésped de Miconos que vino navegando a la vez conmigo.

PARMENÓN. (*Aparte*) ¡Estoy perdido! ¿Podría decir que este ha hecho un voto para que, si alguna vez volvía sano a casa, me destrozara dando paseos?

PÁNFILO. ¿A qué esperas?

PARMENÓN. ¿Qué quieres que diga? ¿O solo me reúno?

PÁNFILO. No, no, que lo que acordé de que hoy me iba a reunir con él, no puede ser, que no me espere allí en vano. ¡Vuela!

PARMENÓN. Pero no sé el aspecto del tío.

PÁNFILO. Pero te lo voy a describir para que lo sepas: grande, coloradete, pelo rizado, gordo, ojos garzos, el rostro como un cadáver.

PARMENÓN. (*Aparte*) ¡Que los dioses lo pierdan! (*A Parmenón*) ¿Qué pasa si no acude? ¿Me espero hasta la tarde?

PÁNFILO. Te esperas; ¡Corre!

PARMENÓN. No puedo; estoy tan cansado.

Parmenón no sospecha del engaño de su amo y verdaderamente piensa que debe reunirse con Calidémides para realizar un sacrificio con que agradecer el desembarcar sanos después de los peligros de un viaje por mar. Por tal motivo, el esclavo también trata de dilatar la petición de Pánfilo como puede.<sup>105</sup> Parmenón acepta, de este modo, formar parte de la ficción dramática ideada por Pánfilo, que acto seguido se ve en la necesidad de improvisar el retrato de un personaje no solo inexistente en la escena, sino también en la realidad.

Como se recordará por los ejemplos plautinos, el escaso valor de estos pasajes (esp. 440-441) a la hora de enriquecer la trama de las obras y su particular uniformidad, reflejada sobre todo en el predominio del asíndeton y la hipérbole de *vitia* físicos, se entroncaban con la posibilidad de que estos textos respondieran a un esquema más o menos tipificado. Calidémides, el huésped imaginario de Pánfilo, no es una excepción, como se intuye por la demora que ocasiona su *effictio* en el desarrollo de la acción principal y por la disposición asindética de los atributos de su pintura, en la que, además, domina la aliteración. Lo primero podría vincularse con otros mecanismos que emplearon cómicos como Plauto para ampliar su material (un aspecto estudiado por Fraenkel 1960[=1922]: 105-134 y 135-201). Lo segundo, el asíndeton y la aliteración, también conformaban dos de los rasgos estilísticos más explotados por Plauto (Duckworth 1952: 340). Parece claro, por tanto, que aquí Terencio opera *more Plautino*.

---

<sup>105</sup> Este detalle escaparía a nuestra lectura de no contar con las anotaciones de un comentarista como Donato, quien apunta *cui homini'cum recusatione pronuntiantum. Et est pigri responsio laborem ad alium transferentis...* «*In arcem*» pronuntia, ut ostendat, quam longe sit in arcem transcurrere (Donat. ad Hec. 431). O, más lacónicamente: *moralis expressio pigrítiae in tot excusationibus posita est* (Donat. ad Hec. 439).

La incoherencia y celeridad con la que se desenvuelve la imaginación de Pánfilo tienen un eco en la *properatio* descriptiva a partir del verso 440 y en el acervo de calificativos a veces inconexos. Así, en referencia al adjetivo *crispus*, Donato comenta que Apolodoro, autor de la principal obra de la que se había servido Terencio para su *Hecyra*, presentaba a este personaje de Míconos como calvo.<sup>106</sup> Evidentemente, *crispus* esconde connotaciones cómicas para un auditorio que imaginaría la peluca rizada típica del esclavo —rara condición para un huésped—. Otro signo más conspicuo de esta incongruencia descriptiva es hacer de Calidémides un individuo *rubicundus*, pero dotado de una *cadaverosa facie* (441).<sup>107</sup> Y también otros adjetivos como *caesius* (cf. Ter. *Heau.* 1062 *supra*) apuntan hacia esta misma dirección. El aberrante físico de Calidémides implica que Terencio no era, ni mucho menos, ajeno a explorar caminos que ya habían sido hollados por Plauto, si bien el joven autor lo hace con mayor cautela y sin el abuso que podría imputarse a su predecesor.

Una vez examinados los ejemplos plautinos y terencianos en los que el retrato se presenta conforme a una *effictio*, resta subrayar su uso en la comedia griega, lo que subraya su concepción como recurso técnico habitual en el teatro. En el caso de Menandro, son pocos los ejemplos que pueden anotarse —cuestión en la que sin duda influye su carácter fragmentario—.<sup>108</sup> No ocurre lo mismo cuando nos retrotraemos a Aristófanes, en cuyos textos pueden espigarse varios ejemplos. Algunos se enmarcan en la paratragedia, como cuando Dicépolis pregunta a Eurípides si le puede prestar las prendas de uno de los muchos infortunados de sus tragedias (un tipo cojo, un mendigo ingenioso y hábil en el hablar),<sup>109</sup> o cuando el propio Eurípides, que piensa que será reconocible por su canicie y su barba, solicita en su defensa la intervención de Agatón, un joven

<sup>106</sup> Donat. *ad Hec.* 58, 214, 286, 380, 620. Como argumento, recoge el testimonio de Lucilio (frg. 112 Marx): *Myconi calva omnis iuventus*, de donde el refrán griego μία Μύκωνος. Ya en Strab. 10.5.9. La ofrenda del cabello tras salir ileso de una tempestad aparece también en otros textos como el *Satiricón* (Petron. 103.1) o las sátiras de Juvenal (12.81-82).

<sup>107</sup> Donato (*ad Hec.* 441) trataba de conciliar a toda costa y un tanto inconsistentemente esta serie de adjetivos que, naturalmente, solo buscaban provocar la sonrisa del espectador: «*'Cadaverosa facie' sublivida † ad personam † rubore et livore; rubicundi enim et crassi talem saepe habent faciem, quod est proprium cadaveris. Potest et pulposa intellegi et crassa quasi cadaverosa; caro enim dicta est eo, quod careat anima. Et caro proprie mortuorum dicitur*».

<sup>108</sup> Destacamos el fragmento de Ἀδελφοί: ἐγὼ δ' ἀγροῖκος, ἐργάστης, σκυθρός, πικρός, / φειδωλός (frg. 10 Kock). Cf. con Asp. 118ss., con una descripción semejante del viejo protagonista. Repárese, sin embargo, que estos ejemplos se enmarcan en una *notatio* antes que en una *effictio*. Cf. la oposición de caracteres en Ter. *Ad.* 863-867: *Ille suam semper egit vitam in otio, in conviviiis, / clemens, placidus, nulli laedere os, adridere omnibus; / sibi vixit, sibi sumptum fecit; omnes bene dicunt, amant. / Ego ille agrestis, saevos, tristis, parcus, truculentus, tenax, / duxi uxorem; quam ibi miseriam vidi!* (para la oposición de estos caracteres, cf. *Ad.* 19-22). Por otro lado, debe señalarse que en la Μέση también estaban presentes estas operaciones descriptivas. A Alexis, por ejemplo, se atribuye un extenso fragmento (frg. 103 Kassel y Austin) en el que se describe de qué modo pueden enmensarse las desventajas físicas de varias heteras: su estatura alta o baja, la falta de caderas, el tamaño de la barriga, el color de las cejas, el tono de piel y el tamaño de los dientes.

<sup>109</sup> Ar. *Ach.* 429-430: ἀλλὰ κάκεινος μὲν ἦν / χλωλὸς προσαιτῶν στωμύλος δεινὸς λέγειν. Con esta descripción, Dicépolis se está refiriendo a Télefo.

encantador, bien parecido, de piel blanca, afeitado, con voz de mujer y delicado.<sup>110</sup> En otros ejemplos prevalece la idea de diferenciación y contraste entre dos cualidades o dos realidades abstractas. Este es el caso de Estrepsíades, que acepta encomendarse al cuidado y las enseñanzas de la escuela de Sócrates y soportar todo tipo de penalidades con tal de poder llegar a librarse de sus deudas para convertirse en un osado, hábil en el hablar, un bribón, un mentiroso, un farsante... (Ar. Nu. 439-451). O cuando, más adelante (Nu.1009-1019), en el seno de la diatriba entre el Δίκαιος λόγος y el Ἄδικος λόγος, las discrepancias pedagógicas se plasman en el tamaño y color de la lengua, la piel, el pecho, los hombros, el culo y el pene de los alumnos de cada bando. Finalmente, en *Pluto* (388 a. C.), la última de las comedias aristofánicas en representarse, también aparecen dos ejemplos de *effictiones*, el puramente vituperador y el del contraste, pues el esclavo Carión describe al coro el aspecto que presenta la persona con la que su amo Crémilo acaba de entrar a casa:

**ΚΑΡ.** Ἐχων ἀφίικται δεῦρο πρεσβύτην τιν', ὦ πόνηροι, 265  
 ῥυπῶντα, κυφόν, ἄθλιον, ῥυσσόν, μαδῶντα, νωδόν·  
 οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι. Ar. Pl. 265-267

**CARIÓN.** Inútiles, ha llegado aquí con cierto viejo sucio, encorvado, miserable, arrugado, calvo, desdentado; y creo, por el cielo, que él era un descapullado.

Y, un poco más adelante, Pobreza refiere las ventajas de sus fruidores frente a la apariencia de quienes se dejaron llevar por el lucro:

**ΠΕΝ.** παρὰ τῷ μὲν γὰρ ποδαγρῶντες 560  
 καὶ γαστρῶδεις καὶ παχύκνημοι καὶ πίνονές εἰσιν ἀσελγῶς,  
 παρ' ἔμοι δ' ἰσχυνοὶ καὶ σφηκῶδεις καὶ τοῖς ἐχθροῖς ἀνιαροί. Ar. Pl. 559-561

**POBREZA.** Pues mientras que con él [Dinero] padecen de podagra y son barrigudos y de piernas gordas y desenfrenadamente gordos, los de mi compañía son delgados y como avispas y molestos para los enemigos.

De nuevo puede observarse cómo el empleo de este tipo de retratos, que generalmente consisten en descripciones rápidas y asindéticas de los atributos físicos, presentan una potente carga humorística. Así lo entendieron los comediógrafos griegos (al menos en su vertiente más desenfadada, representada por Aristófanes), así lo entendió Plauto, que potenció deliberadamente su uso para caracterizar a sus personajes farsescos, y así aparece en una ocasión en Terencio, que emplea este tipo de *effictiones* pero las usa de forma más comedida.

<sup>110</sup> Ar. Th. 189-192: ἐγὼ φράσω σοι. Πρῶτα μὲν γιγνώσκομαι / ἔπειτα πολίος εἶμι καὶ πώγων' ἔχω, / σὺ δ' εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρημένος / γυναικόφρωνος, ἀπαλός, εὐπρεπῆς ἰδεῖν.

### 3.4. Caricatura y actualización de un tipo plautino: el parásito Gnatón.

Consciente de la necesidad de impregnar de humor a sus comedias, Terencio no rechazó por completo acuñar nuevos tipos que, lejos de ocupar un papel significativo en la trama, favorecieran sus espectáculos llevando a cabo representaciones distendidas, con las que durante algunas escenas el público pudiera distraerse de la tradicional doble intriga y tomar un respiro con escenas menos complejas. El continuador de Plauto, por tanto, no dejó a un lado el humor más trivial, pero sí que decidió condensar esta actividad en sus βωμολόχοι, mucho más reducidos que en el caso de Plauto. Mas, en muchos casos, Terencio no se conformó con incrustar a estos bufones en el material de sus piezas, sino que, como meteoro de las letras latinas y creador de un proyecto revolucionario (Dupont 1985: 367-372), se ocupó de fagocitar la tradición que reposaba sobre estos personajes y presentar sus propios bufones dotados de un sello particular.

Pensamos que esta idea puede verse reflejada en el monólogo que lleva a cabo Gnatón en *Eunuchus*. A tal efecto, el parásito de esta comedia resulta importante para analizar cómo Terencio reacciona ante un modelo de personaje tipificado, modelando el retrato de unos personajes que dialogan con sus precursores, pero al mismo tiempo se vislumbran como originales:

GN. Di inmortales, homini homo quid praestat? Stulto intellegens  
quid inter est? Hoc adeo ex hac re venit in mentem mihi:  
conveni hodie adveniens quendam m<ei> loci hinc atque ordinis,  
hominem haud inpurum, itidem patria qui abligurrierat bona. 235  
Video sentum, squalidum, aegrum, pannis annisque obsitum. «Oh,  
quid istuc» inquam «ornatist?» «Quoniam miser quod habui perdidit, em  
quo redactus sum. Omnes noti me atque amici deserunt».  
Hic ego illum contempsi prae me: «Quid homo» inquam «ignavissime?  
Itan parasti te ut spes nulla relicua in te s<ie>t tibi? 240  
Simul consilium cum re amisti? Viden me ex <eo>dem ortum loco?  
Qui color nitor vestitus, quae habitudost corporis!  
Omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil deficit tamen».  
«At ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati  
possum». «Quid? Tu his rebus credis fieri? Tota erras via. 245  
Olim isti f<ui>t generi quondam quaestus apud saeclum prius;  
hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.  
Est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt  
nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,  
sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul. 250  
Quidquid dicunt laudo; id rursus si negant, laudo id quoque;  
negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi  
omnia adsentari. Is quaestus nunc est multo uberrimus».  
[...] sectari iussi,  
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis  
vocabula, parasiti ita ut Gnathonici vocentur. Ter. *Eu.* 232-253, 262-264

GNATON. ¡Dioses inmortales! ¿Por qué una persona vale más que otra? ¿Qué diferencia hay entre un espabilado y un idiota? Esta pregunta me vino a la cabeza

decididamente por la siguiente circunstancia: me he encontrado hoy, cuando venía, a un tipo de aquí, de mi clase y condición, un tío decente, que también había engullido los bienes paternos. Lo veo desaliñado, sucio, enfermo, cubierto de harapos y años. Le digo: «Anda, ¿a qué vienen estos adornos?» «Puesto que, como un pobre, lo que tuve lo perdí, mira a qué punto he sido devuelto. Todos mis conocidos y amigos me abandonan». En este momento, yo sentí desprecio por él en comparación conmigo. Le digo: «¿Cómo, enorme gandul? ¿De tal modo has obrado que en tu fuero interno no albergas ninguna esperanza? ¿Has perdido a la vez que con tu patrimonio tu sesera? ¿Me ves a mí, salido de la misma clase? ¿Qué resplandeciente el color de mi ropaje, qué apostura tiene mi cuerpo! Todo tengo y nada tengo; aunque nada hay, sin embargo nada me falta». «Pero yo, infeliz como soy, no puedo ni hacer el idiota ni soportar azotainas». «¿Y qué? ¿Tú crees que se logra con esos medios? Te equivocas por completo de sistema. Antaño, durante la generación precedente, así se proporcionó el sustento nuestra estirpe; en esta época hay un nuevo método para cazar pájaros; fui yo de hecho el primero que ideó el siguiente sistema: existe una clase de personas que quieren ser los primeros en todas circunstancias y no lo son; a estos me arrimo; yo no me presento a estos de aquí para que se burlen, sino que, al contrario, me río con ellos y aplaudo sus ocurrencias a la vez. Toda cosa que dicen, la alabo; si en cambio niegan esta, esta alabo también; niega alguno: niego yo; afirma: afirmo yo; en fin, yo mismo me he ordenado a mí el estar de acuerdo en todo. Dicho negocio es ahora, con mucho, el más rentable.

[...] le insté a que me siguiera, por si es posible que, así como las disciplinas de los filósofos adquieren sus denominaciones por aquellos, así los parásitos pasen a denominarse Gnatónicos.

Para Barsby (2001: 238 ss.) este monólogo, en el que Gnatón retrata las costumbres de los nuevos parásitos debía provenir del Κόλαξ de Menandro. Tomado o no de Menandro, el dibujo del parásito terenciano está impregnado de un profundo quehacer caricaturesco. La caricatura, como señala certeramente Cèbe (1966), se nutre de los defectos físicos y morales de un sujeto en calidad de representación deformada de la realidad. Esta caricaturización, además, no se contenta con evidenciar solo los defectos, sino que se esfuerza por acentuarlos mediante la exageración de unos rasgos que se contemplan y se consideran negativos.<sup>111</sup>

Para comprender precisamente la caricatura y parodia del parásito a la que nos referimos, conviene preguntarse qué figuras o modelos podía haber tomado Terencio para desarrollar el comportamiento del soberbio Gnatón. El parásito griego se caracterizaba por suponer una auténtica inversión del buen ciudadano de la polis.<sup>112</sup> Luego, era común que apareciera definido por epítetos como

<sup>111</sup> El propio nombre con el que los romanos se refieren a la caricatura aporta una valiosa información a la hora de considerar cómo se concebía este proceder. En Cicerón, es frecuente el concepto de *similitudo turpioris* (*De or.* 2.266, 289) o *imitatio depravata*, si bien es posible encontrar otros adjetivos que acoten el significado de esta mimesis (Cic. *De or.* 2.242-243, 252). El retrato de tipos cómicos y la caricatura de personajes cotidianos o de personajes que podían percibirse como cercanos ponen de manifiesto lo obsoleto de algunos tópicos que se esforzaban en considerar a los romanos incapaces de reír y atenazados por su particular *gravitas* y su tónica austeridad. Favorables al humor ya se mostraban, entre otros, el propio Cicerón (*De or.* 2.216, 291), Horacio (*Sat.* 1.7.31 ss.) y Quintiliano (*Inst. Orat.* 6.3).

<sup>112</sup> A propósito de las modificaciones que experimenta el tipo del parásito en la comedia griega, vid. los títulos recogidos por Morenilla (2006: 67 n. 70). Por otro lado, el parásito como figura real e histórica, subordinada a los conceptos de patronazgo y clientela dentro de la sociedad romana, ha sido tratado por la

τραχέδειπνος («acosamanteles»), por su celeridad a la hora de correr hacia las mesas dispuestas con viandas; ἄκλετος («inoportuno»), debido a que por norma general se trataba de una persona que no había sido invitada a un convite; y ἀσύμβολος («gorrón»), dada su nula contribución al pago de la comida comunal. Parejamente, las funciones que desempeñaban los parásitos en la comedia ática podían resumirse en dos modalidades: γελωτοποιός, el «hazmerreír», y κόλαξ el «adulador» consumado. En cuanto a las fuentes, estas se encuentran diseminadas por toda la literatura griega. Buena cuenta de los parásitos darán autores tardíos como Luciano, Plutarco o, sobre todo, el enigmático Alcifrón, pero, tal y como señalan algunos estudiosos, podría rastrearse en el πτωχός de la *Odisea* su primer precedente (Corner 2013: 48 ss.).<sup>113</sup>

Esta figura formaba parte del elenco de personajes tradicionales de la comedia griega según se evidencia en los comediógrafos áticos. Así, el parásito había sido un personaje empleado por Alexis,<sup>114</sup> Antífanes,<sup>115</sup> Aristofón<sup>116</sup> y Axionico.<sup>117</sup> Asimismo, se sabe que Dífilo escribió una obra titulada precisamente *El parásito*,<sup>118</sup> y Ateneo recuerda que no fue Alexis, sino el propio Epicarmo, quien habría introducido la figura del parásito en la comedia, caracterizado como un mendigo.<sup>119</sup> Desde luego, otros autores como Menandro<sup>120</sup> y Timocles también se sirvieron de esta figura, llegando incluso a elaborar un irónico elogio del parásito en el último de los casos.<sup>121</sup> En todos ellos, esta figura se caracterizó por gozar de una ínfima reputación. El desapego que la sociedad debió de experimentar hacia estos individuos llegó a hacerse incluso proverbial. Esta idea explica el contenido de ciertas sentencias gnómicas en virtud de las cuales cualquier ciudadano de a pie consideraba que era «más preferible venir a dar con los cuervos que con los

---

filóloga e historiadora Cynthia Damon (1995), cuyo material puede verse ampliado en su posterior monografía sobre el tema (Damon 1997). Anteriormente, Dupont (1993: 249-259) ya había reparado en este personaje y su potente carga cómica. Más reciente es el título de Antonsen-Resch (2005), que contiene diez discusiones en las que está presente la figura del parásito, generalmente vinculadas a la trama dramática de las obras. No obstante, en este caso, la figura del parásito se convierte en un elemento puramente vehicular para reflexionar sobre el género cómico.

<sup>113</sup> Efectivamente, Iro, que acapara buena parte del protagonismo en *Od.* 18, comparte en buena medida los rasgos identificativos de un parásito. En los primeros versos del canto (2-4) se hace referencia a su avidez y falta de vigor a pesar de su tamaño: μετὰ δ' ἔπροπε γαστέρι μάργη / ἄζηχες φαγέμεν καὶ πιέμεν: οὐδέ οἱ ἦν ἴς / οὐδὲ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὀράασθαι. Igual de cómicos resultan su patético conato de lucha con Odiseo y su derrota.

<sup>114</sup> Frgs. 121, 183 Kassel y Austin, establece una diferencia entre dos tipos de parásitos.

<sup>115</sup> Frgs. 80, 193 Kassel y Austin, presenta un buen ejemplo de un parásito que no ha sido invitado al banquete.

<sup>116</sup> Frg. 5 Kassel y Austin.

<sup>117</sup> Frg. 6 Kassel y Austin, donde el personaje acepta de buena gana insultos a cambio de comida.

<sup>118</sup> Frgs. 60, 61 y 62 Kassel y Austin.

<sup>119</sup> Frg. 31 Kassel y Austin.

<sup>120</sup> Frg. 265 Kassel y Austin.

<sup>121</sup> Frg. 8 Kassel y Austin.

parásitos; pues los primeros ultrajan el cuerpo del muerto, los otros el espíritu del vivo». <sup>122</sup>

Por otro lado, respecto a la presencia del parásito como un personaje de carne y hueso en la sociedad romana y, por consiguiente, como modelo para la forja de personajes a través de la observación directa, Fraenkel (1960[=1922]: 183) opinaba que la presencia del parasitismo dentro de la *res publica* era bastante improbable, siendo la literatura la primera y última exportadora del tipo cómico. Pese a la cita de un pasaje de Catón que hace el propio Fraenkel (1960[=1922]: 183 n. 2), la asunción por parte del parásito de las funciones características del esclavo no estaría sino evidenciando la necesidad de adaptar la cara más civilizada y burguesa del parásito en la comedia griega a los gustos del público romano (Fraenkel 1960[=1922]: 237 ss.). <sup>123</sup> Lo cierto es que, de los dos principales tipos griegos que se fundieron para dar vida al parásito romano, <sup>124</sup> el parásito y el adulator, únicamente el término griego παράσιτος —significativamente empleado por primera vez dentro de la Μέση como apodo para un adulator (Damon 1997: 12)—, encontró acomodo en el latín *parasitus*. En cambio, la palabra κόλαξ, salvo la transliteración de Terencio en *Eunuchus* (*parasitus colax*, 30), no fue adoptada por los romanos, que suplieron el potencial préstamo con otros términos (*adulator*, *assentator*, *fallax*).

En un ejercicio comparativo, puede recordarse cómo, al contrario que lo que proclama Gnatón, el parásito plautino sacrifica todo su potencial individualizador al estómago, que era quien realmente gobernaba al personaje. Así, los parásitos de «generaciones pasadas» a los que se refiere Gnatón, esto es, los personajes acuñados por Plauto, que también, de acuerdo con la opinión de Gratwick (1983: 109 n. 1), eran los personajes que en más ocasiones aparecían asociados a referencias específicamente romanas, se defenían por una serie de tópicos actitudinales más o menos fijados por la tradición. Consecuentemente, estas figuras estaban dispuestas a asumir la condición de esclavos, desempeñar cualquier oficio y soportar todo tipo de vejaciones, por degradantes que estas fuesen, con tal de acallar su apetito. Aquí radica la condición del antiguo linaje

<sup>122</sup> La cita es del cínico Antístenes (Stob. 14.17): Αἰρετώτερον εἰς κόρακας ἐμπεσεῖν ἢ εἰς κόλακας· οἱ μὲν γὰρ ἀποθανόντας τὸ σῶμα, οἱ δὲ ζῶντος τὴν ψυχὴν λυμαίνονται.

<sup>123</sup> Si la postura de Fraenkel (1960[=1922]: 183 n. 2) respecto a la existencia de estos individuos en la vida de los romanos de época de Plauto era más bien precavida y no tan favorable como la de autores como D'Agostino (1937: 139), Frank (1957: 79) representaba una posición bastante más dogmática, abogando por su absoluta inexistencia. No obstante, como más adelante se encargó de demostrar Damon, la presencia del parásito en los textos grecorromanos podría enfocarse desde la concepción de esta figura como «el reflejo negativo del *cliens*» (Damon 1997: 8). En este caso, su reflejo se extendería proyectándose más allá de la comedia y siendo capaz de influenciar la oratoria ciceroniana (Damon 1997: 195-251), así como la sátira de Horacio y Juvenal (Damon 1997: 105-194).

<sup>124</sup> Della Corte (1975a: 369) señalaba que la diferencia que existía entre los tipos κόλαξ y παράσιτος (que son los dos rasgos identificativos de Gnatón en *Eu.* 30), parecía haberse desdibujado ya desde Alexis, siendo posible que uno incurriera en la actividad del otro.

de los parásitos contra el que paródicamente se subleva el orgulloso Gnatón.<sup>125</sup> Es más, las generaciones pasadas de parásitos podrían ser rápidamente identificadas por los romanos que hubieran visto representadas obras como el *Persa*. En esta comedia, Plauto dibujaba el gracioso árbol genealógico de Saturión:

SA. Veterem atque antiquom quaestum maio<rum meum>  
 servo atque obtineo et magna cum cura colo.  
 Nam numquam quisquam meorum maiorum fuit, 55  
 quin parasitando paverint ventres suos:  
 pater, avos, proavos, abavos, atavos, tritavos  
 quasi mures semper edere alienum cibum,  
 neque edacitate eos quisquam poterat vincere;  
 atque eis cognomentum erat duris Capitonibus. 60  
 Plaut. *Per.* 53-60

SATURIÓN. El ancestral y antiguo negocio de mis antepasados guardo, preservo y cultivo con una gran devoción. Pues nunca existió ninguno de mis antepasados que ejerciendo de parásito lograra abastecer su estómago: mi padre, mi abuelo, mi bisabuelo, mi tatarabuelo, mi tataratatarabuelo, mi tritataratatarabuelo siempre se embucharon la comida ajena como los ratones y nadie podía vencerlos en voracidad; y como apodo tenían los «Duramollera».

Para Damon (1997: 37-79), estas palabras representan tan solo a uno de los diversos parásitos plautinos. Resumiendo la caracterización que lleva a cabo Castillo (1987: 176-180) y que se fundamenta en las intervenciones de un personaje y su función dentro de la comedia, sería posible detectar hasta cinco variedades dentro de este tipo. Así, los parásitos de *Asinaria* y *Bacchides* aparecen innominados y actúan como consejeros, no como aduladores. Una actitud diferente desarrollan Curculio (*Curculius*) y Ergásilo (*Captivi*), en los que se acentúa el tópico del parásito hambriento y también su importancia en la obra, muchas veces merced a los artificios verbales que envuelven sus intervenciones. Un tercer ejemplo puede encontrarse en Penículo (*Menaechmi*) y el citado Saturión (*Persa*), que comparten importancia en sus respectivas comedias. En sendos casos, además, los parásitos dan cuenta de su origen (*Men.* 70-109, *Per.* 53-80), pero si, en palabras de Castillo, Penículo «es un parásito fallido», Saturión «es un sinvergüenza con suerte», que logra llenar su estómago (Castillo 1987: 178). En el caso de *Miles*, Artrotogo se convierte en el mejor representante de la modalidad parásito-adulador, pródigo en alimentar la fantasía quijotesca de su patrón Pirgopolinices. Finalmente, Gelásimo (*Stichus*) ocupa una posición privilegiada. Sus intervenciones representan casi un tercio de la pieza (241 versos, de 775), lo que revela su tremenda importancia. Sin embargo, Gelásimo no puede adscribirse al modelo de *parasitus colax* que evidencia Artrotogo en Plauto y que pregonará Gnatón en Terencio, antes bien, Gelásimo es un bufón sin

<sup>125</sup> Algunos ejemplos que ilustran estos comportamientos pueden encontrarse en *Capt.* 88 ss.; *Per.* 392-396; *St.* 171, 382; *Men.* 518-521, 602-667. En otras ocasiones, el parásito actúa como mensajero (*Cur.* 412 ss.), como bufón (*Capt.* 470 y 477) o incluso como delator (*Capt.* 768-900; *As.* 851 ss.).



desprovisto de gracia. Lo infructífero de sus pasajes le conduce a darse por vencido, considerando que en la sociedad de su época ya no tienen cabida los graciosos de alquiler como él (*St.* 636 ss.). Una reflexión esta que comparte con el parásito terenciano de *Eunuchus*.<sup>126</sup>

Frente a los ocho parásitos de Plauto, Terencio pone en escena únicamente dos modelos: Formión y Gnatón. *Phormio* se caracterizará por comportarse como un enérgico sicofanta. De hecho, Donato se refiere a él varias veces como delator. Más interesante, sin embargo, resulta la figura de Gnatón, que parece dialogar conscientemente con la tradición que la envuelve. De esta forma, si fijamos nuestra atención en el texto de la comedia, la misma pregunta con la que Gnatón comienza su monólogo (*homini homo quid praestat?*, 232) previene al espectador anticipándole que en esta ocasión no va a presenciar el comportamiento de un torpe parásito inclinado a soportar toda suerte de penalidades con tal de lograr un bocado, sino el de un individuo sagaz, de gustos refinados y capaz de reflexionar sobre su condición. El mismo Donato no pasaba por alto la importancia de la modalidad interrogativa cuando comentaba: *morata narratio a sententia incipit solet, quae dicitur προμύθιον* (Donat. *ad Eu.* 232). Y es que, efectivamente, Gnatón se niega a ocupar la posición del un vulgar *plagipatidas* (como Ergásilo en *Capt.* 477) y por ello va a referir a un mísero transeúnte de qué forma logró liberarse del lastre tradicional.

La descripción del interlocutor de Gnatón aparece nítidamente contrapuesta a la del propio personaje terenciano. Ambos comparten clase (*locus*) y condición (*ordo*). La primera cualidad debe entenderse como un atributo ligado a la naturaleza, mientras que la segunda sería como un elemento derivado de la fortuna.<sup>127</sup> El pasado del individuo dista también de ser ejemplar: el compuesto *abligurierat* (235), mediante el que Terencio se refiere también en una ocasión al apetito descontrolado de las meretrices (*Eu.* 935: *ligurriunt*), indica que el interlocutor del parásito ha devorado por completo la hacienda paterna. Asimismo, el orden en el que se describe el semblante, el cuerpo y la vestimenta (*squalidum, aegrum, pannis annisque obsitum*, 236), tal y como apuntaría Eugrafio,<sup>128</sup> denota una característica pobreza, que se contagia al plano social (*Omnes noti me atque amici deserunt*, 238).<sup>129</sup> Nada tiene que ver este pobre espantajo con la magnificencia de la que hace gala Gnatón (*Qui color nitor vestitus, quae habitudost corporis!*, 242) cuando reprocha el derrotismo que atenaza a su hipotético acólito.

<sup>126</sup> Donat. *ad Ph.* 133, 279, 319, 348, 352, 356.

<sup>127</sup> Donato aclara: «*loci*» *ingenuum*, «*ordinis*» *pauperem: illud natalium, hoc fortunae est* (Donat. *ad Eu.* 234). Resulta tentador querer ver en esta distinción algunos rasgos de la diferenciación que más adelante se podrá corroborar entre ciertos *adtributa* de las personas, sobre todo por lo que se refiere a la *natura* y la *fortuna*. Cf. Cic. *Inv. rhet.* 1.34-36, 2.28-31

<sup>128</sup> Eugr. *ad Eu.* 236: *miserorum expressio his modis semper impletur: vultu, habitu corporis, atque vestitu.*

<sup>129</sup> El verso en cuestión parece ser una traducción libre de un fragmento atribuido a Menandro (¿quizá perteneciente al *Kólax?*) y preservado por el gramático Herodiano (Arnott 1996: 196-197 frg. 9): ἀλλ' οὐδὲ γνήτην δύναμ' εὐρεῖν οὐδένα / ὄντων τοσούτων, ἀλλ' ἀπειλήμμαι μόνος.

La solución para una vida marcada por la penuria se recoge a partir del verso 247, cuando Gnatón da a conocer su particular filosofía del sustento. Para ello, Terencio presenta el tradicional motivo del *primus inventor* ο πρώτος εὐρετής: *ego adeo hanc primus inveni viam*. El empleo de este tópico en la comedia ha sido estudiado por Gratwick (1979: 313), presentando ejemplos relevantes, y por Fontaine (2014), entre otros. Este último (Fontaine 2014: 188) señala que Gnatón ocupa un lugar importante en esta tradición porque, a diferencia de modelos anteriores en los que el primer inventor constituye un personaje mítico o alejado en el tiempo, al que se hace referencia en tercera persona y que muchas veces carece de nombre propio o la tradición le atribuye distintos e inciertos nombres, el parásito terenciano es un personaje del aquí y el ahora, con un nombre que hace honor a su oficio (cf. gr. γνάθος), y que además se refiere a sí mismo en primera persona. Una vez más, este hecho podría ser fácilmente identificable por el auditorio romano más cultivado, reconociendo la mentira o, al menos, media verdad, que proclama orgulloso Gnatón.<sup>130</sup>

De este modo, aquellos espectadores que hubieran presenciado la representación de una comedia anterior, concretamente el *Miles*, recordarían sin ningún género de dudas que Gnatón no podía reivindicar la patente de la *assentatio* ο κολακεία como modelo de conducta cuando, años atrás, el plautino Artotrogo ya había optado por no convertirse en un bufón, sino en un leal adulator de su amo.<sup>131</sup> De una forma idéntica, a lo largo de la comedia terenciana son abundantes los versos en los que Gnatón emplea su particular técnica adulatoria: amplifica las hazañas de Trasón (vv. 391-397, 410-419), ríe sus gracias (422-430) y secunda vivamente sus afirmaciones (*mirum*, 403; *haud inuria*, 433; *recte, probe*, 773; *pulchre*, 774; *sine dubio opinor*, 1044), guardándose de manifestar su verdadera opinión hasta mucho más adelante (1079). Tanto este comportamiento como el método que reivindica haber creado Gnatón (249-253) suponen una auténtica puesta en escena del retrato que Teofrasto había elaborado a propósito del vicio de la adulación.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> De hecho, el recurso tampoco es novedoso en la comedia. Brothers (2000: 172-173) cita un ejemplo semejante conservado en una comedia de Eupolis.

<sup>131</sup> A este respecto, recuérdese que la caracterización de Gnatón como *colax* se halla presente ya en los primeros versos de la comedia (*Eu. 30: Colax Menandrist: in east parasitus Colax*). No obstante, el significado de la palabra *colax* en este verso, como recuerda el mismo Fontaine (2007) en otro artículo, ha sido enormemente debatido. El autor hace una recopilación de cinco sentidos diferentes según los cuales podría entenderse el verso (Fontaine 2007: 483-384), de acuerdo con el comentario de diversos autores (Fabia, Daemon, Barsby, Brown y Tromaras), para terminar proponiendo una nueva sugerencia. En su opinión, *colax* no sería una mera transliteración del término griego, sino que supondría la presencia de un adjetivo deverbativo en *-ax*, a partir del verbo *colere* (Fontaine 2007: 486), lo que convertiría a este término en un hápax.

<sup>132</sup> En calidad de defecto, la adulación en Teofrasto (κολακεία, *Char.* 2) es muy semejante a la complacencia (ἀρεσκεία). De hecho, ambas se encuentran en los extremos del punto medio que ocuparía la amistad (φιλία) de acuerdo con el pensamiento peripatético (Arist. *EN.* 1108a26-30, 1127a6-11). Sin embargo, el parásito, en calidad de adulator, se diferencia del complaciente en que su comportamiento no es desinteresado, sino que obedece a un fin egoísta. Esta nota, si bien se cumple y se observa en el tratadito del discípulo de Aristóteles, no tiene mayor relevancia a la hora de caracterizar a un personaje cómico. No hay

La filosofía, aunque sea de forma indirecta, también ocupa un lugar importante en el parlamento de este parásito venido a más. Los últimos versos de la intervención de Gnatón en *Eunuchus* (262-264) constituyen un ingenioso juego de palabras en el que se parodia la costumbre de las escuelas filosóficas en virtud de la cual sus adeptos recibían el nombre del fundador de la misma. Gnatón, como muchos de sus hermanos, no deja de comportarse aquí también como «un retórico acomplejado que no tiene interés en la *res publica*» (Gratwick 1983: 109).

Finalmente — siguiendo a Brothers (2000: 23 n. 18)—, cabe hacer una última consideración a propósito de esta escena. Igual que en el caso de las *effictiones* de las que ya se ha dado cuenta, buena parte de las apariciones y parlamentos en los que están presentes los personajes bufonescos, como es el caso de Gnatón en 232-264, pueden aislarse fácilmente y no desempeñan ningún papel relevante en la trama.<sup>133</sup> De esta manera, es posible advertir cómo en la mayor parte de las ocasiones el retrato el retrato en Terencio, al igual que en Plauto, supone una pausa dramática que se encuentra motivada fundamentalmente por el humor. De esta manera, como el guía experimentado en una travesía, Terencio incluye en sus comedias diversos lugares de reposo en los que el espectador puede aliviar la tensión dramática y continuar absorto por el espectáculo.

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \*

Según se ha tratado de ilustrar, los comediógrafos no demuestran un vivo interés por trazar retratos de los protagonistas de sus textos al ser este un elemento que se muestra *ad oculos* en una representación escénica. A pesar de esto, técnicas como la caricatura y la parodia de personajes estereotipados son perfectamente identificables. Lo mismo ocurre con técnicas concretas como las *effictiones*, que casi siempre obedecen a una finalidad humorística. Posiblemente, la despreocupación generalizada de los comediógrafos por el retrato pueda explicarse por la propia condición y naturaleza del género literario en el que se enmarcan, y en ella intervenga el empleo de máscaras por parte de los actores. En un sentido práctico, la máscara exime de la necesidad de perfilar la apariencia, pero además, la propia gesticulación y la expresividad facial, amén de la representación de papeles normalmente tipificados, excusarían la descripción de algo que los propios asistentes podían contemplar.

---

más que comparar expresiones como *Quidquid dicunt laudo* (251) o *negat quis: nego; ait: aio* (v. 252) con el proceder de su homólogo griego (*Char.* 2.4).

<sup>133</sup> En palabras de Brothers (2000: 25): «By increasing the number of speaking roles and by introducing the exaggerated characters of Thraso and Gnatho, he [Terence] adds variety and movement, and above all creates more obvious humor, often of a fairly broad and farcical kind. This can be seen particularly clearly in the two passages concerning Gnatho (232-64) and Thraso and Gnatho (395-433) which seem to have nothing to do with the plot of the play».

Si se repara en los ejemplos analizados, se comprueba fácilmente que el tratamiento del carácter de los personajes es un tanto deficiente en cuanto a encontrarse falto de verosimilitud. Precisamente, era la verosimilitud una de las condiciones más vivamente demandada por la retórica a la hora cuando teorizaba acerca de la construcción de personajes. Sin embargo, este hecho no puede esgrimirse como un ataque contra un género literario y una época en la que, a juzgar por el éxito de Plauto, el público gustaba de ver representados sobre las tablas a los mismos tipos en contextos semejantes. Además, la falta de verosimilitud a la que se alude se ve comprometida en algunas ocasiones ante la lectura de determinados pasajes, como el del retrato del colectivo de los filósofos griegos (*Cur.* 288-295), del que puede extraerse una buena dosis de originalidad. Por otra parte, las demoras a la hora de hacer visible el carácter de un personaje son especialmente notables cuando hay ocasión de retratar figuras como la del lenón, a la que Plauto condena con todos los recursos de los que dispone, desde la etopeya hasta la más simple enumeración de insultos, copiosamente acumulados.

Por lo que respecta a los personajes terencianos, podría afirmarse que incluso las máscaras, cuya finalidad principal pasaba por inculcar en el público una determinada actitud hacia el personaje que se servía de ella, condicionaban pero no determinaban el *éthos* de los tipos escénicos presentados en escena. Un ejemplo significativo es el esclavo terenciano, que cede buena parte de su malicia para contagiarse de la *humanitas* que reina en las representaciones, pero también personajes como Gnatón, cuya parodia de los antiguos parásitos plautinos quizá no fuera completamente valorada por todos los asistentes al espectáculo, pero a buen seguro resultaba evidente entre los círculos más cultivados.

En otro orden de cosas, el caso de la *effictio* de los personajes que se hallan ausentes de la escena es quizá el más llamativo (lenón y esclavo en Plauto, *puellae* en Terencio sobre todo). El hecho de que las mencionadas descripciones apenas se encuentren integradas en las piezas o lo hagan de una forma tal que su eliminación no altere en modo alguno la arquitectura de la obra, nos inclina a considerar la finalidad principal de las mismas como un elemento más del repertorio humorístico de los comediógrafos en muchos casos, otro de los mecanismos de los que disponían Plauto y Terencio para mover a la comicidad (Hough 1943: 86 ss.). Una comicidad esta vez sustentada en el esbozo de los personajes más abyectos y proclives a divertir y entretener a la sociedad romana de la República. En este sentido, la semejanza de unos retratos llevada al extremo, resultado de la necesidad de responder casi siempre a una misma pregunta — que tampoco muestra variantes significativas (*qua facie / forma est?*)—, lleva a pensar que, con toda seguridad, estos breves pasajes se inscriban una categoría empática demandada y reconocible por el espectador que consumía popular. Tanto el tratamiento reiterado de estos retratos como la constatación de su presencia también en las obras de Terencio, que movido por un intento de evolución habría extendido la *effictio* del personaje ausente a los caracteres

femeninos (*Heau.* 1060-1062), apunta al empleo de los mismos como un recurso teatral fácilmente identificable por quienes asistieran a las representaciones. Junto a esto, en Terencio se observa además otra posible finalidad en el retrato, especialmente en las descripciones que atañen a las *virgines* (salvo el caso de *Heautontimorumenos*). Esta finalidad pasaría por utilizar el retrato para ennoblecer el carácter de un personaje que el espectador no va a contemplar, empleando de este modo las posibilidades descriptivas inherentes al retrato en un mecanismo para dignificar y ennoblecer a las muchachas en sus comedias.



## Capítulo 2

# *Musa sublimis: la épica*

---

El amplio número de pasajes digno de atención en la épica romana exige imponer algunas restricciones a la extensión de este capítulo.<sup>1</sup> Por tal motivo, aunque se hayan tenido presentes a la hora de valorar otros textos, en estas páginas se ha prescindido de tres clases de personajes que pueblan la épica romana: las manifestaciones de las divinidades —sus epifanías bajo forma humana—, las *descriptions* de adivinos, sibilas y personajes relacionados con el mundo profético, y la caracterización antropomórfica de cualidades abstractas, esto es, las prosopopeyas.<sup>2</sup> Somos conscientes de que la inclusión de un mayor número y

---

<sup>1</sup> Entre las publicaciones donde puede encontrarse un amplio número de pasajes relacionados con el retrato, destacamos el artículo de Evans (1948), reconvertido más adelante en un capítulo de su estudio (1969: 58-67), y uno de los epígrafes de la investigación de Zapata Ferrer (1986: 184-202, «*descriptions hominum*»). La estadounidense centró su atención en las descripciones momentáneas del rostro y las emociones de los personajes de la épica dedicando unos pocos párrafos a cada autor, desde Homero hasta Silio Itálico y Estacio. La española abordó el tema mediante una catalogación de personajes donde diferenciaba: personajes mitológicos; personajes relacionados con la magia (vid. *infra* varios ejemplos); personajes no mitológicos (donde distingue entre relevantes y secundarios) y diferentes grupos de personas. Ambos trabajos son más descriptivos que analíticos y por ello suponen una recopilación de lugares paradigmáticos antes que un comentario detallado de estos. Ambos, también, se centran en la dimensión física del retrato antes que en la moral o el carácter de los personajes.

<sup>2</sup> De los múltiples ejemplos de epifanías, puede destacarse la *descriptio* de las Furias, entre las que figuran Alecto y Tisífone (Verg. *Aen.* 7.415-420, 12.847-853), Apolo (Ov. *Met.* 11.165-169), la Venus salvaje y feroz de las *Argonáuticas* (Val.Flac. 2.101-106), Baco (Sil.Ital. 7.194-198), Cupido (7.443-448) o la extensa y pormenorizada descripción de Pan (13.326-342). Dentro de esta variedad, además, cabría hablar de un caso especialmente relevante: la «divinidad» que se presenta en el mundo terrenal después de tomar una apariencia humana (*Märchenepiphanie*). Por norma general, la aparición divina lleva indisolublemente asociada la etiología de un comportamiento en el héroe o personaje ante el que se produce la epifanía. Para el impacto de este motivo en la épica, vid. la entrada de Pfister (1924: 282-288). La situación se torna un recurso habitual desde la aparición de Venus a Eneas (Verg. *Aen.* 1.314-320; cf. 2.589-593, 4.256-265, 7.415-419, 8.351-354, 8.608-611, 9.1-5, 9.647-652). Vid. Heinze (1999 [=1915]: 246-247) para este tipo de apariciones en la *Eneida*. En Ovidio, que también hace uso de este motivo (cf. Ov. *Met.* 1.213, 6.26-27, 8.626-627, 12.310, 14.654-657), quizá el caso más sobresaliente sea el de Juno, que dispone canas en sus sienes, marca con arrugas su rostro y arrastra con paso tembloroso sus miembros para disfrazarse de la anciana Béroe, nodriza de Sémele (Ov. *Met.* 3.273-278). En otros poetas tampoco se descuidará este recurso: durante el viaje de los argonautas, Venus ordena a la *Fama* que incite a las mujeres de Lemnos a cometer su crimen y esta lo hace bajo la forma de Neera (Val.Flac. 2.147-150); en Estacio, la sombra de Layo se adueña de la apariencia del adivino Tiresias para soliviantar a Eteocles (*Theb.* 2.94-100) y la propia *Virtus* toma el aspecto de la también adivina Manto (*Theb.* 10.638-646). En cuanto a la descripción de sibilas, adivinos y personajes de carácter profético, destaca el éxtasis profético de Deífobe, la sibila de Cumas (*Aen.* 6.46-51), convertido desde temprano en paradigma; vid. Horsfall (2013: 70-85, 104-106) y Gallego Cebollada (2017a) para la naturaleza del personaje y su interacción a lo largo del canto. Lucano presenta una escena similar a la de la sibila con Femónoe, la pitia de Delfos (Lucan. 5.208-218) y Estacio también emplea el retrato varias veces en este contexto: puede compararse el éxtasis de Calcante (*Achill.* 1.522-525) y la figura de Tiresias en trance (*Theb.* 10.604-608). Frente a estos modelos, Silio Itálico no describe a Autónoe, la pitia de Delfos durante la consulta

variedad de retratos contribuiría a ampliar la perspectiva de este capítulo, pero la situación privilegiada que ostenta el retrato en la épica latina obligaría a extenderse de un modo excesivo en el marco de una investigación encaminada a tratar cada uno de los géneros poéticos de la literatura romana.<sup>3</sup> En este sentido, la carencia que pueda desprenderse de este capítulo ha tratado de superarse sumando al examen de unos textos que se consideran indiscutiblemente épicos aquellos otros poemas de una «epicidad» liminal, esto es, las obras que han despertado un mayor debate a propósito de su clasificación como textos épicos (*De rerum natura* y *Metamorphosis*, en concreto).

---

de Apio Claudio, ni a la sibila de Cumas, y esto a pesar de que casi la totalidad de un canto se desarrolla en el inframundo (Sil.Ital. 13), un espacio apropiado para este tipo de escenas. Por último, también cabría efectuar un análisis comparativo de los diversos catálogos de tropas en el marco de los retratos colectivos, valorando su extensión, variedad, número de efectivos, procedencia, etc; cf. Verg. *Aen.* 7.641-817, 10.163-214; Lucan. 1.392-465, 3.169-297; Val.Flac. 1.315-483, 5.567-618, 6.42-170; Stat. *Theb.* 4.32-344, 7.243.373; Sil.Ital. 3.222-414, 8.365-621. Por último, Para la prosopopeya como figura retórica, se remite al segundo capítulo de la primera parte de esta investigación. En cuanto su empleo en los poemas épicos, pueden señalarse distintos ejemplos: es proverbial la pintura virgiliana de la Fama (*Aen.* 4.173-188), un monstruo horripilante, una bestia mítica, hija de la Tierra y que se alimenta y aumenta de tamaño con el movimiento, con plumas, ojos, lenguas y oídos por todo el cuerpo. El poeta elabora una extensa *amplificatio* de dos prosopopeyas homéricas, la de Ἐοίς (*Il.* 4.440-443), cuando se acrecienta en el campo de batalla, y la de Ὅσσα (*Od.* 24.413-414), que viaja por Ítaca propagando la noticia de la muerte de los pretendientes de Penélope. Cf. Hor. C. 2.2.7; Ov. *Met.* 12.39-63; Val.Flac. 2.115-122; Stat. *Theb.* 3.425-431. El influjo de la retórica en la descripción virgiliana es incuestionable cuando se lee el comentario de Servio, quien habla de una *σωματοποιῖαν* (*ad Aen.* 4.175) y aclara que el poeta *bene vituperavit Famam ex accidentibus personae, per parentes malos et fratres* (*ad Aen.* 4.181). La visión de un monstruo como la Fama es pareja en varios sentidos a la descripción de la Furia *Allecto* (*Aen.* 4.324-329). Por su parte, en Ovidio las prosopografías también son abundantes. Entre los ejemplos cabe citar el viento Noto, anciano alado, en cuya barba y frente se aposentán las nubes y de cuyos cabellos, alas y regazo fluyen las lluvias (*Met.* 1.264-269); el extenso pasaje donde se pinta el aspecto de la *Invidia*, pálida, macilenta y con una lengua que destila veneno (*Met.* 2.760-782); la nueva comparecencia de la *Fama*, a la que, entre otros, acompañan *Error*, *Credulitas*, *Timores* y *Susurri* (*Met.* 12.43-63); y, sobre todo, los versos en que se dibuja a la *Fames* siguiendo un orden vertical descendente (*Met.* 8.801-808). Aquí, además del magisterio virgiliano, el poeta tiene en cuenta la prosopografía griega de la Niebla (Ἀχλὺς) y, en menor medida, las de las Súplicas (Λιταί) y la Equivocación (Ἄτη). Vid. Ps.-Hes. *Sc.* 264-270 y Hom. *Il.* 9.502-509, respectivamente, y cf. la *Discordia* petroniana (Petron. 123) en el capítulo dedicado a la sátira. Entre los cultivadores del género de época imperial, destaca el ejemplo de *Punica*, donde el joven Escipión debe elegir entre la *Virtus* y la *Voluptas* (Sil.Ital. 15.18-31); vid. *infra* el retrato de Aníbal para este pasaje.

<sup>3</sup> Consideramos que, por contraste con otros géneros poéticos, la frecuencia con la que se utiliza el retrato en la épica se debe a la relación que esta guarda con la historiografía en la Antigüedad. Que los retratos literarios constituyen uno de los métodos acostumbrados en los historiadores es algo incuestionable al hilo de la lectura de Salustio, Livio o Tácito. Por otro lado, que en el pasado épica e historiografía guardaban una firme conexión es manifiesto desde el momento en que *ἱστορία* era capaz de designar por igual material mítico y material histórico (Kroll 1924: 59 n. 34). Vid. Cic. *Leg.* 1.5-6; la definición de epopeya en la *Suda* (ἢ διὰ ἥρωικοῦ μέτρου ἱστορία καὶ γὰρ στερομένη μύθου ποιήσις ἐποποιία ἐστίν), y la diferencia que establece Aristóteles entre poesía e historia (*Po.* 1451a36-1451b6), donde no importa la forma (prosa vs. verso), sino el contenido, pues el historiador dice lo que ha ocurrido (τὰ γενόμενα) y el poeta qué podría ocurrir (οἷα ἂν γένοιτο). Esta situación se concreta en una obra clásica como la *Eneida*, en la que se funden mito, memoria e historia, y que se yergue en modelo para el resto de cultivadores del género en las letras latinas.



## 1. LOS ANALES Y EL CONSEJERO DEL CÓNSUL.

El retrato literario está prácticamente ausente de los fragmentos que se conservan de los primeros épicos romanos. La búsqueda resulta infructuosa en las más de cuarenta y cinco líneas de la *Odusia* de Andronico, así como en la cincuentena de versos que se han transmitido del *Bellum Poenicum* de Nevio. Tan solo uno de los seiscientos fragmentos de los *Annales* de Enio toma al ser humano como objeto de una detenida descripción que obedece exclusivamente al plano del carácter: la primera etopeya de la épica romana.

Como ocurre con varias figuras tempranas de la literatura latina, Quinto Enio no era por nacimiento un ciudadano romano; el hombre había sido llevado a la ciudad alrededor del 204-203 a. C., después de participar en la Segunda Guerra Púnica.<sup>4</sup> Enio, que se vanagloriaba de albergar tres corazones,<sup>5</sup> entró en contacto con las familias y personajes más destacados de la ciudad en aquella época y puso su talento al servicio de un poema y un género encargados de reafirmar y justificar la recién adquirida hegemonía romana. Que los *Anales*, cuya forma final constaba de dieciocho libros y cuya acción se extendía desde el pasado legendario hasta la época en que vivía el autor, lograron este objetivo parece algo claro cuando se observa cómo otros escritores hicieron de Enio el primer gran exponente de la epopeya romana.<sup>6</sup>

Los *Anales* conservan el único retrato de la épica de este período. El fragmento procede de una cita de Gelio (12.4), se presenta como un texto *sub historia Gemini Servilii*, y es uno de los pasajes más extensos que se han transmitido del poema. Durante una pausa entre los combates (*inter pugnas*, vid. *infra*), el cónsul Servilio manda llamar a una persona con la que comparte mesa, charlas y preocupaciones, una persona con quien puede discutir sobre los asuntos de mayor y de menor importancia (*res...magnas parvasque*), con quien puede bromear y charlar tanto en público como en secreto, quien asume el papel de confidente y consejero del noble romano. La descripción de este personaje, que ya ha sido trazada de forma indirecta por el poeta a través del encuadre de la escena, cuya autonomía está perfectamente delimitada al haber sido tratada por Enio como una digresión moldeada sobre «the pattern of epic ἔκφρασις of

---

<sup>4</sup> Nep. *Cat.* 1.4. Vid., asimismo, el epígrafe que se dedica a Enio como satírico en el capítulo correspondiente a este género.

<sup>5</sup> Gell. 17.17.1: *Quintus Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret*. Como recuerda Fisher (2014: 24-26) esta declaración es de suma importancia a la hora de comprender la poética eniana de los *Anales* por cuanto supone una afirmación explícita del conocimiento no ya solo de tres lenguas —interpretación literal—, sino de tres culturas diferentes.

<sup>6</sup> Por ejemplo, Cic. *De op. gen. or.* 2: *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam*; Lucr. 1.117-119: *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum quae clara clueret*; Sil.Ital. 2.410-413: *Hic canet illustri primus bella Itala versu / attolletque duces caelo; resonare docebit / hic Latiis Heliconia modis nec cedit honore / Ascraeo famave seni*.

the *est locus type*» (Williams 1968: 692).<sup>7</sup> Sin embargo, esta descripción se torna directa de inmediato y adopta un estilo nominal en la segunda parte del fragmento:

...doctus fidelis

suavis homo facundus, suo contentus, beatus,  
scitus, secunda loquens in tempore, commodus, verbum  
paucum, multa tenens antiqua, sepulta vetustas  
quae facit, et mores veteresque novosque, tenens res  
multorum veterum, leges divumque hominumque,  
prudenter qui dicta loquive tacereve posset.  
Hunc inter pugnas Servilius sic conpellat.<sup>8</sup>

...un individuo cultivado, leal, amable, de verbo fácil, satisfecho con lo suyo, feliz, entendido, que dice lo apropiado en cada momento, oportuno, parco en palabras, que retiene muchos de las antiguas formas que la vejez deja enterradas, y las costumbres antiguas y modernas, que retiene formas de muchos de los mayores, las leyes de dioses y hombres, que sería capaz de administrar con prudencia sus palabras o sus silencios. A este, en medio de los combates, Servilio así hace llamar.

El fragmento presenta dificultades a la hora de atribuirle una posición en el conjunto de la obra, así como a la hora de identificar al Servilio que se menciona, aunque hoy en día generalmente se asume que el Servilio del texto es Gneo Servilio Gémino, cónsul en 217 a. C., que el pasaje en cuestión se insertaría en el contexto de la batalla de Cannas y que por lo tanto Gelio yerra cuando afirma que el pasaje aparecería en el libro séptimo de los *Annales*.<sup>9</sup>

En cuanto a la caracterización de esta figura, es evidente que nos hallamos ante una etopeya, y el propio Gelio habla de una descripción casi fotográfica y artística (*graphice admodum sciteque*, 12.4.1). En apenas una docena de versos, se acumulan más de diez calificativos (entre adjetivos y participios) sin que esto resulte tedioso por la *variatio* de la que se sirve el poeta y por la resonancia y

---

<sup>7</sup> Williams se refiere a este tipo de rasgo formal y patrón poético varias veces en su monografía (Williams 1968: 651-654). En su primera mención, a propósito de Hom. *Il.* 13.93-115 en comparación con Verg. *Aen.* 1.157-173, comenta: «The literary point of this device is to enable the poet to turn the reader's, or listener's, attention deliberately, for a short time, away from the narrative to enjoy a type of digression that invites poetic treatment on its own account.» (Williams 1968: 640).

<sup>8</sup> Enn. *Ann.* 7 frg. 220-227 Warmington (1988 [=1935]: 78-81). Cito conforme a la edición de Warmington, pese a que cotejo el texto con la edición y comentario de Skutsch (1986<sup>2</sup>), que lo presenta como frg. de *Ann.* 8. Cf. Skutsch (1986<sup>2</sup>: 93-94, 447-462) y Marshall (1990: II 365-366).

<sup>9</sup> Vid. Norden (1915: 136), Warmington (1988 [=1935]: 78 n. b) y Skutsch (1985: 447-448). Los historiadores citan a Gneo Servilio Gémino en varias ocasiones, vid., por ejemplo, Pol. 3.75.4-5, 77; Liv. 21.57.4, 22.1.4, 9.6, 31.1, etc. Sobre la perspectiva temporal en los *Anales*, vid. Elliot (2013: 60-66). Badian (1972: 174-180), en cambio, se inclina a pensar que se trata de Publio Servilio Gémino, cónsul en el 252 y 248 a. C., y combatiente en la Primera Guerra Púnica, dando por correcta la asignación que hace Gelio de este fragmento al libro séptimo. Cf. Rossi y Breed (2006: 402-408) con un breve resumen acerca de la opinión de varios investigadores sobre este pasaje y sobre las relaciones de amistad y patronazgo entre Enio y la élite romana.

familiaridad de algunos sintagmas en los que es posible detectar ecos épicos.<sup>10</sup> Estas características «internas», amén de la autonomía o independencia y carácter unitario con que desprende el fragmento en su conjunto, posiblemente sean las responsables de que se haya conservado un texto más amplio (en comparación con la mayor parte de fragmentos de los *Annales* que se han transmitido).

La valoración que Gelio hace del texto subraya la enjundia del pasaje: estos versos no son menos dignos de recordar que los mandatos filosóficos sobre los deberes (*philosophorum de officiis decreta*, Gell. 12.4.2). El elogio de la conducta del consejero reúne muchos de los bienes que mencionaba Aristóteles a propósito del género deliberativo y muchas de las cualidades que la retórica romana englobará como partes de lo *rectum* y lo *honestum*.<sup>11</sup> El anónimo confidente de Servilio destaca por su *prudencia*, pues guarda recuerdos del pasado (*memoria*) y habla de forma sensata; cuenta con *fortitudo*, especialmente por su lealtad (*fidencia*); es justo, pues conoce las formas de derecho (*naturae ius, consuetudine ius* y *lege ius*); y se caracteriza por su *modestia* o *temperantia*, al ser capaz de conformarse con lo que tiene y frenar su lengua cuando la situación lo requiere (*continentia*). Si a estas virtudes se suman aquellas otras que entroncan con la cultura y la habilidad para conversar (cf. *doctus, facundus, scitus*), el texto invita a pensar que nos encontramos ante la definición de un orador consumado.

La cuestión más espinosa es tratar de identificar a este personaje con un sujeto particular. A este respecto, debe notarse la apostilla del propio Gelio a los versos: «transmiten que Lucio Elio Estilón solía decir que Quinto Enio había escrito esto de sí mismo y que se había elaborado esa pintura de las costumbres y del temperamento del propio Enio». <sup>12</sup> Si, como afirma el mismo Gelio, este Elio Estilón, maestro de Varrón y comentarista del propio Enio y otros literatos, era por aquel entonces la persona más sabia de la ciudad, el lector de los *Anales* se hallaría en efecto ante el autorretrato del poeta épico. Así parece que lo entendió Sellar (1905<sup>3</sup>[=1863]: 72-74), así lo pensó Norden,<sup>13</sup> así lo manifestaba Leeman (1958: 321) y así estaba inclinado a considerarlo también Badian (1972: 172), aunque este último puntualizaba que el aparente interés en subrayar el anonimato de la figura y su probable carácter ficticio solo podía explicarse como un «cloak for the idealized self-portrait». Del mismo modo, en un artículo y en el comentario a su edición de los *Anales*, Skutsch (1963: 95-96; 1985: 450-451) sostuvo que era muy probable que Enio estuviera elaborando la descripción de su propia persona y de la de su patrón. Con todo, la argumentación de Skutsch en este

<sup>10</sup> La evocación de Homero es manifiesta sobre todo en la traducción de hemistiquios como *παλαιά τε πολλά τε εἰδώς* (Hom. *Od.* 2.188, 7.157 y 24.51) con *multa tenens antiqua*, o el más reconocible y proverbial *ἀνδρῶν τε θεῶν τε* (Hom. *Od.* 2.188, 7.157 y 24.51) transformado en *divumque hominumque*.

<sup>11</sup> Cf. Arist. *Rh.* 1362b1-28; *Rh. Her.* 3.3; Cic. *Inv. rhet.* 2.159-166.

<sup>12</sup> Gell. 14.4.5: *L. Aelium Stilonem dicere solitum ferunt Q. Ennium de semet ipso haec scripsisse picturamque istam morum et ingenii ipsius Q. Ennii factam esse*. Edición de Marshall (1990).

<sup>13</sup> Vid. Norden (1915: 133): «daß Ennius in diesen Versen eine Art dichterischen Selbstporträts gegeben hat» y, en general, pp. 131-142 para la consideración del fragmento en su totalidad.

punto era meramente especulativa,<sup>14</sup> y él mismo advertía sobre el interés que la figura del consejero real adquirió desde el Helenismo y de la posible producción de elogios de estas figuras. De hecho, en su artículo Skutsch (1963) ya citaba dos textos para refrendar el patrón helenístico que podía subyacer al elogio de estas figuras: el primero, un diálogo terenciano del *Eunuchus* (vv. 401-407), estaría inspirado en alguna comedia de Menandro —presumiblemente el Εὐνοῦχος o el Κόλαξ— y presentaba al soldado Trasón como el confidente y mano derecha de un rey. Más interesante es el fragmento poético que rescataba entre los *Selected Papyri*, un anónimo «poem in praise of an officer»:

ἀγαπᾶτε ταῦτα πάντες ὅς ἔχει· τὰγαθὰ  
 ἅπαντ' ἐν αὐτῶι· χρηστός, εὐγενής, ἀπλοῦς,  
 φιλοβασιλεύς, ἀνδρεῖος, ἐν πίστει μέγας,  
 σώφρων, φιλέλλην, πρᾶύς, εὐπροσήγορος,  
 τὰ πανοῦργα μισῶν, τὴν [δ' ἀ]λήθειαν σέβων.<sup>15</sup>

Amad todas cuantas virtudes posee; todo lo bueno reside en él: diligente, noble, honrado, amigo del rey, valiente, grande por su confianza, sabio, repleto de helenismo, afable, accesible, que aborrece la maldad y que la verdad venera.

La semejanza entre el fragmento de los *Anales* y el texto papiráceo es muy llamativa, pero la identidad del funcionario de la Alejandría de finales del siglo III a. C. es igual de enigmática que la del consejero de Servilio<sup>16</sup> De hecho, la correspondencia entre el retratado y el propio poeta ya fue y ha seguido siendo puesta en tela de juicio por la crítica. Por ejemplo, Mariotti (1991<sup>2</sup>: 80 [=1951<sup>1</sup>]) sostenía que la identificación era «senza dubio arbitraria e risponde a un noto, ingenuo metodo della critica antica», aunque reconocía que en este amigo del cónsul «è rappresentato un ideale umano che era l'ideale stesso di Ennio creatore della satira» (Mariotti 1991<sup>2</sup>: 81 [=1951<sup>1</sup>]). Asimismo, en la discusión que se edita a continuación del estudio de Badian (1972), Jocelyn y Suerbaum se mostraban más cautelosos respecto a la identificación entre persona-personaje que hace Estilón (Badian 1972: 206).<sup>17</sup> Y ultimamente, también Dominik (1993: 48)

<sup>14</sup> Skutsch (1986<sup>2</sup>: 450): «because the strange digression thus becomes more intelligible. Ennius would hardly have dwelt at such length on this topic if the matter had not been of personal interest to him».

<sup>15</sup> Hunt, Edgard y Page (1932-1941: III 466, nº. 111).

<sup>16</sup> Advértase que, salvo la nobleza de nacimiento y la valentía, el resto de cualidades están mencionadas o evocadas en el fragmento del épico. Si la ausencia de εὐγενεία tendría una fácil explicación en un poeta «inferior» por su cuna a sus patronos, silenciar la ἀνδρεία en caso de que Enio se estuviera refiriendo a sí mismo sería más complicado, máxime cuando él mismo había servido en el ejército.

<sup>17</sup> Jocelyn recordaba que «it was an old scholarly game to find in poetic texts concealed references to the poet and his contemporaries (cf. *Schol. ad Eur. Orest.* 772, 903). The rules of this game were very elastic», y Suerbaum hablaba de una «egenartige Vorstellung». A su vez, el propio Jocelyn, en un estudio publicado ese mismo año en *ANRW*, reflejaba su escepticismo al escribir «L. Aelius Stilo, a late second century student of Ennius' 'Annals', thought he could see a self-portrait of the poet» (Jocelyn 1972: 993, la cursiva es mía). En su lugar, Jocelyn advertía en el texto una reacción a la *oratio* de Catón en la que censuraba a Nobilior por haber introducido los poetas en Etolia, la provincia sobre la que gobernaba por entonces. (cf. Cic. *Tusc.* 1.3).

considera que Enio «is (almost) certainly not referring *directly* to himself in this passage» pese a ver en el autor un «self-conscious epicist».

El argumento que esgrime Dominik es puramente cronológico: Enio llega a Roma en torno al 204-203 a. C., cuando habían pasado más de diez años de la muerte de Servilio Gémino en Cannas (216 a. C.). No obstante y a pesar del salto cronológico, un autor que en el prólogo que en origen abría la segunda mitad de su epopeya afirmaba que ninguno antes que él vio y conoció la sabiduría,<sup>18</sup> un literato que, como recordaba Cicerón (*Brut.* 71), no mentía cuando decía que no existió antes que él ningún *dicti studiosus*<sup>19</sup> y, sobre todo, un poeta que hacía de su persona un Homero redivivo al comienzo de su obra,<sup>20</sup> no tenía por qué encontrar en apariencia ningún impedimento para imprimir su carácter en la figura del consejero de Servilio por más que este último hace tiempo que hubiera muerto. La cronología, en definitiva, no puede tomarse como un obstáculo insalvable y mucho menos en la poetización de la historia.

En lugar de esto, cabe preguntarse en primer lugar si el reconocimiento de Enio como «confidente» de un héroe perteneciente a la familia de los Servilios habría sido visto con buenos ojos por parte de otras *gentes* de las que se sabe con certeza que actuaron como protectores del poeta en una Roma donde la rivalidad y la competición social era una seña distintiva del comportamiento de la aristocracia.<sup>21</sup> Y, aun si este punto no hace desconfiar de la virtual identificación entre autor y retratado, sería preciso examinar la figura de Elio Estilón, quien —recuérdese— era la voz que postulaba una correspondencia entre el consejero de los *Anales* y Enio, algo solo considerado con detalle por Elliot (2013: 228-230).

Cuando se examina el texto de Gelio, lo primero que se observa es que la apostilla está teñida de cierto carácter popular y adopta un modo impersonal (*L.*

---

Desde esta perspectiva, el consejero del cónsul no se identificaría (solo) con Enio, sino con los literatos y eruditos no romanos que habrían accedido al sistema clientelar de la época.

<sup>18</sup> Enn. *Ann.* 7 frg. 229-230 Warmington (1988 [=1935]: 82): *nec quisquam sophiam (sapientia quae perhibetur) / in somnis vidit priusquam sam discere coepit*. Cf. Skustch (1985: 375-378). Recuérdese que Enio había concebido su obra en quince libros a los que solo más adelante añadió otros tres cantos. Cf. Plin. *NH.* 7.101. Vid. Jocelyn (1972: 997-999, 1020-1021) y Dominik (1993: 37-38).

<sup>19</sup> Enn. *Ann.* 7 frg. 232-234 Warmington (1988 [=1935]: 82): *quos olim Fauni vatesque canebant, / quom neque Musarum scopulos . . . / . . . nec dicti studiosus quisquam erat ante hunc*. Cf. Skustch (1985: 369-375). Vid. Fisher (2014: 31-35) para las consideraciones acerca de la ruptura con la tradición de la versificación saturnia y la relación de Enio con Andronico y Nevio. Añándase a esto otras referencias autobiográficas señaladas por romanos como Cicerón (por ejemplo, *Sen.* 14), quien recordaba que el poeta se comparaba a un caballo en su vejez, *Ann.* 15 frg. 388-389 Warmington (1988 [=1935]: 144): *Sicut fortis equus spatio qui saepe supremo / vicit Olympia, nunc senio confectus quiescit*.

<sup>20</sup> Enn. *Ann.* 1 frg. 4-14 Warmington (1988 [=1935]: 4-9). Cf. Skustch (1985: 147-175).

<sup>21</sup> De las relaciones de Enio con la *gens Servilia* se sabe poco (Badian 1972, de hecho, apoya la familiaridad del poeta con la *gens* tan solo en el pasaje que concierne a la *historia Servilii Gemini*); en cambio, la amistad entre Enio y Escipión Africano, así como con su primo, Escipión Nasica, era célebre y vecina al *exemplum*. Se contaba, por ejemplo, que el poeta había sido enterrado en el recinto de la familia, donde se le había erigido una estatua (cf. Cic. *Arch.* 22; Liv. 38.56; Ov. *AA.* 3.409; Plin. *NH.* 7.114). Igualmente, gozó del afecto de Fulvio Nobilior padre e hijo (este último le proporcionaría la ciudadanía, cf. Cic. *Arch.* 27; *Brut.* 79), así como de los Sulpicios (cf. Cic. *Brut.* 70) y los Cecilios (cf. Plin. *NH.* 7.101).

*Aelium Stilonem dicere solitum ferunt*) que recuerda a la manera en que se transmiten los rumores (cf. *fama est; traditum est; ventum est*, etc.).<sup>22</sup> Aparte de esto, Elio Estilón no es ya el único en esta cadena de información, sino el origen de una idea que parece haberse transmitido hasta llegar a oídos del compilador romano.<sup>23</sup> La autoridad de la voz y, con ella, la veracidad del autorretrato, se tambalea todavía más si se examina la comprometida situación del sabio Estilón dentro de las *Noches áticas*. Gelio habla Estilón como del *doctissimum tunc civitatis hominem* (1.18.1; cf. 10.21.2); con todo, no es menos cierto que la *doctrina* de Estilón es incorrecta o insuficiente: su nombre se cita para constatar que había errado en la etimología de una palabra; algo semejante a lo que sucede cuando Gelio vuelve a invocarlo advirtiendo sobre la cautela en creer sus opiniones y las de otros eruditos acerca de las comedias *ambiguae* plautinas (3.3.1). De aquí se colige que el uso que hace Gelio de la «sabiduría» de Estilón no es el propio de un argumento de autoridad. Como resultado, la correspondencia entre Enio y el consejero de Servilio es, cuando menos, sospechosa. De lo que no cabe duda es que la etopeya del *suavis homo* de los *Anales* es el primer ejemplo de retrato (parcial, eso sí) de un personaje en la épica romana. Al mismo tiempo, no deja de ser interesante comprobar que el primer sujeto retratado con el que se topa el lector de hoy en día no sea un héroe guerrero,<sup>24</sup> sino un «orador» y un «intelectual». Bajo este prisma, el consejero áulico es un reflejo del cambio que por esta época experimenta la sociedad aristocrática romana y, en concreto, el reflejo de una épica que, heredera del  $\alpha\iota\epsilon\nu\ \alpha\rho\iota\sigma\tau\epsilon\upsilon\epsilon\iota\nu$  y la moral agonal homérica, concede preferencia a la excelencia del *lógos*, condensada en el conocimiento y la perpetuación del *mos maiorum*. La belleza operativa que definía al guerrero homérico, su  $\kappa\alpha\lambda\omicron\kappa\alpha\gamma\alpha\theta\acute{\iota}\alpha$ , deviene así en la bella utilidad de la *sapientia*<sup>25</sup> y prefigura la concepción del *vir bonus, dicendi peritus*.

<sup>22</sup> Cf. *fero* en TLL II B 1; LS II B 7 b; OLD 32-34. Vid. Elliot (2013: 230 n. 112) para otros lugares en los que Gelio transmite información basada en tradiciones orales. Los críticos antiguos también discutían estas posibilidades y puede ponerse como ejemplo un pasaje de la *Eneida*: al comienzo del canto noveno, Cibele se dirige a Júpiter para salvar del fuego a las naves troyanas convirtiéndolas en ninfas. La voz del narrador emerge entonces de forma directa para solicitar la ayuda de las musas y recordar una *prisca fides facta, sed fama perennis* (9.79). Virgilio introduce a continuación la súplica de Cibele a Júpiter: *ipsa deum fertur genetrix Berecyntia magnum / vocibus his adfata Iovem* (9.82-83). El escolio de Servio a propósito de este *fertur* constata las discrepancias de los comentaristas virgilianos acerca de la transmisión impersonal de un juicio: *sane quidam «fertur» reprehendunt, quod dicendo auctoritatem rei detraxerit. Alii laudant, quod dicendo 'fertur' incredibili rei auctoritatem dare noluerit*.

<sup>23</sup> Gelio depende generalmente de Varrón o Cicerón (a veces de Séneca), y suele transmitir la información a partir de la lectura en otros autores (vid. Skutsch 1986<sup>2</sup>: 483). En total e incluyendo el fragmento citado (Gell. 12.4.1-5), Gelio es la principal o única fuente para 18 fragmentos que suponen unos 39 versos de los *Anales* (vid. Elliot 2013: 413-327): Gell. 1.22.9-17, 2.26.11-13, 26, 3.14.5, 6.2.12, 12.5-7, 7.6.1-12, 9.4.1, 14.5, 10.1.6, 25.4, 29.1-3, 13.21.13-14, 23.11-18, 16.10.1-8, 18.2.12-16, 5.1-2, 9.

<sup>24</sup> Con todo, que este tipo de personaje existía en los *Anales* es presumible a la luz de pasajes como el de los esfuerzos del tribuno Gayo Elio en medio de una lluvia de jabalinas frente los istrios (*Ann.* 16 frg. 409-416 Warmington 1988 [=1935]:152-154). Por otra parte, sobre la relativa perversión que caracteriza a los personajes dotados de elocuencia, vid. el comentario sobre el Drances virgiliano (*infra*).

<sup>25</sup> Vid. el comentario a dos *elogia* de los Escipiones en el primer apéndice de esta investigación.

## 2. LA NATURALEZA COMO MODELO.

*De rerum natura* carece de los retratos heroicos que contienen otros poemas épicos latinos. Su autor, Lucrecio, es una figura oscura, de la que apenas se tienen noticias biográficas salvo por la controvertida *vita* que transmite Jerónimo. Su materia, por otro lado, no es menos compleja, como el propio escritor reconoce cuando se propone arrojar luz *obscura de re* a través de *tam lucida carmina* (1.933-934) y verter las enseñanzas de la escuela epicúrea en hexámetros latinos, capaces de edulcorar lo que provoca rechazo en el vulgo (1.943-945). Como cabe esperar, el carácter didascálico y los fundamentos filosóficos no propician la presentación y el retrato de personajes como ocurre en la épica tradicional, pero, sin embargo, esto no es óbice para arrinconar el estudio de un texto en el que, como se comprobará, la *descriptio* humana opera de un modo particular.

A lo largo de los seis libros que componen la primera epopeya didáctica romana, el maestro de la escuela, Epicuro, es el único individuo que merece un tratamiento diferenciado. Epicuro es, de hecho, la figura más próxima a un héroe tradicional en este poema, pues él es quien se presenta haciendo frente al mundo de la superstición, los temores infundados, las tinieblas y el miedo a lo sobrenatural que atenaza al género humano. En calidad de evergeta y benefactor de los hombres, el filósofo también se eleva a la categoría de dios y modelo,<sup>26</sup> pero los elogios y las alabanzas que se le tributan, dispuestos al comienzo de tres de los cantos (3.1-30, 5.1-54, 6.1-42), no recaen tanto en el propio hombre, como en los beneficios y los frutos de su sabiduría y sus enseñanzas. Salvo por la figura del maestro de filosofía, en el poema de la naturaleza no interesa la dimensión individual de los hombres, sino su colectividad. El *genus* humano está por encima del sujeto *y*, a la vez, el *genus* humano es solo uno de los eslabones de la realidad multiforme en la que se incardina un proyecto poético que atañe al universo.

Este predominio del conjunto sobre el individuo y de la especie sobre el sujeto se refleja en el retrato colectivo del origen de la especie humana al final del libro quinto. Junto a esto, la presencia del retrato literario no se circunscribe al pasaje que se dedica al hombre como colectivo, sino que aflora cuando el poeta trata determinadas emociones y cuando expone la naturaleza y composición del alma. Así ocurre cuando Lucrecio se ocupa de la doctrina sobre el *anima*, donde la diversa combinación de elementos se emplea para justificar las diferencias temperamentales, y en la que la unión del espíritu con la materia abre la puerta a la descripción de cuadros sintomáticos con los que se refrenda la simbiosis entre el alma y el cuerpo.

---

<sup>26</sup> Cf. *te sequor, o Graiae gentis decus* (3.3); *tu, pater es* (3.9), *divina mente* (3.15), *deus ille fuit, deus* (5.8), *princeps vitae rationem invenit* (5.9), *quo magis hic merito nobis deus esse videtur* (5.19); cf 5.49-54, 6.5-8.

## 2.1. Paleoantropología romana.

Hacia el final del libro quinto, el poeta abandona la historia natural para narrar la historia de los primeros hombres (5.925-1010) y el origen y desarrollo de la civilización. Se trata de un pasaje que, unido a otros textos emblemáticos como el mito hesiódico de las edades del hombre, sentará un modelo para los escritores que en adelante se ocupen del origen de la especie humana.<sup>27</sup> Lucrecio abre la antropogénesis de su poema con una *descriptio* plástica de los primeros pobladores de la tierra:

Et genus humanum multo fuit illud in arvis	925
durius, ut decuit, tellus quod dura creasset,	
et maioribus et solidis magis ossibus intus	
fundatum, validis aptum per viscera nervis,	
nec facile ex aestu nec frigore quod caperetur	
nec novitate cibi nec labi corporis ulla.	930
Multaque per caelum solis volventia lustra	
volgivago vitam tractabant more ferarum.	Lucr. 5.925-932 <sup>28</sup>

También una raza humana hubo por aquel tiempo en los campos, con diferencia la más dura, según se convino, ya que la había creado una tierra dura, constituidos por una osamenta interior más grande y más consistente, ajustados con fuertes nervios por entre sus músculos, una raza que no se vería dominada fácilmente ni por el calor ni por el frío, ni por una nueva dieta ni por achaque alguno del cuerpo. Y durante los muchos lustros cambiantes del sol a través del cielo, continuaban llevando su vida a la manera errabunda de las fieras.

Los textos antiguos que se ocupan de los orígenes de la humanidad y retratan a sus primeros componentes no concuerdan en la exégesis de lo que en la antropología se define como «primitivismo» y, al mismo tiempo, estas fuentes son difíciles de encasillar en posturas enfrentadas (primitivismo cronológico vs. cultural, duro vs. blando), pues en ocasiones contemplan el progreso del hombre con el optimismo de quien elogia los avances tecnológicos, mientras que en otras ocasiones la mirada se tiñe de pesimismo por el deterioro de una existencia más pacífica y despreocupada. Lucrecio no es una excepción y su primitivo *genus humanum* contiene tantas luces como sombras.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Entre los varios textos que se ocupan de este mismo tema, destacamos el capítulo de Diodoro (1.8) y el libro de Plinio (*NH.* 7). Vid. Bailey (1949: 1472-1483) y la bibliografía pertinente en Campbell (2003: 179-180). Asimismo, vid. un amplio catálogo de *loci* paralelos sobre cada aspecto de la vida de los primeros hombres en el apéndice B de Campbell (2003: 336-353); esp. pp. 339-340. El minucioso estudio de Campbell adorna su discurso con la acuñación dawkinsiana «meme» (2003: 181-184), pero en esencia puede hablarse de «tópicos» o «lugares comunes» sin necesidad de recurrir al término heredero de los estudios biológicos. Así, cf. detalles particulares, como alimentarse de *glandíferas quercus* (Lucr. 5.939-940) en Varr. *LL.* 2.1.4; Verg. *G.* 1.7-8, 148; Hor. *Sat.* 1.3.100; Ov. *Met.* 1.104-106; Plin. *NH.* 16.1.

<sup>28</sup> Texto conforme a la edición de Deufert (2019).

<sup>29</sup> Cf. Dauge (1981: 116 n. 142): «Il y a une évolution, un progrès continu de la civilisation, des sciences et des arts, 5,1011 sq., 1143 sq., 1241 sq., 1350 sq. (bilan: 1448-1457); mais, simultanément, le mal se développe, la barbarie, elle aussi, évolue: cf. 5, 1117 sq., 1281 sq.».





vapuleos de vientos y lluvia. Y no podían atisbar el bien común ni sabían hacer uso entre ellos de ninguna costumbre ni ley.

De cuestiones como los *fortuna bona* (*valetudo, vires...*) y el *habitus corporis*, Lucrecio se mueve hacia lugares como la *scientia* y atributos como la *educatio* o la *disciplina*, en los que esta primera raza no se ve tan favorecida. Con todo, la ignorancia de los avances tecnológicos no comporta el pesimismo del autor, pues el propio desconocimiento también era responsable de la ausencia del miedo y de la liberación de preocupaciones (5.972-980).<sup>33</sup>

Conforme a lo apuntado, la concepción de Lucrecio acerca del hombre primitivo no puede explicarse a través de la visión romántica con la que la poesía tiende a aproximarse a los orígenes del ser humano, que a menudo se convierte en el poblador de una edad de oro y un escenario idílico, pero tampoco implica una retrospectiva interesada en destacar las penalidades y fatigas de los primeros hombres durante su evolución. El poeta se limita a presentar una de las piezas que componen el engranaje de la naturaleza y lo hace sin soslayar ninguno de los vértices o aristas que la definen, ni sus beneficios ni sus perjuicios, e imprimiendo una fotografía colectiva, en la que el género se impone al individuo.

## 2.2. Radiografía del alma y diagnósticos poéticos.

En el poema de Lucrecio, la *doctrina de anima* se extiende fundamentalmente a lo largo del libro tercero y el cuarto, y tiene como finalidad subrayar la insensatez del miedo a la muerte. Conforme a la psicología epicúrea, la naturaleza y composición del alma es compleja. Por un lado, el *anima* está formada de espíritu (*animus*), al que a menudo los humanos se refieren como «mente»; este espíritu lo integran átomos de viento (*ventus*), aire (*aer*) y calor (*calor*), y constituye una parte material del ser humano, de igual modo que las manos, los pies o los ojos (3.94-97). Por otro lado, el alma también se encuentra formada de una sustancia que permanece unida al espíritu (3.136-137), se halla desprovista de nombre, se localiza en lo más profundo de nuestro ser y es el agente catalizador de los movimientos sensitivos.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> En lo sucesivo (hasta el final de este pasaje), se habla de la muerte subrayando la distancia entre el antes y el ahora: antaño un hombre podía ser devorado por las fieras, pero no existía la guerra, capaz de acabar en un día con mil hombres; el desconocimiento de la navegación también impedía que la furia del mar destruyera las embarcaciones (5.999-1006); se perecía por la falta de alimento, no por la hartura; y las muertes por intoxicación eran involuntarias, no el resultado de envenenamientos premeditados.

<sup>34</sup> Dice Lucrecio que este último elemento es el *mobilis* y *tenuis* de todos, se halla compuesto de átomos diminutos y lisos (3.237-259) y, en definitiva, *anima est animae proproro totius ipsa* (3.275, cf. 280-281). Debe matizarse un aspecto a propósito del modo de designar al «alma» en el poema: evidentemente, el romano tiene en mente el concepto epicúreo de ψυχή, donde el filósofo griego observaba la diferencia entre τὸ λογικὸν μέρος, ubicada en el pecho, y τὸ ἄλογον μέρος, dispersa por todo el cuerpo. Por normal general, Lucrecio designa la parte racional con el término *animus* y la irracional con la palabra *anima*. De aquí se sigue la carencia de un término específico para la conjunción de las dos partes del alma, esto es, para designar la propia ψυχή. Se trata de una cuestión que aqueja a la labor de Lucrecio como transmisor de las enseñanzas de Epicuro, según él mismo reconoce en reiteradas ocasiones cuando confiesa la pobreza de tecnicismos del latín, que le impide explicarse como desearía: *propter egestatem linguae et rerum novitatem* (1.139; cf. 1.136-145)

Si la estructura del espíritu en el poema lucreciano es interesante para el retrato literario, se debe a que en esta basa su explicación del carácter y el comportamiento de las personas. En su desarrollo, el poeta explota la vía zoológica de la fisiognomía equiparando el *genus* humano con el de distintas especies de animales. La distinta combinación de elementos y el predominio de uno u otro es el responsable de las diferencias de carácter entre los animales y de los distintos temperamentos humanos (3.288-309). El desequilibrio entre los distintos componentes del alma como causa de las diferencias de carácter entre los hombres es una de las bases de la ética lucreciana. El poeta se refiere a tres elementos (*calor, aer*, equivalente de *ventus*, y *aura*), con los que relaciona tres emociones (*ira, pavor* y *tranquilitatis*), características de tres animales (*leo, cervus* y *bos*). Además, cada elemento-emoción se manifiesta con preferencia en una sede anatómica, bien sean los ojos, las extremidades o el semblante, lo que subraya la movilidad de las sustancias que componen el alma dentro del cuerpo.<sup>35</sup>

Otro aspecto interesante a la hora de exponer la forma en que el poeta concibe el carácter humano se deduce de las explicaciones acerca de la mortalidad del alma, lo que Lucrecio argumenta mediante diferentes pruebas (3.417-827).<sup>36</sup> Los elementos más relevantes en la esfera del retrato tienen que ver

---

y *patrii sermoni egestas* (1.832 y 3.260). Otros autores como Cicerón (*Fin.* 3.3), Séneca (*Ep.* 58.1 *quanta verborum nobis paupertas, immo egestas sit*) o Plinio (*Ep.* 4.18.1, citando a Lucrecio) también aluden a esta desventaja del latín a la hora de desarrollar un vocabulario capaz de traducir las sutilezas de la ciencia y la filosofía griegas. Vid. Munro (1866<sup>2</sup>: II 320-321). La forma en que Lucrecio sortea el obstáculo es doble: en ocasiones emplea la hendíadis, combinando los sustantivos latinos: *naturam animi atque animai / corpoream* (3.161-162), *corporea natura animum constare animamque* (3.167), *animi natura animaeque* (3.212), *animos animasque* (3.418); en otras ocasiones, en cambio, el empleo de cualquiera de los dos sustantivos debe entenderse de forma inclusiva y el lector debe percatarse de ello juzgando el contexto de la aparición, como matiza el propio autor (cf. 3.421-424).

<sup>35</sup> Las diversas naturalezas y su origen a causa del desequilibrio humoral son un complejo desarrollo de las doctrinas sobre los elementos primigenios y sus combinaciones a la hora de formar la realidad. Aproximadamente un siglo antes que Hipócrates, el presocrático Alcmeón de Crotona, dedicado también a la medicina, ya se refería a la *ισονομία τῶν δυνάμεων*. Vid. Alcmaeo 14B 4, Diels y Kranz (1951-1956<sup>6</sup> [=1934-1937<sup>5</sup>]). Lucrecio sigue esta misma línea de pensamiento que, como cabe suponer, también estaba presente en Epicuro. El filósofo trata esta combinación en *Ep. ad Hdt.* 63-68. En general, vid. el comentario de Bailey (1949: 1003-1063) a los versos sobre la naturaleza y la estructura del alma. Asimismo, cf. Plutarco, *Adv. Col.* 118d-e: *ἀλλὰ παρὰ τῶν σοφῶν τούτων λάβωμεν, οἱ μέχρι τῶν περὶ σάρκα τῆς ψυχῆς δυνάμεων, αἷς θερμότητα καὶ μαλακότητα καὶ τόνον παρέχει τῷ σώματι, τὴν οὐσίαν συμπηγνύντες αὐτῆς ἕκ τινος θερμοῦ καὶ πνευματικοῦ καὶ ἀερῶδους οὐκ ἐξικνοῦνται πρὸς τὸ κυριώτατον ἀλλ' ἀπαγορεύουσι*. También, Estobeo, citando a Aecio, recoge la enumeración de los cuatro componentes y sus efectos en el cuerpo en sus *Eclogia Physicis* (p. 798 [=Aët. 4.3.11]): *Ἐπίκουρος [sc. τὴν ψυχὴν] κρᾶμα ἐκ τεττάρων, ἐκ ποιοῦ πυρῶδους, ἐκ ποιοῦ ἀερῶδους, ἐκ ποιοῦ πνευματικοῦ, ἐκ τετάρτου τινὸς ἀκατανομάστου, τοῦτο δ' ἦν αὐτῶ τὸ αἰσθητικόν (apud Woltjer 1877: 61)*. Y Séneca, para el que *elementa sint quattuor, ignis aquae aeris terrae, potestates pares his sunt, fervida frigida arida atque umida; et locorum itaque et animalium et corporum et morum varietates mixtura elementorum facit* (Sen., *De ira* 2.19.1). Además, en Séneca, el predominio de un elemento u otro también es el responsable los *animalium hominumque discrimina*, como en el propio Lucrecio.

<sup>36</sup> Bailey (1949: 1064-1065) hablaba de hasta veintinueve pruebas en su comentario; cf. West (1975: 97-116). La estructuración de las pruebas y de los argumentos en los que se integran a lo largo de toda esta sección del poema no es clara y se presta a repeticiones y solapamientos. Se recoge la distinción general del

con dos puntos. El primero, el nacimiento, desarrollo y envejecimiento paralelo del alma y el cuerpo, lo que supone una concisa justificación de los distintos tipos de caracteres en función de la edad (3.445-458).<sup>37</sup> El segundo, las afecciones del alma y del cuerpo, con la descripción de sus síntomas, lo que brinda la posibilidad de introducir auténticos «diagnósticos poéticos» dentro de los cuales la visualización de los efectos corporales sirve para ilustrar las características de la naturaleza espiritual. Merece la pena detenerse en este segundo punto pues es donde el autor trabaja de una forma más ostensible con la *evidentia* poética.

El conocimiento de lo no-manifiesto a través de los indicios y signos de lo evidente era una constante en el pensamiento filosófico antiguo, en el que la vertiente empírica (no la racional) y los sentidos eran la fuente principal para aprehender la realidad más compleja. Heráclito hablaba de su preferencia por la vista y el oído como medios para conocer, mientras que Anaxágoras sentenciaba que lo que se muestra es un atisbo de lo invisible.<sup>38</sup> La propia predilección del maestro del Jardín por la *σαφήνεια*, que juzgaba como la cualidad indispensable en sus escritos de retórica, y la defensa del método inferencial frente a los estoicos contenida en el *Περὶ Σημειώσεων* de un epicureísta como Filodemo, coetáneo de Lucrecio,<sup>39</sup> son pruebas de la importancia concedida a la dimensión empírica y sensorial del hombre, así como a un modo de argumentar y razonar fundados en la «claridad» y la «evidencia».

En el caso de Lucrecio, el conocimiento de la realidad a través de los sentidos también es el que se valora como más seguro e inmediato. Esto explica la frecuencia con la que comparecen fórmulas introductorias como *nonne vides..?*, empleadas en la argumentación para apelar a la experiencia sensible del lector y

---

propio Bailey: argumentos contra la supervivencia del alma (425-669), argumentos contra la preexistencia del alma (670-783) y argumentos contra la inmortalidad del alma (784-829).

<sup>37</sup> El poeta observa la distinción entre tres franjas etarias (infancia, madurez, senectud) y trata de forma análoga las disposiciones del *animus* con las del resto del cuerpo. Así, de un *infirmum corpus*, se sigue una *sententia tenuis* (457-458); de una edad más robusta, un *consilium quoque maius* y una *auctior...animi vis* (450); y con la decadencia del cuerpo, *claudicat ingenium, delirat lingua, <labat> mens* (453). La armonía entre cuerpo y espíritu (cf. 337-349, 558-562) era un razonamiento ausente en el legado de Epicuro, pero presente en literatos, en otros epicureístas y en diversos físicos de la Antigüedad. Por ejemplo, en la *Odisea* (2.314-315), Telémaco sostiene que ahora, que es mayor, ya ha aumentado su ánimo interno (ἔνδοθι θυμός). Otro ejemplo es Heródoto (3.134.3), en el que Atosa recuerda a Darío que cuerpo y mente aumentan y envejecen al unísono: αὐξομένῳ γὰρ τῷ σώματι συναύξονται καὶ αἱ φρένες, γηεράσκοντι δὲ συγγηράσκουσι. Asimismo, en su estudio sobre las fuentes de la filosofía lucreciana, Woltjer (1877: 72) citaba un fragmento del epicúreo Metrodoro de Lámpsaco (IV-III a. C.): ἐπεὶ γὰρ ἡ ψυχὴ μικρῷ σώματι παρατείνουσα κατὰ τὴν παιδικὴν (τροφὴν) αὐξεται. (=PHerc. 6 col. 7). Cf. Demetrio Lacón (PHerc. 1055.10); Tert. *De Anim.* 37. Vid. también Lucil. frgs. 26.64 y 26.65 Charpin (635-636 y 638 Marx) y su comentario en el capítulo sobre la sátira.

<sup>38</sup> Vid. Heracl. 12B 55: ὄσων ὄψις ἀκοὴ μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω, Diels y Kranz (1951-1956<sup>6</sup> [=1934-1937<sup>5</sup>]), y Anaxg. 59B 21a: ὄψις γὰρ τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα, Diels y Kranz (1951-1956<sup>6</sup> [=1934-1937<sup>5</sup>]). Cf. Alcameo 14B 1; Heraclit. 12B 1, 34, 50, 56, 93, 101a, 107, 108, 123; Parm. 18B 6; Democr. 68[55]B 1, Diels y Kranz (1951-1956<sup>6</sup> [=1934-1937<sup>5</sup>]), y algunos paralelos literarios de Solón, Eurípides e Isócrates, subrayados por Marcović (2008: 84 n. 4).

<sup>39</sup> El tratado de Filodemo se conserva en el PHerc. 1065, para la discusión acerca de la analogía y los principios inferenciales, vid. cols. 11.29-19.4. Que la *σαφήνεια* debía ser la cualidad fundamental del estilo según Epicuro es mencionado en la vida del filósofo (D.L. 10.13.)

poder así clarificar los aspectos más oscuros de la doctrina.<sup>40</sup> Los símiles, las comparaciones y los ejemplos extraídos de las vivencias cotidianas y más inmediatas se emplean con esta misma finalidad en *De rerum natura*, al igual que otros procedimientos analógicos basados en la interpretación de indicios y señales.<sup>41</sup> Los cuadros sintomáticos de algunas enfermedades descritas en el tercer libro del poema ilustran bien este último punto.

Dos de las enfermedades que trata Lucrecio cuando se ocupa de la mortalidad del alma humana son la embriaguez (3.476-486) y la epilepsia (3.487-505). En el primer caso, la *vini vis* ataca al espíritu y el *ardor* de la bebida penetra por las venas; acto seguido

consequitur gravitas membrorum, praepediuntur  
 crura vacillanti, tardescit lingua, madet mens,  
 nant oculi, clamor singultus iurgia gliscunt... 480      Lucr. 3.478-480

lo acompaña la pesadez de los miembros, se enredan las piernas que vacilan, se ralentiza la lengua, se embota la mente, se humedecen los ojos, el griterío, el hipo, las pependencias van creciendo...

No cabe duda de que este tipo de cuadros contaban con precedentes en la literatura científica. De hecho, gracias a Plutarco (*Adv. Col.* 1109-1110) sabemos que los efectos de la bebida habían sido tratados por Epicuro en su *Banquete*; a su vez, rétores posteriores, como Rutilio Lupo (2.7), ilustran la explicación del χαρακτήρισμός precisamente con una escena de borrachera.<sup>42</sup> En el poeta de la naturaleza sobresale la velocidad con la que se enumeran los síntomas del perjudicado. Encapsulado entre un miembro más extenso al comienzo (*consequitur...vacillanti*) y una yuxtaposición de sustantivos dependiendo del incoativo *gliscunt* al final del verso,<sup>43</sup> el autor introduce un tricolon (verbo-sujeto)

<sup>40</sup> Por ejemplo, Lucr. 5.97-103, donde se declara la desventaja de las palabras en comparación con la vista o el tacto a la hora de aprehender lo nuevo. Para la comparecencia de *nonne vides*, cff. Lucr. 2.196, 207, 263, 4.807, 1201, 1286, 5.382, 556, 602, 646, 6.806, 813, 900, 1103. Vid. Marcović (2008: 71).

<sup>41</sup> Cf. Lucr. 1.311-319, 1087-1089, 2.127-128, 3.484-486, 4.816-817, 1018-1019, 5.506-508, 6.220-222. En cuanto a la analogía en Lucrecio, esta ha sido estudiada por diferentes investigadores. Destacamos Schrijvers (2007[=1978]) para una de las manifestaciones más relevantes, la analogía mente-vista, vid. Schrijvers (2007[=1978]: 277-281) y las páginas que le dedica Marcović (2008: 90-100), donde se insiste en el empleo argumentativo de los símiles y las metáforas. Finalmente, el «uso imaginativo» del lenguaje, capaz de encarnar ideas y conceptos en símbolos e imágenes vívidas y pintorescas, había sido glosado ya por Sellar (1905[=1863]: 394-396) en el capítulo «arte y el genio de Lucrecio» (cf. pp. 337-339).

<sup>42</sup> Vid. su comentario en el segundo capítulo de la primera parte de esta investigación.

<sup>43</sup> El *singultus* reaparece en el poema cuando Lucrecio aborda la sintomatología de la epidemia ateniense: *singultusque frequens noctem per saepe diemque* (6.1160). Plinio aconseja acerca de los paliativos y remedios para esta clase de espasmo en diferentes lugares (*NH.* 20.189, 21.120, 23.54). A su vez, el mismo término se utilizaba en latín para designar también sonidos involuntarios y repentinos, como ocurre con un sollozo (así en Cic. *Planc.* 76; Verg. *Aen.* 9.415; Ov. *Met.* 6.509, 11.420). «*Singultus* are presumably the sighs of self-pity or maudlin sex; *clamor* and *iurgia* are shouting and quarrelling. Wine affects different people in different ways» (West 1975: 103). Nótese que gramaticalmente *singultus* también podría considerarse genitivo subjetivo de *clamor*, aunque esta interpretación rompería la triple yuxtaposición de nominativos («el ruido del hipo, las disputas, van creciendo»).

de notable brevedad; la lectura sucesiva de miembros más y menos extensos genera una impresión de «desconcierto» y el titubeo en la longitud de los sintagmas parece querer reproducir los vaivenes característicos de un borracho.

El diagnóstico de la epilepsia resulta incluso más gráfico que el de la embriaguez. Las manifestaciones del *morbis comitialis*, *morbis maior* o *morbis sacer* habían sido estudiadas por la medicina griega<sup>44</sup> y proporcionaban un nuevo y sólido argumento para la defensa de la mortalidad del alma, toda vez que en esta ocasión la enfermedad atacaba directamente al espíritu, mientras que el cuerpo servía como escenario sintomatológico:

Quin etiam subito vi morbi saepe coactus  
ante oculos aliquis nostros, ut fulminis ictu,  
concidit et spumas agit, ingemit et tremit artus,  
desipit, extentat nervos, torquetur, anhelat 490  
inconstanter, et in iactando membra fatigat;  
nimirum quia vis morbi distracta per artus  
turbat agens spumas animam, <quasi> in aequore salso  
ventorum validis fervere viribus undae. Lucr. 3.487-494

Más aún, incluso obligado por la fuerza de la enfermedad, a menudo alguno ante nuestros propios ojos, como por el golpe de un rayo, cae y echa espumarajos, se queja y tiemblan sus extremidades, delira, tensa los músculos, se retuerce, jadea de forma inconstante y fatiga sus miembros al zarandearlos; evidentemente porque la fuerza de la enfermedad, mientras echa espumarajos, confunde al alma, separada a través de las extremidades, como si en el mar salado las olas se pusieran a hervir a causa del violento vigor del viento.

El retrato del epiléptico concentra un buen número de referencias gráficas. Lucrecio potencia la *evidentia* de su descripción con recursos estilísticos como la demora y el encabalgamiento del primer verbo (*concidit*), así como con expresiones (*ante oculos...nostros*) y adverbios (*nimirum*) que subrayan la importancia que adquiere la visualización poética. Como en el caso de la ebriedad, también el ritmo de la sintaxis es desigual. Tras la incidencia de *fulminis ictu* (488),<sup>45</sup> la descripción se acelera mediante la reducción de los períodos, el polisíndeton y la yuxtaposición de formas personales (489-491), lo que trastorna el tempo de lectura del mismo modo que se agita el oleaje de la comparación a causa del viento (cuyo ímpetu se recalca con la aliteración de labiodentales).<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Vid. Hp. *Morb. Sacr.* 7; Ps.-Galen. *Med.* 14.739; cf. Celso (*Med.* 3.23.1): *homo subito concidit, ex ore spumae moventur* con Lucr. 6.3.488; y *deinde interposito tempore ad se redit et per se ipse consurgit* con Lucr. 3.502-505. Segal (1970), por otra parte, defendió la influencia del pseudohipocrático Περί φουσῶν por la progresión similar desde la ebriedad a la epilepsia, por la semejanza en la descripción de los síntomas y por el empleo de imágenes parecidas, como ocurre con la tormenta marina. Cf. Nervi (2008: 179-183) para la *dispositio* argumental de la epilepsia lucreciana y la relación de los dos niveles cognoscitivos, el visible y el invisible.

<sup>45</sup> Perfectamente consciente de que la epilepsia era la ἰερίη νόσος, quizá haya que ver en *fulminis ictu* un guiño malicioso a la etiología popular y divina de la enfermedad, que en el poema lucreciano, por el contrario, tan solo es producto de causas naturales, al igual que el resto de fenómenos fisiológicos.

<sup>46</sup> La imagen de la boca expulsando espumarajos pudo estar sugerida por Enio: *Ann. frg.* 517-522 Warmington (1988 [=1935]: 194): *spiritus ex anima callida spumas agit albas* (con Skutsch 1986<sup>2</sup>: 686-687). No

El último y más extenso diagnóstico poético no aparece en el libro tercero ni se emplea como argumento para demostrar la mortalidad del alma. Se trata de la sintomatología de la peste de Atenas (430 a.C.), que aparece al final del poema (6.1138-1286).<sup>47</sup> Es bien sabido que Tucídides sirvió como inspiración para este pasaje, pero el poeta no bebe exclusivamente del historiador griego (por ejemplo también tiene en cuenta la *Prógnosis* hipocrática) y se mueve con relativa libertad respecto a la narración tucidídea.<sup>48</sup> Un ejemplo son estos versos:

Multaque praeterea mortis tum signa dabantur: perturbata animi mens in maerore metuque, triste supercilium, furiosus voltus et acer, sollicitae porro pleneaque sonaribus aures,	1185
creber spiritus aut ingens raroque coortus, sudorisque madens per collum splendidus umor, tenuia sputa minuta, croci contacta colore salsaque, per fauces rauca vix edita tussi.	
In manibus vero nervi trahere et tremere artus a pedibusque minutatim succedere frigus non dubitabat. Item ad supremum denique tempus compressae nares, nasi primoris acumen	1190
tenuae, cavati oculi, cava tempora, frigida pellis duraque in ore iacens rictu, frons tenta manebat.	1195
Nec nimio rigida post artus morte iacebant.	Lucr. 6.1182-1196

obstante, el verso se ha prestado a varias enmiendas. Los manuscritos *Oblongus* y *Quadratus* (los dos de mayor antigüedad) transmiten: *turbat agens animam spumans in aequore salso*, y *quasi* es añadido de Lachmann. Los editores imprimen *animam spumans <ut>* (Heinze), *animam spumat, ut*, con laguna post. 492 (Giussani) y *anima spumas, <ut>* (Bailey). Vid. el aparato de Deufert (2019: 112).

<sup>47</sup> La peste lucreciana servirá como modelo a varios poetas romanos. Cf. Verg. *G.* 3.470-566; Ov. *Met.* 7.523-613; Sen. *Oed.* 110-201; Lucan. 6.80-105; Sil. Ital. 14.580-617.

<sup>48</sup> Por ejemplo, suele pasar más desapercibido que el primer poema épico de occidente también comienza con el relato de la νοῦσον...κακίην (Hom. *Il.* 1.10) desatada por Apolo. En cuanto al modelo historiográfico, Lucrecio imita a Tuc. 2.47-54 y, sobre todo, Tuc. 2.49, a lo largo de los versos 6.1145-1214. Vid. las observaciones de Munro (1866<sup>2</sup>: II 406-407) y Bailey (1949: 1138-1139). A propósito de la narración del ateniense, se remite a la extensa nota (editada como apéndice) de la traducción de Torres Esbarranch *ad* Tuc. 2.47 (2015 [1982]: 457-464), a sus explicaciones y a la bibliografía que allí se recoge. Vid., asimismo, la información contenida en las notas de las páginas 359-367. A pesar de la extensa y minuciosa descripción del historiador, no hay acuerdo en la identificación de una enfermedad, lo que ha hecho fructificar las hipótesis: sarampión, peste bubónica, viruela, gripe, ergotismo, tifus, leptospirosis, fiebre tifoidea, tularemia, escarlatina, rabia, fiebre de Malta y ántrax son solo algunas de las propuestas a lo largo de la historia de la crítica. En cuanto a la diversidad en la imitación, los versos 1145-1150 son una adaptación prácticamente íntegra de Tucídides (2.49.2), aunque Lucrecio modifica la enumeración de algunos síntomas que relata el historiador (como la fuerte tos, los estornudos, la respiración entrecortada, el mal aliento o los vómitos) y amplía los detalles gráficos de otros (como en el caso de la lengua). Con todo, los pasajes del griego y el romano pueden leerse prácticamente de forma sinóptica. En cambio, en 1151-1157, el poeta se desvía ligeramente del griego. No faltan los errores (¿o desviaciones intencionadas?) de Lucrecio. Un caso es el verso 1152: *morbida vis in cor maestum confluserat aegris* (cf. Tuc. 2.49.3: καὶ [sc. ὁ πόνος] ὅποτε ἐς τὴν καρδίαν στηρίξειεν). Los comentaristas advierten que Lucrecio malinterpreta el sentido con que Tucídides y la literatura técnica hipocrática se referían a καρδία, propiamente, τὸ στόμα τῆς γαστροῦς (*os ventriculi*). Con todo, el significado del término en el pasaje del historiador es discutido y el desvío del romano refuerza el patetismo de la descripción, como prueba la adjetivación *cor maestum*. Vid. Munro (1866<sup>2</sup>: II 408) y Bailey (1949: 1728); cf. Commager (2007 [=1957]: 183).

Y, además, se manifestaban entonces muchas señales de la muerte: lo profundo del espíritu perturbado por el pesar y el miedo, el ceño triste, el rostro enfurecido y violento, por otra parte, los oídos alerta y llenos de zumbidos, un resuello repetitivo o enorme y surgido rara vez, un flujo sudoral brillante y chorreante por el cuello, diminutos esputos claros, contagiados de un color ocre y salados, expectorados a duras penas por la garganta a causa de la ronca tos. Hasta los nervios se contraían en las manos y temblaban las extremidades, y el frío no dudaba en subir poco a poco desde los pies. Del mismo modo, al fin, en el último instante, las fosas nasales quedaron taponadas, el extremo de la nariz era una punta fina, los ojos hundidos, las sienas cóncavas, la piel, fría y dura, se extendía en la boca por el rictus, la frente permanecía tensa. Y, no mucho después, las extremidades yacían con rígida muerte.

La literatura científica y la poesía caminan de la mano en este pasaje. Las cualidades descriptivas del texto se hacen evidentes si se realiza un recuento de los síntomas (aproximadamente diez) y de los calificativos (unos veinte) que aparecen. El poeta trabaja con ojo clínico y elabora un diagnóstico minucioso en el que anota detalles tan llamativos como el color de los esputos (1188-1189)<sup>49</sup> o el rictus en el que quedan sumidos los cadáveres (1195).<sup>50</sup>

La expresividad y el carácter gráfico de los *signa* virulentos contribuyen a destacar el poder destructivo de una epidemia y de una naturaleza que contrastan radicalmente con el tiempo primaveral, el placer y la luz infundados por la *alma Venus* a la que Lucrecio invocaba como aliada en el proemio de su obra (1.1-49). En este contexto, da la impresión de que el poeta hubiera querido recordar la desagradable existencia humana y el horrible aspecto del mundo originados por la gravosa religión antes de presentar a su héroe, Epicuro, el primer *Graius homo mortalis* (1.66) que elevó sus ojos contra las supersticiones.<sup>51</sup>

Lo cierto es que, de acuerdo con la mayor parte de los estudiosos de la obra de Lucrecio, no cabe duda de que en este episodio el poeta contempla el drama simbólico y la ruina del intelecto en lugar del drama histórico ateniense.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cf. Hp. Prog. 24. τό τε γὰρ ξανθὸν πτύελον ἄκρητον ἐὼν κινδυνῶδες.

<sup>50</sup> De estos quince versos, el penúltimo es uno de los que más problemas de transmisión y propuestas de reconstrucción presenta. Es oportuno reproducir el aparato de Deufert *ad loc*: molle patens rictum Deufert : inhoret (inhorret *O<sup>D</sup>*, inoret Γ) iacet rectum Ω : in ore iacens rictu Non. : inhorrebat rictum Lambinus : inhorrescens rictum Rutgersius (1618) 311 : in ore patens rictum Havercampus | minebat Lambinus : mebat Ω : meabat *O<sup>D</sup>* : manebat Non. : tumbat Heinsius. Nosotros damos preferencia al texto que transmite Nonio 181.25, entre otros motivos, porque el *molle patens rictum* de Deufert parece una contradicción y, sobre todo, porque Hipócrates (Prog. 2.118) sirve como apoyo: θανατῶδες δὲ τὰ χεῖλεα ἀπολυόμενα καὶ κρεμάμενα καὶ ψυχρὰ καὶ ἔκλευκα γινόμενα.

<sup>51</sup> Lucr. 1.62-65: *Humana ante oculos foede cum vita iaceret / in terris oppressa gravi sub religione, / quae caput a caeli regionibus ostendebat / horribili super aspectu mortalibus instans.*

<sup>52</sup> Los trabajos que se han ocupado de indagar en el sentido y la finalidad de la peste lucreciana son abundantes. Por ejemplo, Commager (2007 [=1957]) consideraba el pasaje como la culminación moral de todo el poema, indicando que las alteraciones respecto a Tucídides son producto del interés en presentar la plaga en términos emocionales y psicológicos; por otro lado, Gale (1994: 208-228, esp. 223-228) hablaba del pasaje como de un «mito epicúreo» y de la peste como de la condición mental de los no-epicúreos, comparando el final del libro sexto con el comienzo del poema; y Stover (1999) acepta parcialmente la interpretación de Gale, pero «desmitologiza» el relato de la epidemia y, enlazando con el carácter didáctico del poema, lo considera prácticamente como una lección de filosofía: «The plague itself offers the reader a



Conforme a esta visión, que la plaga se extendiese por Atenas casi un siglo antes del nacimiento del héroe lucreciano (341 a. C.) tampoco es casual. En *De rerum natura*, la epidemia provocaba que el alma de los hombres estuviera trastornada (*animi mens*, 1183) y la ciencia médica balbuceara por el miedo (*mussabat tacito medicina timore*, 1179). El poeta no lo afirma de manera explícita, pero todo parece evidente: el advenimiento de Epicuro y la propagación de su doctrina marcarán el descubrimiento del remedio para la enfermedad del hombre.<sup>53</sup>

### 3. LA DIVINA ENEIDA.

La epopeya de Virgilio representa la cumbre del clasicismo en la poesía romana. Poco después de su puesta en circulación tras la muerte de su autor (19 a.C.), la obra, *ab Augusto...propositam*, no solo sirvió para exaltar el nuevo régimen del emperador durante el florecimiento del Imperio, sino que se incluyó en el canon de enseñanza escolar manteniendo un puesto de honor hasta la actualidad.

*Qualitas carminis patet*, al igual que ocurre con la configuración de sus personajes, que han sido y son objeto de una copiosa cantidad de estudios.<sup>54</sup> En la *Eneida*, la plasticidad con la que se recrean diversos monstruos convive con las descripciones de los hombres.<sup>55</sup> En algunos casos, la belleza de ciertos guerreros se opone a la apariencia miserable de antiguos héroes, mientras que en otros la misma hermosura es capaz de presagiar el desconsuelo por una muerte prematura.<sup>56</sup> Tampoco es infrecuente que el poeta depare atención en el vestuario y las armas de sus personajes; a la descripción de colectivos como los súbditos de

---

chance to employ his recently acquired knowledge, and armed with Epicureanism to take a certain delight in his new state of enlightenment» (Stover 1999: 76).

<sup>53</sup> Que el relato de la peste y la contemplación de sus desastrosos efectos en el cuerpo y el alma de los hombres tiene, paradójicamente, cierto sentido salutífero o consolatorio también puede deducirse de la visión de la filosofía como liberadora de los males del alma que tenían los primeros atomistas. Una de las citas de Demócrito resulta bastante elocuente: *ιατρική μὲν γὰρ κατὰ Δημόκριτον σώματος νόσους ἀκέεται, σοφίη δὲ ψυχὴν παθῶν ἀφαιρεῖται*. Democr. 68[55]B 31, Diels y Kranz (1951-1956<sup>6</sup> [=1934-1937<sup>5</sup>]).

<sup>54</sup> Respecto al caudal bibliográfico de los estudios virgilianos, en general, y de la *Eneida*, en particular, existen numerosos compendios bibliográficos. Resulta de gran ayuda la compilación elaborada por Holzberg (2014), de acceso libre en la red [última consulta 30/05/2020], así como los artículos que anualmente publica la revista *Vergilius*, donde se recogen los principales trabajos dedicados al autor.

<sup>55</sup> Las arpías: *virginei volucrum vultus, foedissima ventris proluviis uncaeque manus et pallida semper / ora fame* (3.216-218); Escila: *prima hominis facies et pulchro pectore virgo / pube tenuis, postrema immani corpore pistris / delphinum caudas utero commissa luporum* (3.426-428); el cíclope Polifemo: *ipsum inter pecudes vasta se mole moventem / pastorem Polyphemum et litora nota petentem, / monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum. / Trunca manum pinus tegit et vestigia firmat; / lanigeras comitantur oves; ea sola voluptas / solamenque mali*. (3.656-661) Sobre Alecto y las Furias, vid. lo apuntado en nota al comienzo del capítulo.

<sup>56</sup> Cf. las breves pinceladas con las que Virgilio describe a Eurialo (*quo pulchrior alter / non fuit Aeneadam Troiana neque induit arma, / ora puer prima signans intonsa iuventa*, 9.179-181), a la sombra de Héctor durante el saco de Troya (*squalentem barbam et concretos sanguine crinis / vulveraue illa gerens*, 2.277-278) y a Marcelo (*ire videbat / egregium forma iuvenem et fulgentibus armis, / sed frons laeta parum et deiecto lumina vultu*, 6.860-862). Vid. Moskalew (1992: 100-102) para el análisis del «diseño y textura» de los casos en los que desempeña un papel importante la *mors praematura* (Palante, Lauso, Eurialo...).

Céculo o los galos que decoran el escudo de Eneas<sup>57</sup>, puede sumarse el detalle en la pintura de figuras donde los atributos materiales (prendas y armas esencialmente) actúan como marcadores morales. Este último es el caso de guerreros como Aventino, el hijo de Hércules; Ornito, un fiero cazador etrusco; Evandro, el anciano rey padre de Palante,<sup>58</sup> y de manera especial, Cloreo, un combatiente frigio, antiguo sacerdote de Cibeles, que se presenta en el campo de batalla completamente recubierto de oro y con su montura ricamente enjaezada.<sup>59</sup>

Nuestro examen del retrato poético en la *Eneida* ha optado por enfocar su estudio a través de dos vías que, por el desigual grado de singularización del personaje descrito, denominamos «impresionismo» y «expresionismo» virgilianos. En el primer caso, existe un dominio del instante y el concepto, y el personaje se construye de un modo gradual, sin proveer al lector de un retrato particular. En el segundo caso, no domina la vertiente conceptual o simbólica de una figura, sino sus rasgos morales y físicos que, por norma general, presentan

<sup>57</sup> Cf. Verg. *Aen.* 7.685-690: *non illis omnibus arma / nec clipei currusve sonant; pars spicula gestat / bina manu, fulvosque lupi de pelle galeros / tegmen habent capiti; vestigia nuda sinistri / instituere pedis, crudus tegit altera pero.* El relieve de los galos escalando el Capitolio en el escudo: *aurea caesaries ollis atque aurea vestis, / virgatis lucent sagulis, tum lactea colla / auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant / gaesa manu, scutis protecti corpora longis* (8.659-662).

<sup>58</sup> Aventino (7.666-669): *ipse pedes, tegimen torquens immane leonis, / terribili impexum saeta cum dentibus albis / indutus capiti, sic regia tecta subibat, / horridus Herculeoque umeros innexus amictu.* Ornito (11.677-683): *procul Ornytus armis / ignotis et equo venator Iapyge fertur, / cui pellis latos umeros erepta iuvenco / pugnatori operit, caput ingens oris hiatus / et malae texere lupi cum dentibus albis, / agrestisque manus armat sparus; ipse catervis / vertitur in mediis et toto vertice supra est.* Evandro (8.457-460): *consurgit senior tunicaque inducitur artus / et Tyrrhena pedum circumdat vincula plantis. / Tum lateri atque umeris Tegeaeum subligat ense / demissa ab laeva pantherae terga retorquens.*

<sup>59</sup> Verg. *Aen.* 11.768-777: *Forte sacer Cybelo Chloreus olimque sacerdos / insignis longe Phrygiis fulgebat in armis / spumantemque agitabat equum, quem pellis aënis / in plumam squamis auro conserta tegebat. / Ipse peregrina ferrugine clarus et ostro / spicula torquebat Lycio Gortynia cornu; / aureus ex umeris erat arcus et aurea vati / cassida; tum croceam chlamydemque sinusque crepantis / carbaseos fulvo in nodum collegerat auro / pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum.* Deteniéndonos exclusivamente en esta brillante descripción, puede comprobarse cómo el nombre del personaje, su antigua ocupación, su procedencia y su exótico atavío contrastan con la apariencia y carácter de Camila, la virgen guerrera que arde en deseos de hacerse con sus despojos (vid. infra el epígrafe dedicado a este personaje). El nombre propio (*Chloreus*) es muy apropiado: Cloreo es derivado de χλωρός, que en griego designa un color verde o amarillo, pero generalmente de tono pálido, que es un rasgo codiciado por mujeres y afeminados. Cf. Hom. *Il.* 10.376, 15.4; Ps.-Hes. *Sc.* 265. Cf. Plin. *NH.* 10.203, donde se menciona un ave con el nombre de chloreus, pero no se transmite mayor información. Horacio también parece jugar con el significado asociado al color en C. 2.5.18: *non Chloris albo sic umero nitens* (calificando una amada). La devoción de Cloreo por la *Magna Mater* podría sugerir la emasculación del personaje, nuevo indicio de la afeminamiento y molicie, y tópico generalmente vinculado con las gentes orientales. Respecto a la origo del guerrero, Fratantuono (2009: 253) señala atinadamente en su comentario la disonancia etnográfica entre las anteriores víctimas de Camila y la procedencia de Cloreo: «Now we meet the embodiment of the worst that old Troy has to offer, an image of what will soon explicitly suppressed and rejected in the final ethnographic settlement of the new urban foundation». Precisamente es el carácter bárbaro y extranjero de este catafracto frigio y de su montura el aspecto más destacado de la descripción, ya sea de forma explícita (*peregrina ferrugine*), ya por el contacto de dos etnónimos (*Lycio Gortynia*), ya por el circunloquio con el que se evita la mención de los pantalones (*barbara tegmina crurum*). Sobre los bárbaros Virgilio, vid. Dauge (1981: 152-159).

una única pero intensa y detallada descripción, algo poco habitual en el poeta.<sup>60</sup> El objetivo fundamental no es otro que constatar cómo los grandes protagonistas, como Eneas, Dido y Turno, se ajustan al primer tipo de descripción, mientras que el expresionismo virgiliano se emplea con preferencia en el caso de personajes secundarios, que desempeñan un papel relevante no en el progreso continuado del poema, sino en cantos y/o episodios de dimensiones más reducidas.

### 3.1. Los grandes protagonistas: impresionismo poético e ideal.

#### 3.1.1. *Deo similis*: la visualización de Eneas.

A comienzos del siglo xx Heinze hacía notar que Virgilio no llegó a pintar a Eneas con un conjunto de rasgos únicos ni de un modo individual, sino que, como el resto de personajes, su caracterización se basaba en el grado de consecución del ideal que lo inspiraba, y el héroe quedaba definido por las cualidades de las que carecía antes que por aquellas que poseía.<sup>61</sup> En efecto, no deja de resultar curioso que, después de estudiar la *Eneida* y repasar las más de doscientas treinta ocasiones en las que se menciona de forma directa al héroe por su nombre, no seamos capaces de determinar aspectos como el color de sus ojos o de su pelo, detalles como su edad y otros rasgos individualizadores.<sup>62</sup>

En el caso de Eneas, como otros tantos de los protagonistas de la *Eneida*, su descripción es el reflejo de una belleza, de un tamaño y de unas dimensiones genéricamente heroicas, mientras que las precisiones sobre su rostro se hacen patentes exclusivamente cuando sirven para revelar una emoción.<sup>63</sup> A pesar de

---

<sup>60</sup> Se trata de una peculiaridad virgiliana destacada desde antaño, sobre todo cuando se compara con Homero. Por ejemplo, Sellar (1897<sup>3</sup>[=1877]: 362-364) sostenía que la representación virgiliana de los modos de vida, las escenas, los personajes y otros aspectos carecía de la frescura y *naïveté* homéricas. Heinze (1999[=1915]: 228) hablaría de una preponderancia de la generalización y de la ausencia de tratamientos individuales, viendo en ello una debilidad en lo que respecta a la caracterización.

<sup>61</sup> Vid. Heinze (1999 [=1915]: 223-227. Cf. Sellar (1897<sup>3</sup> [=1877]: 396-400). Vid. Griffith (1985: 309 n. 3) con citas de importantes estudios sobre el poema en los que se repara en esta cuestión.

<sup>62</sup> Este vacío pictórico será suplido por los escritores de la Antigüedad tardía. A tal efecto, cf. la iconística descripción del caudillo troyano en *De excidio Troiae* (c. s. v), 12: *Aeneam rufum, quadratum, facundum, affabilem, fortem, cum consilio, pium, venustum, oculis hilaribus et nigris*. No es menos llamativo el retrato del cronista bizantino Malalas (s. vi): *Αἰνεΐας κονδοειδής, παχύς, εὐστηθος, ἰσχυρός, πυθόρακις, πλατώσις, εὐρινος, λευκός, ἀναφάλας, εὐπώγων*. *Chron.* 5, p. 106 3-4 Dindorf.

<sup>63</sup> Vid. algunos ejemplos: *haec fatus latos umeros subiectaque colla / vestu super fulvique insternor pelle leonis, / succedoque oneri* (2.721-723); *quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis* (4.11); *ipse ante alios pulcherrimus omnis [...] Aeneas, tantum egregio decus enitet ore* (4.141-150, la figura que se describe en los versos omitidos es Apolo, a quien se asemeja el héroe); *atque illi stellatus iaspide fulva / ensis erat Tyrioque ardebat murice laena / demissa ex umeris [...] / et tenui telas discreverat auro* (4.261-264); *at vero Aeneas aspecto obmutuit amens, / arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit* (4.279-280); *Aeneas maesto defixus lumina vultu* (6.156); *ut te, fortissime Teucrum, / accipio agnoscoque libens! Ut verba parentis / et vocem Anchisae magni vultumque recordor!* (8.154-156); *opera omnia rumpit / laetitia exsultans horrendumque intonat armis* (12.699-700). Por otro lado, es corriente que sus enemigos hagan del héroe un personaje oriental, comparándolo a Paris, llamándolo mediodiablo y caracterizándolo mediante una indumentaria y atuendos femeninos; cf. el reproche de Yarbas: *et nunc ille Paris cum semiviro comitatu, / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus, raptu potitur* (4.215-217); la comparación que hace Amata, infectada por Alecto: *at non sic Phrygius*

esta circunstancia, después de compartir sus aventuras, el lector llega a formarse una idea de sus sentimientos y es capaz de perfilar de un modo más o menos claro su comportamiento, que es aquello que constituye su seña de identidad, un *modus operandi* que, como es sabido, obedece al ideal de la *pietas* y está determinado por un destino «fatídico», constante e inquebrantable.<sup>64</sup>

Por otro lado, es evidente que la carencia de unos rasgos concretos en Eneas no puede juzgarse, ni mucho menos, como una incompetencia virgiliana. Cuando es oportuno, el mantuano dota a sus descripciones de realismo, detalles, plasticidad y color, regalando auténticos cuadros poéticos al lector.<sup>65</sup> El más laureado de los literatos romanos sabe cómo materializar el ideal que subyace en *Aeneas* y cómo transformar en alguien de carne y hueso al héroe del poema.

La «encarnación» de Eneas tiene lugar ya en el primer canto de la epopeya después de haber perfilado su carácter y haber hecho del personaje un héroe que teme (*extemplo Aeneae solvuntur frigore membra*, 1.92), que padece (*spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*, 1.209) y que, consciente de sus dimensiones, se refiere a sí mismo como «piadoso» cuando toma la palabra por primera vez (*sum pius Aeneas...*, 1.378). La primera *descriptio* de Eneas adopta la forma de un símil. El héroe se presenta ante el público *deo similis*, como una epifanía que impacta en la mirada y el intelecto del público ficticio (Dido) y real (el lector):

Restitit Aeneas claraque in luce refulsit	
os umerosque deo similis; namque ipsa decoram	
caesariem nato genetrix lumenque iuventae	590
purpureum et laetos oculis adflarat honores:	
quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo	
argentum Pariusve lapis circumdatur auro.	Verg. <i>Aen.</i> 1.588-593 <sup>66</sup>

*penetrat Lacedaemona pastor, / Ledaamque Helenam Troianas vexit ad urbes?* (7.363-364); o la representación que Turno se ha formado de Eneas: *da sternere corpus / loricamque manu valida lacerare revulsam / semiviri Phrygis et foedare in pulvere crinis / vibratos calido ferro murraque madentis* (12.97-100).

<sup>64</sup> Tampoco la literatura precedente o los registros artísticos proporcionan una imagen uniforme del héroe. Según Griffith (1985: 317-318), Eneas aparece como frigio, como griego, como romano o como etrusco; la forma y longitud del pelo cambia; en ocasiones aparece con barba, otras veces sin ella; su vestimenta tampoco es uniforme. Griffith (1985: 318) concluye por ello que «Aeneas is not an "ideal type" (of the Roman, or of the new kind of heroism, or even of a divinely driven cipher), so much as the puzzling sum of multiple viewpoints, the object of several gazes and imaginations». Sin la provechosa acumulación de citas y lecturas de la *Eneida* que presentaba el artículo de Griffith, Rutledge (1987: 19) también comulgaba con esta idea y veía en Eneas un héroe multiforme que «can only be described in modern terms-it is a multifaceted portrait such as we associate with the 1920's work of Pablo Picasso».

<sup>65</sup> Tal es el caso de las principales éfraseis del poema: las escenas de la guerra troyana en el templo de Juno en Cartago (*Aen.* 2.450-493), el mito de Teseo y el Minotauro en el templo de Cumas (*Aen.* 6.20-27), el templo de Pico (*Aen.* 7.177-191) o el microcosmos cincelado en el escudo del obsequiado por Venus (*Aen.* 8.626-728). La huella de estos pasajes en sus sucesores dentro del género confirma que la demora en la visualización poética de edificios, relieves, estatuas y armas se convirtió en un recurso especialmente querido. Vid., *inter alia*, Ov. *Met.* 10.247-252; 14.311-314; Lucan. 10.111-126; Val.Flac. 1.130-148; 2.410-417; 5.415-455; 6.53-91; Stat. *Theb.* 1.540-551; 2.215-223; 2.265-298; 4.739-843; 6.242-248; 531-549, 9.332-338; 10.56-64, 100-106; Sil.Ital. 2.395-452; 3.32-44; 5.132-148; 6.658-697; 8.385-389.

<sup>66</sup> Sigo la edición de Mynors (1969).

Parose delante Eneas y brilló en medio de la clara luz, semejante a un dios por su rostro y sus hombros; pues la propia madre habíale insuflado a su hijo una embellecida cabellera y el brillo purpúreo de la juventud y una alegre dignidad en los ojos; cual es el lustre que las manos añaden al marfil, o cuando de rubio oro se envuelve la plata o el mármol de Paros.

Después de hacer desaparecer la nube en la que lo había mantenido oculto, Venus revela la imagen embellecida de su hijo ante la soberana de Cartago. La imagen del caudillo es sobresaliente por diversos motivos. Para comenzar, esta es la primera ocasión en la que se materializa el aspecto de Eneas no solo ante los ojos de Dido, sino también ante los ojos del lector del poema. Además, con la disipación de la nube, el autor muda la esencia de un Eneas que abandona la condición de *voyeur* invisible. Eneas había podido gozar hasta ahora del don de la visión sin ser visto y había podido contemplar el nacimiento y la efervescencia de una balbuceante Cartago. Ahora, Eneas se presenta en escena ante el público (*coram, quem quaeritis, adsum, / Troianus Aeneas, 1.595-596*) y hace una promesa que el desarrollo narrativo se encargará de transformar en ironía.<sup>67</sup>

A esto hay que unir la remodelación y trabajo sobre el material homérico. La visualización de Eneas es el contrapunto de célebres pasajes como aquel en que Afrodita oculta a Paris con una bruma para salvarlo de la muerte frente a Menelao y lo deposita seguro en el tálamo, perfumado y ungido con aromas.<sup>68</sup> La moldura épica griega se vuelve incuestionable cuando se presta atención al símil con el que se pinta la hermosura del troyano. En este punto, Virgilio adapta dos pasajes homéricos prácticamente idénticos y que solo se diferencian por la fórmula introductoria y por el verso con que uno y otro retoman la comparación.<sup>69</sup> Como Homero, el romano hace de la luz y el color los elementos fundamentales para embellecer a su héroe.<sup>70</sup> Aparte de un poético «refulgir»<sup>71</sup> o del brillo

---

<sup>67</sup> Verg. *Aen.* 1.609-610: *semper honos nomenque tuum laudesque manebunt, quae me cumque vocant terrae.* Por otro lado, sobre la condición del *voyant-visible* y la importancia de la visión en la *Eneida*, vid. Alden Smith (2005). Para esta escena, vid. Alden Smith (2005: 29-31).

<sup>68</sup> Hom. *Il.* 3.373-382, 391-394. Tras su rescate, Helena se encamina (coaccionada por Afrodita) al lecho para unirse con Paris. Puede verse aquí un débil vaticinio de la unión entre el troyano y la cartaginesa.

<sup>69</sup> En los modelos griegos, Atenea rejuvenece el aspecto de Odiseo antes de dirigirse a Nausícaa (*Od.* 6.230-234) y antes de dirigirse a Penélope (*Od.* 23.157-161), y este proceso aparece comparado con la labor de un orfebre que, con la industria de Hefesto y Palas, amalgama plata y oro: *μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, καὶ δὲ κάρητος / οὐλας ἤκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας. / Ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ / ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη / τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελεῖει.* Este símil y el de *Od.* 4.335-340 (=17.126-131) son los únicos que se repiten por completo en el épos griego. En general, vid. el capítulo xxviii de La Penna (2005: 406-419), quien fija en 104 los símiles de la *Eneida* (64 en la parte reflejo de la *Iliada* y 40 en la de la *Odisea*) y afirma que 79 de ellos están inspirados en Homero. El italiano también habla de una tendencia a la grandiosidad y del importante papel que los símiles cumplen a la hora de plasmar la violencia.

<sup>70</sup> Vid. La Penna (2005: 451-457) para una breve valoración sobre la importancia del cromatismo.

<sup>71</sup> Eneas *refulsit* como lo hacen su madre Venus (1.402, 2.590), la rama de oro del bosque de Nemi (6.204), su nueva lóriga labrada por Vulcano —en comparación con los rayos del sol (8.623)— o el casco de Eurialo (9.374). Hay, pues, un decisivo conato de divinización de su protagonista mediante esta primera aparición.



Con estos símiles, padre e hijo se contagian de la misma preciosidad que caracteriza a las piezas de arte con las que se les compara. No debe extrañar, por tanto, la estupefacción que experimenta Dido después de haber contemplado por primera vez al prófugo troyano (*obstipuit primo aspecto Sidonia Dido*, 1.613) y, es más, quizá deba entenderse que el asombro de la reina ante la primera visualización de Eneas fuera una de las emociones que Virgilio pretendió despertar en sus lectores.<sup>78</sup> En la épica, al igual que existe «antropomorfización» de dioses, hay divinización de humanos. Este carácter se subraya en la visualización de Eneas, pero también de su estirpe, del niño Julio y, con él, de la mitológica genealogía que desembocará en Augusto.

### 3.1.2. La precisión de lo impreciso: Dido flamínica.

Si pocos son, en efecto, los rasgos distintivos con los que se describe a Eneas, igual de pocos son aquellos con los que se caracteriza a la mujer más importante de la epopeya, la «hermosísima» Dido. La reina cartaginesa es la primera mortal en aparecer caracterizada en la *Eneida* y su relación con otros personajes y escenas del poema es largamente explotada por el poeta.<sup>79</sup> A pesar de esto, como rasgo distintivo de su físico no hay otra indicación fuera de las tangenciales (y tardías) alusiones al rubio de su cabello (4. 589, 698).

Mientras el héroe dardanio contempla los combates troyanos con que se ha decorado el templo de Juno en Cartago, la reina, *pulcherrima*, avanza rodeada de una comitiva de jóvenes y semejante a Diana por su atavío de cazadora.<sup>80</sup> En este momento, Dido todavía no es la *infelix* mujer que conocerá la tradición, sino que se muestra feliz (*laeta se ferebat*) y dirige las obras de una ciudad naciente a la que

---

*ad urbem / Sidoniam puer ire parat, mea maxima cura* (1.677-678). Sobre Julio (Ascanio), vid. las referencias al muchacho recopiladas en el artículo de López de Vega y Granados de Arena (1998), quienes abogan por un progresivo aumento de la importancia de su figura, y el reciente estudio de Rogerson (2017), dedicado en exclusiva a la imagen del niño. El símil del libro 10 es el eje en torno al que la autora hace pivotar uno de sus capítulos (Rogerson 2017: 123-144), con el objetivo fundamental de subrayar la vulnerabilidad de este personaje que, por su delicadeza y supervivencia, parece ajeno al mundo épico. Respecto a la frecuencia con la que Virgilio intercala *ecce*, Heinze (1999[=1915]: 298) ya notó cómo la interjección forzaba al lector a abandonar el pasado legendario y a imaginar que los eventos tenían lugar en la realidad.

<sup>78</sup> La reacción de Dido al contemplar a Eneas está modelada sobre la de Medea al ver a Jasón, donde las señales del enamoramiento son más evidentes (cf. A. R. 3.960-963). Por otro lado, que este punto de la epopeya habría recibido una especial atención por parte de los antiguos (o que al menos se concebía como inicio garantizado de una nueva sección en el texto) puede inferirse al constatar que uno de los fragmentos papiáceos más antiguos de la *Eneida* que se conservan, el *fragmentum Mediolanense Ambrosianum* (ss. V-VI), inicia el primero de sus cuatro folios precisamente con el pasaje que corresponde a la «visualización» de Eneas y a casi todo su discurso (vv. 588-608). Vid. Mynors (1969: VII).

<sup>79</sup> Vid. Moskalew (1982: 156-183) para los patrones de asociación que pueden establecerse entre la reina y varios personajes de la epopeya.

<sup>80</sup> Cf. Verg. *Aen.* 1.498-503: *qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero gradiensque deas supereminet omnis / (Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus): talis erat Dido*. El modelo es homérico y consiste en una reelaboración de la presentación de Nausícaa ante Odiseo, donde la joven se equipara a Artemisa (*Od.* 6.102-109).

gobierna con leyes (1.495-508). Sin embargo, el personaje de la reina no cobrará un protagonismo decisivo hasta el cuarto canto del poema.

En una escena que recuerda a la procesión de un cortejo nupcial, antes de que se reúnan las comitivas púnicas y troyanas, la reina comparece con un *habitus* que presenta claras reminiscencias con su primera descripción:

Tandem progreditur magna stipante caterva  
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;  
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,  
aurea purpuream subnectit fibula vestem. Verg. *Aen.* 4.136-139

Al fin avanza, rodeándola un enorme gentío, envuelta por una clámide sidonia de borde pintado; la aljaba de esta es de oro, los cabellos en oro se anudan, un áureo broche sujeta por debajo al vestido purpúreo.

El soberbio atuendo con el que se describe a Dido reactiva la imagen de la reina en el primer libro y sirve para presentar a la novia de un funesto *coniugium* que tendrá lugar en un tiempo y espacio hostiles: una tormenta de granizo y una caverna (4.160-172). Una vez más, el atractivo del personaje se subraya mediante la preciosidad y el brillo (*auro, aurum, aurea*), cualidades que Virgilio refuerza en el último hexámetro con un verso áureo, un patrón quiástico en el que el verbo ocupa el centro y los adjetivos del primer hemistiquio se emparejan con los sustantivos del segundo.<sup>81</sup>

Críticos de arte, como Lessing, constataron el mérito de esta descripción y la capacidad virgiliana para «imitar a Homero en el silencio» —la precisión (podría decirse) de lo impreciso—. <sup>82</sup> Pero los comentaristas antiguos, como Servio, ya veían en la descripción de los ropajes y los adornos de la reina de Cartago la representación de una de las figuras femeninas más relevantes dentro del panorama sacerdotal romano, la esposa del *flamen Dialis*. Esto obligaría a repensar la descripción de la reina como un logro más del simbolismo poético virgiliano.

El atuendo de Dido no es un caso aislado y, en efecto, en varias ocasiones Servio ilumina el texto poético desvelando probables referencias históricas del pasaje en cuestión y haciendo así de la *Eneida* un poema que se presta al análisis tipológico (en términos exegeticos).<sup>83</sup> En este punto, según el escoliasta, Virgilio

<sup>81</sup> En Baños Baños (1992: 768-769) se puede encontrar una estadística con el empleo del *versus aureus* o *golden-line* en los principales poetas latinos.

<sup>82</sup> *Laocoonte*, cap. 20: «Es cierto que a propósito de ella [sc. Dido] hace el poeta una descripción detallada, pero en realidad lo que describe son sus ricos adornos, su espléndido atavío [cita *Aen.* 4.136-139]. Si por ello le dijéramos a Virgilio lo mismo que aquel viejo artista le dijo a un aprendiz que había pintado una Helena muy adornada: “como no has podido pintarla hermosa la has pintado rica”, el poeta contestaría: “la culpa de que no la haya pintado hermosa no es mía; a quien vosotros estáis reprochando no es a mí sino a los límites de mi arte; el mérito mío consiste en haberme mantenido dentro de ellos”. Trad. de E. Barjau (1977: 208-209).

<sup>83</sup> Cf., por ejemplo, *ad Verg. Aen.* 3.274, donde se nos informa que los sacrificios ofrecidos en Actio son un reflejo de los *Ludi Actiaci* que instituirá Augusto (30 a.C.), o *ad Verg. Aen.* 5.556, donde a propósito de los juegos fúnebres en honor de Anquises y de la entrega de una *corona*, el escoliasta piensa que se alude a las



*propter nominum et intellectus difficultatem aliter omnia comprehendit*, y la indumentaria de Dido debe entenderse como una representación los atuendos de la flaminica.<sup>84</sup> Si el *flamen Dialis* se concebía prácticamente como una hipóstasis de Júpiter, su esposa, la *flaminica*, lo hacía como una encarnación de Juno, la deidad tutelar de Cartago y la principa rival de la misión troyana.

El vínculo Dido-Juno-flaminica no queda circunscrito a esta ocasión, sino que se refuerza en otro pasaje emblemático de este mismo canto: el suicidio de la cartaginesa. En efecto, resulta curioso comprobar cómo la única ocasión en la que Virgilio retoma la *descriptio* de la reina es en el instante en que esta dispone su pira funeraria. Los elementos rituales y las asociaciones con la sacerdotisa flaminica también vuelven a desarrollarse ante la vista del lector.<sup>85</sup> Una de las principales fuentes para comprender la función del *flamen Dialis* y su esposa es un pasaje de Gellio (10.15). El anticuario recoge que el matrimonio del *flamen* solo podía llegar a disolverse mediante la muerte (Gell. 10.15.23) y, como se sabe, la muerte será la única salida que Dido conciba para terminar con los que resultan ser unos fingidos esponsales.

Como otros tantos personajes virgilianos, Dido es una figura poliédrica en cuya construcción convergen numerosas puntos y aristas. Naturalmente, esta asociación con el mundo ritual solo pretende haber reforzado uno de los múltiples planos con los que trabaja el poeta aportando luz a una de las varias líneas simbólicas y temáticas que operan sobre la mujer con más rostros de la *Eneida*.<sup>86</sup>

---

*galeas y bina hastilia* con las que el emperador obsequiaba a los jóvenes que participaban en los *Lusus Troiae*. Sobre el gusto anticuario del poema virgiliano, vid. La Penna (2005: 232-241). Sobre el *flamen Dialis*, la *flaminica* y las numerosas restricciones que caracterizaban este sacerdocio, vid. el estudio de Marco Simón (1996).

<sup>84</sup> Vid. el amplio comentario del escoliasta *ad Aen.* 4.137. Conforme a Servio, habría que entender *Sidonia* como fenicia y púrpura, y clámide como *pallium*. Asimismo, la *pharetra* aludiría al *arcum* de la sacerdotisa utilizado en los *Dialia*, mientras que detalles como la *fibula* se mencionarían de forma directa.

<sup>85</sup> Verg. *Aen.* 4.517-520: *Ipsa mola manibusque piis altaria iuxta, / unum exuta pedem vinclis, in veste reincta, / testatur moritura deos et conscia fati / sidera*. Cf. Serv. *ad Verg. Aen.* 5.518, que vuelve a mencionar a la flaminica en este punto, recuerda que la sacerdotisa no podía presentarse calzada en el ritual.

<sup>86</sup> Más arriba se ha notado el paralelismo con Diana (Artemisa-Nausícaa) por su vestimenta de cazadora, pero lo mismo podría referirse a propósito de Venus, que es la primera figura que se describe en la *Eneida* y también lo hace con un atuendo semejante: *cui mater media sese tulit obvia silva / virginis os habitumque gerens et virginis arma / Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat / Harpalyce volucrumque fuga praeventitur Hebrum. / Namque umeris de more habilem suspenderit arcum / venatrix dederatque comam diffundere ventis, / nuda genu nodoque sinus collecta fluentis* (1.314-320, cf. 322-323). La propia Venus, por otro lado, afirma que este atavío es el característico de las *virgines* tirias: *haud equidem tali me dignor honore; / virginibus Tyriis mos est gestare pharetram / purpureoque alte suras vincire coturno* (1.335-337). Que Dido aparezca, pues, así ataviada hace sospechar si todavía era virgen a pesar de haber estado unida a Siqueo (cf. 4.15-30). Por otro lado, la reina también aparece identificada como una bacante cuando vaga enloquecida por la ciudad al presentir los engaños de Eneas: *saevit inops animi totamque incesa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron* (4.300-303). Finalmente, a las semejanzas de dimensiones mitológicas, podría sumarse su equiparación con soberanas orientales y helenísticas, como se apunta con Camila, la reina de los volscos (*infra*). Un caso especialmente

### 3.1.3. Como un caballo desbocado: Turno *furens*.

*Pulcherrimus* es un calificativo que Eneas comparte con Turno, de quien también se predica la nobleza de linaje cuando se menciona su nombre por primera vez.<sup>87</sup> Una vez más, Virgilio presenta a uno de los protagonistas de su épica sin unos rasgos físicos inequívocos. Además de hermoso, el caudillo de los rútuos y el pretendiente de Lavinia es joven y sus miembros tienen un tamaño descomunal.<sup>88</sup> Sobre la base del plano físico, Turno bien podría ser otro Eneas. Sin embargo, entre uno y otro opera un fuerte contraste en términos de carácter. Si el troyano es contemplativo y se diferencia por la compasión, la comprensión, la amistad, el olvido e incluso la «pasividad» —en más de una ocasión los dioses deben aleccionarle y recordarle cuál es su función en la historia—,<sup>89</sup> el rútuolo personifica la celeridad, la diligencia, la acción, el frenesí marcial y un *furor* diametralmente opuesto a la *pietas* de Eneas y más propio de «otro Aquiles».<sup>90</sup>

llamativo es la última de las Cleopatras, que, africana como Dido, fue considerada enemiga de Roma y, asimismo, conforme a la versión más extendida, también puso fin a su vida con el suicidio.

<sup>87</sup> Cf. Verg. Aen. 7.55-56: *petit ante alios pulcherrimus omnis / Turnus, avis atavisque potens* y 4.141: *ipse ante alios pulcherrimus omnis / infert se socium Aeneas*. En realidad, el adjetivo es común a varios personajes del poema. Entre los femeninos, la ninfa Deyopea (1.72), Dido (1.496, 4.141) y Venus (4.227); entre los masculinos, el etrusco Ástir (10.180), Júpiter (10.611) y el hijo de Hipólito, Virbio (7.761). Respecto al *genus Turni*, el guerrero es hijo de Dauno y *natus dea* (6.90 *infra*), *avis atavisque potens* (7.56; cf. 7.372: *Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae*). En cuanto a las opiniones de los estudiosos sobre el personaje, Schenk (1989: 1-24) proporciona un resumen de la historia de la crítica.

<sup>88</sup> La instantánea del caudillo como suplicante ante la pujanza de los troyanos es la ocasión para revelar su joven edad y el *pallor* de su cuerpo: *adiuvat incessu tacito progressus et aram / suppliciter venerans demisso lumine Turnus / pubentesque genae et iuvenali in corpore pallor* (12.219-221). Cf. *immania membra* (9.734).

<sup>89</sup> Esto ocurre especialmente en la primera parte del poema: cf. 1.459-460, 2.790-791, 3.708-710, 4.393-396, 5.867-871, 6.331-332, 455. No obstante, escenas que en apariencia pueden juzgarse como «impías» (así ocurre con el célebre final de Turno) se convierten, desde el punto de vista del propio Eneas, en el instante que mejor recoge una *pietas* particular, la profesada a Palante en tanto que amigo y aliado.

<sup>90</sup> La línea de actuación de Turno queda perfilada tras el aguijón y estímulo de Alecto; el héroe *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit; / saevit amor ferri et scelerata insania belli, / ira super* (7.460-462); vid. el doble tratamiento de este pasaje que hace Schenk (1989: 27-48, 306-313). Heinze (1999 [=1915]: 166-167) ya señalaba que la oposición entre Eneas y Turno se fundamentaba en la *vis temperata* del primero frente a la ausencia de *moderatio* del segundo: cf. *ductori Turno diversa in parte furenti / turbantique viros perfertur nuntius* (9.690-691); *sed furor ardentem caedisque insana cupido / egit in adversos* (9.760-761). La relación entre Turno y el *furor* se trata de forma dilatada en Schenk (1989: 189-288). En cuanto al contraste entre *pietas* y *furor* en la *Eneida*, el tema ha sido explorado por Siles Ruiz (2016), para quien sobre la tensión dialéctica de estos principios «gira no ya casi toda —o toda— la estructura de la *Eneida*, sino también gran parte del pensamiento y del arte de la época» (Siles Ruiz 2016: 57). Define el investigador el *furor* como «tanto una enfermedad del alma como una categoría jurídica que se aplica a quienes su conducta y comportamiento les hace perder el *status*, los derechos y deberes de ciudadano y supone no sólo un estar fuera de sí sino también una voluntad incivil y violenta: *furor arma ministrat* (Aen. 1.150)» (Siles Ruiz 2016: 58). Nótese, con todo, que el *furor* no es un rasgo exclusivo de Turno: por ejemplo, cf. 2.594-595 (Eneas), 9.342-355 (Eurialo), 10.386-387 (Camila). Quizá por ello debiera tratarse la *violencia*, aparte del *furor*, como la característica definitoria de este personaje. De hecho, la *violencia* sí que es un rasgo exclusivo de Turno que no aparece aplicado a ningún otro personaje: cf. *violentaque pectora Turni* (10.151); *nec te ullius violentia vincat* (11.354, Drances aludiendo claramente a Turno); *talibus exarsit dictis violentia Turni* (11.376); *haud secus accenso gliscit violentia Turno* (12.9); *haudquaquam dictis violentia Turni / flectitur* (12.45-46). En cuanto a su identificación con Aquiles, es la sibila de Cumas la que se refiere al guerrero de esta forma antes de que el marco escénico del poema se traslade

Conforme a lo anterior, no es extraño que las descripciones de Turno, cuando se producen, operen en contextos marciales, donde el movimiento, la ferocidad y la desmesura se convierten en señas de identidad. Así ocurre con su presentación como *dux* al frente de sus infantes y con la primera descripción de sus armas al final del libro séptimo (7.782-792), así como con las referencias puntuales a su mirada centelleante<sup>91</sup> o las bestias a las que se compara su comportamiento (lobo, tigre, león, caballo cimarrón y toro).<sup>92</sup> Estas características las comparten las dos ocasiones en que se pinta al héroe pertrechándose para el combate, tanto la *descriptio* del canto duodécimo (12.87-91), como la que tiene lugar unos días antes, cuando Eneas y sus aliados marchan sobre Laurento:

Cingitur ipse furens certatim in proelia Turnus.  
 Iamque adeo rutilum thoraca indutus aënis  
 horrebat squamis surasque incluserat auro,  
 tempora nudus adhuc, laterique accinxerat ensem,  
 fulgebatque alta decurrens aureus arce 490  
 exultatque animis et spe iam praecipit hostem:  
 qualis ubi abruptis fugit praesepia vinclis  
 tandem liber equus, campoque potitus aperto  
 aut ille in pastus armenta tendit equarum  
 aut adsuetus aquae perfundi flumine noto 495  
 emicat, arrectisque fremit cervicibus alte  
 luxurians luduntque iubae per colla, per armos. Verg. *Aen.* 11.486-497

Vístese con celo para el combate el propio Turno, fuera de sí. Ya al punto, enfundado en la rutilante coraza de bronceas láminas, causaba pavor y había acoplado a sus pantorrillas el oro, todavía con las sienes al desnudo, y de un costado habíase ceñido la espada; dorado, refulgía al bajar a la carrera de la elevada ciudadela, exultante en su ánimo y esperando anticiparse ya al enemigo; como cuando, desgarradas las ataduras, huye de los establos un caballo al fin libre y, dueño de un campo abierto, se echa él a los pastos y harenas de yeguas o, acostumbrado al agua, salta a bañarse en conocida corriente y relincha con la cerviz enhiesta hacia lo alto, rebosante de vitalidad, y sus crines retozan por el cuello, por los brazuelos.

La docena de versos que describen el revestimiento del guerrero presenta una estructura bimembre. La primera parte pinta la realidad de la acción, mientras que la segunda la embellece y amplía mediante una imagen zoológica, la de un caballo cimarrón impulsado por su instinto salvaje. Cuando Virgilio desea plasmar la imagen de Turno, lo hace de forma dinámica, evitando la inercia, la serenidad y el estatismo —como conviene al *furor* que encarna el personaje— y reproduciendo una acción a la manera de Homero.<sup>93</sup> El dinamismo

al Lacio: *alius Latio iam partus Achilles, / natus et ipse dea* (6.89-90); y también el propio Turno se vanagloria de esta misma correspondencia: *hic etiam inventum Priamo narrabis Achillem* (9.742).

<sup>91</sup> Cf. *clipeoque micantia fulmina mittit* (9.733); *oculis micat acribus ignis* (12.102); *ardentis oculorum orbis ad moenia torsit* (12.670).

<sup>92</sup> Cf. Verg. *Aen.* 9.59-64, 730, 792-796, 10.454-456, 11.492-497, 12.4-8, 103-106.

<sup>93</sup> La crítica ilustrada ya se percató de que la épica griega reproducía los objetos en función de su participación en las acciones. Así, Lessing, con la *Iliada* en mente, recordaba que «cuando Homero quiere

está involucrado en todo el pasaje. Por ejemplo, con los cuatro primeros versos, la atención se desvía continuamente a causa de la alternancia temporal de los verbos: del presente (*cingitur*) se retrocede al imperfecto (*horrebat*) y, de aquí, al pluscuamperfecto (*incluserat; ancixerat*); de nuevo, un pasado menos remoto (*fulgebat*) y un regreso al estado actual (*exsultat; praecipit*). La variación temporal conecta, por tanto, con el contenido del pasaje, privilegiando una lectura del proceso ágil e inquieta, casi zigzagueante.

Pese al brillo de la armadura (cf. *rutilum; auro y aureus; fulgebat*), la impresión que genera Turno es monstruosa. La forma *horrebat*, dispuesta al inicio del hexámetro y en encabalgamiento, se intercala en el sintagma *aënis...squamis* (487-488) y conforma una imagen semejante a la de un dragón o una serpiente con las escamas erizadas.<sup>94</sup> Al mismo tiempo, de forma literal, el guerrero «pone los pelos de punta» cuando se embute en su armadura, que bien puede recordar a la *lorica squamata* —popular solo durante y a partir de la República y, en consecuencia, deliberadamente anacrónica—, o bien puede entenderse como una revitalización de la coraza de bronce homérica (la χαλκεοθώραξ, *Il.* 4.448 o 8.62).

La esencia del personaje, su *furor*, se menciona en el comienzo mismo del texto (*ipse furens...Turnus*). Aunque lo más fácil es entender que el frenesí marcial está motivado por el propio fragor del combate y el deseo de vencer a los enemigos (cf. 491), para Servio, aquí se llama *furens* a Turno «a causa de su amor por Lavinia, a la que veía; lo que también indica la comparación siguiente».<sup>95</sup> En efecto, la comparación con el caballo cimarrón, que se lanza desbocado por los prados hacia las corrientes de agua y las yeguas, conforma un símil complejo y elaborado (incluso digno merecedor de una monografía en opinión de Horsfall 2003: 290, 292). Los versos son una adaptación de un mismo símil utilizado dentro de la *Ilíada* en dos ocasiones para describir la visión de Paris al descender de la ciudadela de Troya y el movimiento de Héctor después de escuchar a Apolo.<sup>96</sup> El símil homérico, por otra parte, ya había conocido la épica latina de la mano de Enio,<sup>97</sup> quien lo empleó de un modo más libre. Por ejemplo, la

---

mostrarnos de qué modo va vestido Agamenón, necesita revestirlo ante nuestros ojos de todos los elementos de su indumentaria, uno por uno: la fina túnica, el gran manto, las hermosas sandalias, la espada...». *Laocoonte*, cap. dieciséis. Trad. de E. Barjau (1977: 168).

<sup>94</sup> Vid. *horrere TLL*. I A a-b; *LS I*; *OLD* 1, 3.

<sup>95</sup> Serv. *ad Verg. Aen.* 11.486: *amore Laviniae, quam videbat: quod etiam sequens indicat comparatio.*

<sup>96</sup> Serv. *ad Verg. Aen.* 11.492: *etiam haec comparatio Homeri est, verbum ad verbum translata.* Los pasajes en cuestión son *Hom. Il.* 6.506-511 y 15.263-268: ὡς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ / δεσμὸν ἀπορρήξας θεΐῃ πεδίῳ κροαίνων / εἰωθὼς λούεσθαι ἔϋρρειος ποταμοῖο / κυδιῶν: ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαίται / ὤμοις ἄϊσσονται: ὁ δ' ἀγλαΐφρι πεπειθὼς / ῥίμφά ἐ γούνα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων. Semejantes, pero de menor extensión, son las adaptaciones de Apolonio de Rodas (3.1259-1261) o del propio Virgilio (*G.* 3.193-195). Vid. Williams (1968: 695-696, 732-733), que guarda silencio sobre el doble uso del símil en Homero (1º. Paris. 2º. Héctor) y, por tanto, valora exclusivamente el símil homérico como énfasis de la vanidad de Paris, opuesto así a Turno. Cf. von Albrecht (1969); Horsfall (2003: 293-296) y Fratantuono (2009: 160-161).

<sup>97</sup> Enn. *Ann. inc. loc. frg.* 517-521. Warmington (1988[=1935]: 194): *Et tum sicut equus qui de praeseipibus fartus / vincla suis magnis animis abruptit et inde / fert sese campi per caerula laetaque prata / celso pectore; saepe*

comparación en los *Anales* es más reducida, despoja al cimarrón del baño fluvial y del instinto de unirse con las yeguas salvajes (*armentaue...equarum*, 494), algo que, en cambio, es relevante dentro de la trama simbólica de la *Eneida*.<sup>98</sup> A su vez, Virgilio priva a su caballo de aquellos que presentan los símiles homérico y eniano, pero que no encajaría en su poema: a diferencia del animal de sus modelos, el caballo de Virgilio no está ahído de cebada, sino que su imagen arranca en el instante preciso en que rompe las ataduras de su pesebre para galopar libre a campo abierto. La consecuencia es una comparación que casa hábilmente con el frenesí de Turno que, lejos de estar satisfecho, recrimina la calma de los ciudadanos en el consejo («*immo*» *ait* «*o cives*» .../ «*cogite concilium et pacem laudate sedentes*», 459-460) y se lanza, desbocado, a combatir como héroe representativo del *furor* instintivo y salvaje.

### 3.2. Los secundarios: expresionismo poético y singularización.

#### 3.2.1. Realismo infernal: Caronte.

Después de escuchar el oráculo de Deífobe, Eneas ruega a la adivina que lo acompañe a las mansiones infernales para ver a su padre. La sacerdotisa accede y se convierte en su guía dentro del tenebroso y oscuro mundo que representa el reino de Plutón, donde el héroe tendrá ocasión de asistir, como testigo privilegiado, al desfile proléptico de la historia de Roma. Al comienzo de este viaje los dos personajes llegan a un espacio liminal, las corrientes infernales y la laguna Estigia, lugares al cuidado de Caronte, al que Virgilio retrata por primera vez en la literatura generando una pintura canónica:<sup>99</sup>

Portitor has horrendus aquas et flumina servat terribili squalore Charon, cui plurima mento canities inculta iacet, stant lumina flamma, sordidus ex umeris nodo dependet amictus. Ipse ratem conto subigit velisque ministrat et ferruginea subvectat corpora cumba, iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.	300	Verg. <i>Aen.</i> 6.298-304
--	-----	-----------------------------

*iubam quassat simul altam; / spiritus ex anima calida spumas agit albas.* Cf. Skutsch (1986<sup>2</sup>: 121, 683-687) y vid. Elliot (117-125) para los símiles en los *Anales*.

<sup>98</sup> La equitación y la habilidad para combatir a caballo son uno de los rasgos característicos de Camila y su ejército de mujeres (vid. *infra* el comentario de Camila), cuya aristía comienza precisamente después de este símil y lo hace con la imagen de la reina de los volscos apeándose de su montura para hablar a Turno (*obvia cui Volscorum acie comitante Camilla /... ab equo regina sub ipsis / desiluit*, 498-500).

<sup>99</sup> Sobre el personaje, vid. Sullivan (1950); Grimal (2001 [=1951]: 89); Sourvinou-Inwood (1986: 210-211) y las páginas del comentario de Horsfall (2013: 254-258). Que el nombre *Χάρων* ya aparezca en el *Minyas* (cf. Paus. 10.28.2), de alrededor del s. VI a. C., es prueba su antigüedad. Un amplio número de referencias literarias a esta figura se localiza en la tragedia y comedia griegas: cf. E. *Alc.* 252-257, 361; *HF.* 430-437; Ar. *Lys.* 605-607; *Pl.* 277-278; *Ra.* 185-208.

Un espeluznante barquero estas aguas y corrientes guarda, Caronte, con su terrible inmundicia, de su barbilla lengua canicie le cuelga desaliñada, fijos los ojos con llamas, pende de sus hombros con un nudo un manto andrajoso. Él mismo gobierna su esquife con una pértiga, cuida de las velas y transporta los cuerpos en su barca herrumbrosa. Viejo ya, pero con la cruda y fresca vejez propia de un dios.

El poeta se refiere en distintas ocasiones a Caronte como un *portitor*,<sup>100</sup> un agente probablemente derivado de *portus*,<sup>101</sup> que desde Virgilio se convertirá prácticamente en un epíteto de esta figura, encargada de transportar (*portare*) las almas de los muertos por las aguas del inframundo. Esta acción, de notable importancia dentro de la narración, puesto que garantiza *de facto* el acceso al mundo de los muertos, es el propósito principal por el que se introduce la figura del barquero, cuyo retrato acompaña a una de las técnicas favoritas de Virgilio, la demora narrativa.<sup>102</sup>

La descripción de Caronte es el primer ejemplo que cita La Penna (2005: 441) al hablar del «gusto expresionístico» que había inspirado algunos retratos virgilianos. La afirmación del italiano se puede comprobar cuando la pintura de este personaje se compara con la simple mención de los guardianes apostados en el *vestibulum Orci* (6.273-289). Frente a la opacidad pictórica del Hambre, el Sueño, la Preocupación y otras alegorías, la figura del barquero se describe con un exquisito realismo y detalle. Con todo, si el Caronte virgiliano se compara con las representaciones figurativas, llama la atención la ausencia de horror en el arte griego, sobre todo en las pinturas de léцитos del s. V a. C., donde está desprovisto de cualquier indicio terrorífico (cf. *horrendus*, 298; *terribili*, 299) y la impopularidad de la figura en la iconografía romana de ultratumba.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Cf. Verg. G. 4.502: *portitor Orci*; Aen. 6.326: *portitor ille Charon*.

<sup>101</sup> Cf. Serv. *ad Verg. Aen.* 6.298: *proprie portitor est qui portat, abusive etiam qui portatur portitor dicitur, sicut vector*. Vid. Prop. 4.11.7-8 (cf. 2.27.13-14, 3.18.24-26); Ov. Met. 10.72-73; *Consolatio ad Liviam* 357-358; Lucan. 3.16-17, 6.702-705; Val.Flac. 1.783-784, 6.159; Stat. *Silv.* 2.1.229-230; *Theb.* 4.479, 12.558-559; *Sil.Ital.* 9.250-251; *Juv.* 2.149-152, 3.264-267. En especial, cf. la semejanza de la descripción que ofrece Séneca: (*HF.* 764-769): *hunc servat annem cultu et aspectu horridus / pavidosque manes squalidus vectat senex. / impexa pendet barba, deformem sinum / nodus coercet, concavae lucent genae; / regit ipse longo portitor conto ratem*. El sustantivo *portitor* designaba al agente encargado de los portiora, las tasas o impuestos con los que se gravaban las mercancías (vid. Caes. *Gal.* 1.18, 3.1; Liv. 39.24).

<sup>102</sup> En efecto, la presentación de Caronte y su primera intervención, en la que se dirige al troyano para recordarle su condición de mortal (6.388-397), están separadas por unos ochenta versos en los que se introduce el reencuentro con la sombra de Palinuro. Para el gusto particular de Virgilio por este procedimiento, vid. Quinn (1968: 166, cf. 84-87).

<sup>103</sup> Entre las representaciones figurativas más próximas a la Eneida en términos cronológicos, destaca un ara cilíndrica de mármol (¿s. I a.C.?), donde Caronte, con el tronco al desnudo, aparece en la proa de su barca señalando al frente con su mano derecha y volviendo la cabeza hacia las almas que transporta. Una escena semejante se conserva en una pintura pompeyana de la Casa del Criptopórtico (c. 45-25 a.C.), en que Caronte aparece también con su barca y con barba blanca. Sin embargo, ninguno de los ejemplos proporciona la imagen de un personaje horrendo, sucio y descuidado, como parece ser el barquero con el que se encuentra Eneas. Horsfall (2013: 254) recordaba que Caronte era una figura popular en la tradición artística y que el realismo es algo acostumbrado en la literatura y el arte helenístico, aunque esto no implicaba forzosamente que Virgilio hubiera utilizado alguna fuente artística para su personaje. Para las representaciones mencionadas, vid. Sourvinou-Inwood (1986: 212-216) y nuestro anexo con ilustraciones.

El fantasmagórico anciano y su barca parecen haber heredado parte de sus características de otra figura. A este respecto, uno podría preguntarse si el poeta pudo realizar una amalgama de Caronte, el anciano barquero grecorromano, con Charun, un genio de la muerte etrusco representado en la iconografía funeraria con unos rasgos más perturbadores. En las pinturas murales y objetos ligados al enterramiento, Charun se representa como un demonio alado, a veces con barba y en ocasiones con una cabellera viperina, con nariz afilada, orejas puntiagudas y acompañado de una maza o hacha (cf. *ipse ratem conto subigit*, 302).<sup>104</sup> Además de la evidente conexión etimológica de sus nombres, la relación del barquero grecorromano y el demonio etrusco podría estar motivada por dos circunstancias significativas: compartir contexto y (acaso) compartir función. Caronte es un personaje del inframundo, de dimensiones divinas (cf. *deo*, 304) y que actúa como guardián de un espacio, posibilitando o negando el acceso a muertos y vivos respectivamente. Por otro lado, se piensa que Charun también encarnaba la figura de un guardián, pues no es inusual encontrarlo flanqueando espacios liminales y accesos que en el imaginario fúnebre etrusco se representan con el dibujo de una puerta.

Estas conexiones invitan (aunque con incertidumbre) a considerar al Caronte virgiliano como un producto híbrido entre el barquero grecorromano y el demonio etrusco. Como es habitual en un poeta que fusiona, combina y mixtifica distintos modelos,<sup>105</sup> Virgilio habría sincretizado las representaciones de Caronte y Charun para crear una imagen de un realismo sobrecogedor, su particular *portitor horrendus*, que será el destinado a perpetuarse en el canon iconográfico occidental.

### 3.2.2. Un *incertus* populista en la corte del rey Latino: Drances.

El retrato de Drances, el más anciano de los próceres laurentinos que deliberan en el *concilium magnum* que convoca el rey Latino, presenta un tratamiento diferenciado cuando se compara con cualquier otro personaje en el poema. Poco tiempo antes de este consejo, Drances había formado parte de la embajada enviada ante los teucros para ajustar una paz durante la que recoger los cuerpos de los caídos. Ya entonces, con un breve discurso en respuesta a Eneas, el anciano había despreciado los pactos de Turno y se había mostrado

---

<sup>104</sup> Sobre esta figura, vid. el catálogo descriptivo y la reconstrucción del tipo que proponía de Ruyt (1934), donde la conexión con la demonología asiria y del Próximo Oriente representaba un punto fundamental. Referencias puntuales en Dumézil (1996 [=1966]: 693-694) y Krauskopf (2006: 67-69). Entre los varios testimonios artísticos, destacamos las pinturas de la Tumba del Orco, en la Necrópolis de Tarquinia; las de la Tumba de Anina (III-II a. C.) en la misma localización; así como uno de los frescos de la Tumba François en Vulci (hoy en la Colección Torlonia de la Villa Albani). Entre los relieves, puede contemplarse una urna cineraria (mediados del siglo II a. C.), conservada en el Museo de Arte de Worcester (Massachusetts), inv. 1926.19. Vid. el anexo con ilustraciones.

<sup>105</sup> La propia guía de Eneas durante su *katábasis*, Deífobe, la sibila cumana, constituía un ejemplo más diáfano de este gusto por la reelaboración y combinación de distintos modelos para originar un nuevo personaje. Vid. Gallego Cebollada (2017a).





El demostrativo de identidad del primer verso (*Drances idem*) es tanto un recuerdo de que este sujeto ya había sido mencionado poco antes, como un recordatorio de su carácter. En la introducción del personaje Virgilio ya había sintetizado, *more epico*, dos importantes rasgos: la avanzada edad y el odio enconado hacia Turno (*tum senior semperque odiis et crimine Drances / infensus iuveni Turno...*, 11.122-123), y por ello la forma *idem* se introduce ahora entre el nombre y su adjetivo (*Drances idem infensus*), garantizando una doble correspondencia: «el mismo Drances» y «Drances haciendo gala del mismo carácter *infensus*» (cf. *saeuus Drances*, 11.220). En cambio, en este momento, antes de reproducir el discurso del adversario de Turno, el poeta emplea un demorado retrato —nótese la extrema distancia que media entre *tum* y *surgit*— con el que da continuidad a los rasgos mencionados y aporta nuevos atributos para perfilar la imagen de un Drances que, como atinadamente ha puesto de manifiesto por la crítica, se asemeja a un político de la República tardía.<sup>108</sup>

Además de por la edad, Drances representa una inversión de Turno al menos por otros dos motivos: abogar por la paz y carecer de un linaje ilustre (esto último solo por vía paterna). Lo primero podría juzgarse como algo positivo en apariencia, pero se convierte en un duro baldón en el marco de la épica, donde los hombres adquieren fama en virtud de sus victorias en combate. En Drances, además, el deseo de paz parece que responde a una táctica política por ensombrecer la fama que pudiera lograr Turno (cf. 122-124), a su facultad tumultuosa (*seditione potens*, 340) o simplemente a su cobardía (*frigida...dextera*, 338-339), pero desde luego no a una sincera inclinación por la concordia.<sup>109</sup> En cuanto a la alcurnia del personaje, la *nobilitas* materna es insustancial para Drances, pero funcional en su retrato, puesto que subraya todavía más la oscuridad y la incertidumbre del linaje paterno, en el que se cifraba la estirpe romana.

El pecado de Drances es la envidia. El rencor y la animadversión del anciano ocupan el segundo hexámetro en su totalidad y se plasman con una hendíadis (*invidia stimulisque*) y mediante una metáfora: la *gloria Turni* aguijonea (*stimulis*) la envidia del orador, que mira de reojo (*obliqua*) y con amargura (*amaris*) a su adversario. Pero entre la sucesión asindética de atributos de Drances también hay notas positivas o, cuando menos, ambiguas. Por ejemplo, el personaje se caracteriza por ser *largus opum*, donde aparte de lo inusual del genitivo, no es posible decidir con seguridad si se trata de un elogio o de un defecto (la prodigalidad en el uso de las riquezas puede enmascarar la conducta de un

<sup>108</sup> La Penna (1971) y (1985) veía en este personaje un ejemplo de *popularis* demagogo, un «*homo novus* demagogo invidioso e ambizioso che fonda e accresce la sua potenza sobillando il popolo contro la nobilitas» (La Penna 1985: 139). Cf. Scholz (1999); Horsfall (2003: 215); McGill (2020: 18, 147-149).

<sup>109</sup> El propio Turno, al responder, se encargará de subrayar esta característica del anciano mediante la ironía (*quando tot stragis acervos / Teucrorum tua dextra dedit, passimque tropaeis / insignis agros*, 11.385-386) con la invectiva y la antítesis (*an tibi Mavors / ventosa in lingua pedibusque fugacibus istis / semper erit?*, 11.389-391). La asociación de palabras hueras (*lingua ventosa*) y cobardía (*pedes fugaces*) aparece también en la *Invectiva a Cicerón* (5.1): *lingua vana, manus rapacissimae, gula immensa, pedes fugaces*.

demagogo o la de un evergeta; Drances da la impresión de utilizar su patrimonio para granjearse el apoyo del pueblo). El aspecto en el que el anciano no encuentra rival es en la palabra. Drances pasa por ser un *callidus orator* y un estimado consejero.<sup>110</sup> Aun así, de nuevo no estamos seguros de si su *lingua melior* (338) no connota cualidades defectuosas, pues cuando Turno toma la palabra para defenderse, la facundia de Drances tiene más de verborrea y palabrería que de elocuencia para el debate: *larga quidem semper, Drance, tibi copia fandi / tum cum bella manus poscunt* (11.378).<sup>111</sup>

La ambigüedad que define a esta figura también ocupa los últimos versos de su retrato (339-341). Cuando se caracteriza a Drances como valioso consejero (339), el adverbio *non* puede modificar a cualquiera de las palabras entre las que se intercala (*habitus...futilis*), y la lítote y la ambigüedad gramatical del sintagma se ajustan precisamente al carácter anfibológico del orador. Más complicada se torna la cuestión acerca de los versos 340-341, donde comparece el *genus* de Drances. En primer lugar, la presencia del paréntesis, una intrusión y un aparte en la descripción de la figura, es diegéticamente significativo, pues provoca la impresión de que existe algo que es mejor ocultar. Los versos tampoco carecen de su particular ambigüedad según se interprete quién es el sujeto de *ferebat*: bien el mismo que en el primer período (i. e. *nobilitas*), bien el hombre en sí (i. e. *Drances*) o bien el propio linaje (i. e. *genus*).<sup>112</sup> La ambigüedad gramatical potencia el carácter evasivo de esta figura, en la que lo *incertum* puede considerarse como una seña de identidad.<sup>113</sup>

En el marco de la épica, el perfil psicológico de Drances dialoga con un modelo precedente, el del consejero áulico de los *Anales* (vid. *supra*). Como el

<sup>110</sup> Recuérdese que uno de los modelos más evidentes para Drances, Tersites, también es un λιγύς...ἀγορητής (Il. 2.246). La misma calificación se aplica también a Néstor (Il. 1.249). Cuando Drances comienza a exponer sus razones, Servio puntualiza (*ad Verg. Aen.* 11. 343): *callide et oratorie agit et in omnibus adulatorie respondet dictis Latini*.

<sup>111</sup> Cf. 11.380: *non replenda est curia verbis*; 11.383-384: *proinde tona eloquio (solitum tibi) meque timoris / argue tu, Drance*. Asimismo, cf. 11.406: *vel cum se pavidum contra mea iurgia fingit*, toda vez que el propio Drances se presentaba como suplicante (*en supplex venio*, 365) y pedía a Turno que se apiudara de la suerte de los latinos (*miserere tuorum*, 365) sin desaprovechar la ocasión para motejarlo.

<sup>112</sup> Los editores modernos —por ejemplo, Mynors (1969:373), Horsfall (2003: 219) y McGill (2020: 149)— dan preferencia a la corrección *ferebat* (del *Florentinus Laurentinus* y el consenso de los códices del s. IX) sobre *ferebant* (recogida en el *Vaticanus Palatinus*) que anularía la ambigüedad. Vid. Fantham (1999: 265 n. 19).

<sup>113</sup> La «incertidumbre» que rodea a la descripción de Drances podría llevarse incluso un paso más allá cuando uno se detiene a valorar si las *iras* del último verso son turnianas o drancianas. A pesar de lo comentado por Horsfall (2003: 220), no hay ninguna marca explícita en todo el episodio para desposeer a Turno de la ira que cabe suponer que suscitarían los reproches y vituperios del anciano contra el guerrero. Significativo a este respecto es el paralelo entre el cierre del discurso de Drances (*talibus exarsit dictis violentia Turni*, 11.376) con la reacción de Alecto (*talibus Alecto dictis exarsit in iras*, 7.445) y la de Yarbas ante los rumores propagados por la Fama (*incenditque animum dictis atque aggerat iras*, 4.197). Además, la forma en que se introduce la intervención de Turno representa con bastante claridad la respuesta de un *iratus* (*dat gemitum rumpitque has imo pectore voces*, 11.377). Finalmente, súmense a esto los insultos que le dirige Turno (*foedissime*, 393; *demens*, 399; *artificis scelus*, 407), lo que revela que el guerrero rútilo no se muestra impasible ante los reproches del anciano.

compañero de Servilio, Drances también es *dicendi peritus*, pero Virgilio se preocupa de rebajar y negar su condición de *bonus* para reducir su estatus al de una figura «peor» la del rival de Eneas. Al mismo tiempo, la construcción compleja de este perfil, la mezcla de cualidades que componen la personalidad dranciana y la dificultad para asignar a algunas de ellas una connotación claramente positiva o negativa, hacen del retrato de este *orator* un texto próximo a la escritura historiográfica, alejan a su protagonista del mundo ficticio del universo mitológico romano y lo transforman en una figura tanto más realista cuanto más ambigua, oblicua y esquiva, un demagogo capaz, casi, de alzar la voz en los *rostra* de Augusto.

### 3.2.3. Las chicas son guerreras: Camila.

Hacia el final del séptimo canto se declara de forma oficial la guerra entre los pueblos itálicos y los troyanos. Virgilio trabaja con un esquema típicamente homérico y elabora un catálogo de las tropas auxiliares que combatirán junto a Turno (7.647-817). Los quince adalides que se presentan en este pasaje están descritos con desigual detalle. Generalmente, su mención aparece complementada por un simple epíteto (*acerque Coras*, 7.672; *praestanti corpore Turnus*, 7.783) o con un epíteto doble (*Messapus, equum domitor, Neptunia proles*, 7.691); en algunas ocasiones, son los efectivos que cada guerrero encabeza los que merecen la atención del poeta (como ocurre con los combatientes a los que guía Céculo, 7.685-690), y en pocos casos Virgilio se extiende más de cuatro versos en su descripción (como sucede con el *pulcher Aventinus*, 7.666-669).

El cierre para este desfile masculino de virilidad lo constituye Camila, la virgen guerrera que encabeza al pueblo volsco al final del catálogo:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla agmen agens equitum et florentes aere catervas, bellatrix, non illa colo calathisque Minervae	805
femineas adsueta manus, sed proelia virgo dura pati cursuque pedum praevertere ventos. Illa vel intactae segetis per summa volaret gramina nec teneras cursu laeisset aristas, vel mare per medium fluctu suspensa tumentis	810
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas. Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus turbaque miratur matrum et prospectat euntem, attonitis inhians animis ut regius ostro velet honos levis umeros, ut fibula crinem	815
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram et pastorem praefixa cuspidis myrtum.	Verg. <i>Aen.</i> 7.803-817

En pos de estos llega del pueblo volsco Camila, al frente de una columna de jinetes y de contingentes que por el bronce relucen; como guerrera, no acostumbró sus femeninas manos a la rueca o las canastillas de Minerva, sino que, dura doncella, se entrenó en soportar los combates y en aventajar en pedestre carrera a los vientos. Bien podría ella volar

por encima de las praderas de una mies intacta sin haber dañado las tiernas espigas con su carrera, o bien abrirse camino por medio del mar, suspendida sobre el henchido oleaje sin teñir de agua sus rápidas plantas. A ella, toda la juventud y el tropel de madres, derramada por caseríos y campos, la admira y la contempla mientras va avanzando, con la mente atónita, quedando boquiabiertos por cómo el regio honor cubre de púrpura sus ligeros hombros, cómo una fíbula de oro anuda su cabello, cómo ella en persona lleva la aljaba licia y un mirto pastoril guarnecido en su punta.

Pese a presentar a su heroína ante la audiencia al final del libro séptimo, Virgilio retrasará el protagonismo de Camila hasta la segunda mitad del canto undécimo.<sup>114</sup> Allí, mediante la técnica de la analepsis, Virgilio proporcionará al lector nueva información sobre su heroína (su orfandad materna, el exilio en compañía del padre, la educación agreste y pastoril), la única mujer capaz de diezmar las filas troyanas hasta su trágica muerte (11.648-835). El mundo de la guerra era un espacio masculino en el que la incursión esporádica de mujeres legendarias (como la amazona Pentesilea) o históricas (como Artemisia de Halicarnaso, la aliada de Jerjes) siempre despertaba el asombro y la sorpresa. Esta misma fascinación es la que provoca Camila, el personaje femenino más prominente en el poema después de Dido, una heroína que no respeta el sesgo retórico y fisiognómico que hacen de la mujer y de lo femenino en general un sinónimo de debilidad y malicia.<sup>115</sup> En su presentación al final del canto séptimo se pueden diferenciar tres secciones: 803-807, 808-811, 812-817.

---

<sup>114</sup> Este personaje ha despertado un enorme interés y es objeto de un abundante número de estudios (vid. una recopilación de parte de los trabajos en Horsfall [2000: 519-521] y la extensa nota de Fratantuono [2009: 163-164 n. 137]). Heinze (1999 [=1915]: 169, 189) se refería a Camila como uno de los personajes virgilianos que causan una impresión más fuerte en nuestra imaginación. La figura es lo suficientemente atractiva como para haberle dedicado una monografía, como hace Arrigoni (1982). Vid., sobre todo, las páginas que dedica al análisis de los elementos de cazadora y guerrera del personaje, y de sus analogías con Harpálice, Atalanta, Pentesilea y sus Amazonas (Arrigoni 1982: 13-63), así como las enfocadas a dilucidar la preexistencia del personaje en la tradición volsca, que habría pasado hasta los escritos de anticuarios romanos (Arrigoni 1982: 65-115). La misma autora redacta también la entrada del personaje en la *Enciclopedia Virgiliana*. Del abundante número de trabajos que se han dedicado a Camila, vid. Basson (1986: 65), que destacaba el sentido trágico del personaje, en el que observaba un carácter paradójico derivado de la conjunción de cualidades positivas y negativas, al igual que Viparelli (2008: 11), que habla de ambigüedad de rol y de género de la guerrera y traza interesantes puntos de conexión con Cleopatra (Viparelli 2008: 15-22). Cristóbal López (1988: 50) veía en Camila la misma función que en Amata o Juturna, la de «ayudante del antihéroe» y delineaba la pervivencia del personaje en la épica latina, en la literatura española del xv, en la novela pastoril y en la epopeya renacentista fundamentalmente. Distinto enfoque plantea Boyd (1992) en su artículo, que se centra en la primera aparición de Camila y pone de relieve el carácter maravilloso de la descripción virgiliana a través de las semejanzas con Artemisia en el catálogo de Heródoto. Sobre la discusión acerca de si el personaje es una invención virgiliana o una herencia modificada de la literatura perdida, vid. el apéndice «Camilla and the *Epic Cycle*» de Horsfall (2003: 465-472). Deremetz (2008) añade poco a la discusión. Para Fratantuono (2009: 307), Camila es «a splendid amalgam, then, even if not entirely the product of the fertile Virgilian imagination»; esto, en efecto, lo demuestran los numerosos ecos que pueden espigarse a lo largo de los versos que se ocupan de la infancia y de la actuación en la guerra del personaje: vid. McGill (2020: 19-22), y las notas *ad loc.* en la segunda parte de *Aen.* 11.

<sup>115</sup> Vid., sobre todo, el comentario sobre el segundo tratado de la *Fisiognomía* pseudoaristotélica en la primera parte de la investigación. Cf. con varias opiniones de Aristóteles: en la *Retórica* se tratan los caracteres conforme a la edad y la fortuna (sin tan siquiera mencionar a la mujer). En la *Poética* se la considera inferior y se habla sobre lo inapropiado de que ostente un carácter varonil o temible (Arist. *Po.* 1454a19-24:

En la primera sección se menciona el nombre del personaje y se trazan las líneas definitorias de su personalidad. El nombre propio, Camila, se destaca al final del primer hexámetro.<sup>116</sup> Mediante una figura etimológica (*agmen agens*), Virgilio hace de la joven una auténtica *dux* a la cabeza de su ejército, y con los sustantivos *bellatrix* y *virgo* el poeta condensa los rasgos fundamentales de su personaje. La condición de guerrera, que aquí solo se menciona pasajeramente, compondrá la base para su desarrollo como personaje más adelante, cuando Camila se asemeje a una amazona y llegue a desplazar a Turno ostentando el protagonismo en el campo de batalla.<sup>117</sup> Por otro lado, la condición de doncella

ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή καὶ δούλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλον ἐστιν. Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. En la *Política* se entiende como algo natural que el hombre domine sobre la mujer (Arist. *Pol.* 1254b13-14: ἔτι δὲ τὸ ἄρρεν πρὸς τὸ θῆλυ φύσει τὸ μὲν κρείττον τὸ δὲ χεῖρον, καὶ τὸ μὲν ἄρχον τὸ δ' ἀρχόμενον); cf. *Pol.* 1260a11-14, donde se explicita que, aunque a diferencia del esclavo, la mujer dispone de τὸ βουλευτικόν y que lo tiene completo (a diferencia del niño), este no tiene autoridad, es ἄκυρον. No deja de ser llamativo que el único atisbo de debilidad y vicio de Camila lo introduzca Virgilio como detonante para su muerte: solo ante la visión de la espléndida y rica armadura de Cloreo, que aparece por casualidad (*forte*, 11.768) en el campo de batalla, Camila se comporta de forma imprudente y «revela» su naturaleza femenina (*caeca sequebatur totumque incauta per agmen / femineo praedae et spoliolum ardebat amore*, 11.781-782).

<sup>116</sup> *Camilla* fue así bautizada por su padre en testimonio y recuerdo de la madre, *Casmilla*. La desaparición de la silbante (*mutata parte*, 11.543) quizá presente un origen etrusco (cf. *Camilla* < *Ca(s)millā* y *Camena* < *Casmena*, Varr. *LL.* 7.26), aunque en esta evolución se habría esperado un alargamiento compensatorio de la -a. El nombre parece estar relacionado con el de una de las advocaciones de un Hermes o Mercurio en esta región y con una deidad de los misterios de Samotracia: Κασμῖλος/ Κασμῖλος o Καδμῖλος/ Καδμῖλος. Vid. Varr. *LL.* 7.34; Macr. 3.8.6 y Serv. *ad Verg. Aen.* 11.543 y 558. Si, como querían los antiguos, el nombre significaba *praeministrum deorum* (así en Macrobio y Servio.), Camila no dejaría de ser un nombre parlante, en tanto que de niña fue convertida en fámula de Diana a instancias de su padre (*Aen.* 11.557-558). Tampoco debe pasarse por alto el hecho de que Camila sea la variante femenina de uno de los héroes del pasado romano, M. Furio Camilo, aclamado *dictator* en más de una ocasión.

<sup>117</sup> Vid. Verg. *Aen.* 11.648-663. En este pasaje, el detalle del pecho al descubierto (*unum excerta latus pugnae*, 649), además de un guiño a la masectomía amazónica, es significativo desde el punto de vista narrativo puesto que será la zona en la que se clave la lanza que le provoque la muerte (*hasta sub exsertam donec perlata papillam / haesit virgineumque alte bibit acta cruorem*, 803-804). Cf. la descripción de Penthesilea en el templo de Junto (1.490-493), donde —como Camila— la amazona es *furens*, *bellatrix* y *virgo*. Moskalew (1982: 132-133). De que su actuación en el combate es sobresaliente, no cabe duda: en su arístia, la guerrera acaba con una docena de enemigos (11.666-720); Turno la llama *decus Italiae* (11.508) y a ojos de sus enemigos es un *dedecus* (11.789) para su ejército y una *dira...pestis* (11.792). Como no podía ser de otra forma, el personaje de Camila está continuamente asociado a las armas: *iaculo palmas armavit acuto / spiculasque ex umero parvae suspendit arcum* (11.574-575); *tela manu iam tum tenera puerilia torsit / et fundam tereti circum caput egit habena* (11.578-579); *pharetrata Camilla, / et nunc lenta manu spargens hastilia denset, / nunc validam dextra rapit indefessa bipennem / aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae* (11.649-652). Camila, pues, se ajusta al apelativo con que, según Heródoto (4.110.1), los saurómatas se referían a las amazonas «Οἰόματα», que en lengua griega, afirma el historiador, significa «ἀνδρικότῳ» («matahombres»). En cuanto a la asunción del liderazgo en el combate, la misma Camila, dirigiéndose a Turno, afirma: *audeo et Aeneadum promitto occurrere turmae / solaque Tyrrhenos equites ire obvia contra* (11.503-504); en cambio, moribunda, sus últimas palabras hacia su compañera Aca son que Turno la remplace en la lucha (*succedat pugnae*, 11.826) El desplazamiento Turno-Camila es más efectivo cuando se tienen en cuenta los paralelos entre las figuras: como Turno, Camila *furens* (11.709, 762), y, además, su propia vida escapa como lo hará la del rútilo al final de la epopeya: *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras* (11.831= 12.952). Cf. las muertes de Patroclo (Hom. *Il.* 16.856-857) y de Héctor (Hom. *Il.* 22.362-363).

de la joven es algo que Virgilio se preocupa por señalar en repetidas ocasiones.<sup>118</sup> Lo mismo cabe decir de *dura* (807), un adjetivo que, dispuesto en antítesis respecto a las labores domésticas femeninas, puede emparejarse con los combates que entabla la mujer (*proelia*) o con el éthos del personaje (como se ha optado en la traducción), de donde se desprende una *callida iunctura* virgiliana.<sup>119</sup>

La sección intermedia del pasaje consiste en una ampliación de la última de las cualidades mencionadas, su extraordinaria velocidad (807). La acumulación de subjuntivos con valor potencial ilustra su habilidad para la carrera con dos *impossibilia* de reminiscencias épicas.<sup>120</sup> Esta proverbial rapidez será otro de los rasgos a los que Virgilio conceda continuidad en la segunda mitad del canto undécimo, cuando la joven logra superar en velocidad al caballo de un ligur, lo ase de las riendas y da muerte al jinete (como un *sacer ales* que apresca al vuelo a una paloma despedazándola entre su garras).<sup>121</sup>

La sección final plasma por primera vez la imagen concreta de Camila —su físico— y convierte su presentación en un fenómeno admirable, algo semejante a un prodigio. El verbo *miratur* (813) cobra una especial relevancia en tanto que define a Camila como un *θαῦμα* etnográfico dentro del relato épico,<sup>122</sup> pero también llama la atención sobre el carácter maravilloso del personaje que contempla el lector: una mujer ejerciendo el papel de un hombre. Servio, perspicaz, dejó constancia aquí de cómo los distintos espectadores del portentoso avance de la doncella se admiraban por motivos diversos: la *turba matrum* se asombra de que una mujer empuñe las armas, pero la *iuventus* lo hace del ornato masculino en la guerrera.<sup>123</sup> El carácter extraordinario de esta visión también está subrayado por dos participios en contacto, *attonitis inhians* (814), que expresan el grado más elevado de estupefacción: la boca queda abierta por el asombro y el intelecto absorto y lleno de estupor, como sucede después de escuchar a los

<sup>118</sup> Cf. Verg. *Aen.* 11.507, 508, 581-584, 604, 664, 676, 718, 762, 778, 791, 804, 841.

<sup>119</sup> Esto es, *dura...Camilla*. Cf. *aspera virgo* (11.664), sintagma con el que se abre su arístia. Asimismo, recuérdese que, de niña, Camila había sido criada con la leche de una yegua salvaje: *hic natam in dumis interque horrentia lustra / armentalis equae mammis et lacte ferino / nutribat teneris immulgens ubera labris* (11.570-572). Cf. el ejemplo de Harpálice, aducido por Servio (*ad Verg. Aen.* 1.317) y la imagen de la extranjera que en las *Argonáuticas* pinta la Fama (a instancias de Venus) ante Eurímone, una mujer lemnia, para excitarla diciéndole que le será arrebatado el amor de su marido: *iam lacte ferino, iam veniet durata gelu* (Val.Flac. 2.157-158).

<sup>120</sup> Por ejemplo, Hom. *Il.* 20.226-229, donde se menciona la rapidez de los potros nacidos de la unión de Bóreas con las yeguas de Erictonio; también A.R. 1.182-184, sobre Eufemo, hijo de Europa y Poseidón. Vid. Boyd (1992: 229-234) y Horsfall (2000: 523-526) para otros paralelos.

<sup>121</sup> Verg. *Aen.* 11.718-724. Cf. 11.760, *velocem...Camillam*, aunque ahora la guerrera parece combatir de nuevo en su montura (cf. *linquetbat habenas / ad terram non sponte fluens*, 11.827-828).

<sup>122</sup> Vid. Boyd (1992: 222-) y Horsfall (2000: 527).

<sup>123</sup> Serv. *ad Verg. Aen.* 8.813: *ea enim sexus uterque miratur quae sunt posita contra opinionem, ut mirentur feminae arma in muliere, viri ornatum in bellatrice*. La segunda vez que las *matres* vean a Camila, ahora ya muerta, experimentan un frenesí guerrero que las impulsa a defender las murallas lanzando estacas y maderos, movidas por un *amor verus patriae* (11.891-899), que refuerza la condición de *prodigium-exemplum* en Camila.

dioses o contemplar un prodigio.<sup>124</sup> La *descriptio* del atavío es posterior a la de la propia sorpresa, lo que genera mayor expectación en el lector por la demora de la visualización. Esta descripción se estructura con una triple anáfora de *ut* en la que Camila se presenta con un atuendo refinado, propio de la realeza y semejante al de Dido, con el arco y el púrpura, pero, al mismo tiempo, con un *myrtum pastoralem*, que conjuga y simboliza los dos aspectos que se recrearán con mayor demora en *Aen.* 11, su infancia bucólica y montaraz, y el belicoso y combativo papel que cumplirá en la epopeya.<sup>125</sup>

La extrañeza, la originalidad y el carácter maravilloso de la descripción de Camila, que aparece ubicada en el *Ehrenplatz* del catálogo de fuerzas latinas pese a no reaparecer hasta muy avanzada la epopeya, son elementos que dotan de singularidad a esta *virgo bellatrix*, uno de los personajes de la *Eneida* de los que mayor información aporta el poeta, una de sus creaciones más singulares y un modelo de mujer que tendrá ocasión de resucitar cuando un devoto imitador como Silio Itálico introduzca a su princesa Asbite, la aliada de Aníbal en la Segunda Guerra Púnica.

#### 4. THEY ARE A-CHANGIN': METAMORFOSIS.

*Nec specie sua cuique manet* son las palabras con las que alude Pitágoras al cambio de forma dentro de las *Metamorfosis* (15.252), un enunciado que tiene la virtud de acomodarse a la naturaleza del propio poema ovidiano. En efecto, el lugar de las *Metamorfosis* dentro del género épico es algo complejo. Por una parte, el poema cumple con algunos criterios básicos y más o menos consensuados, tales como la forma (hexamétrica) y la extensión (quince libros); por otra parte, en cambio, existe un obvio distanciamiento respecto a los grandes modelos, Homero y Virgilio. En las *Metamorfosis* ningún episodio o personaje domina sobre el resto,

<sup>124</sup> Cf. Verg. *Aen.* 3.172, 4.282, 5.292 (*attonitis...animis*), 5.659, 6.53, 7.580 (*attonitae...matres*). Cf. 11.507 (Turno clava la mirada *horrenda in virgine*, lo que es una muestra del asombro que provoca su contemplación).

<sup>125</sup> En 11.499 se le llama *regina*. Virgilio no relata cómo la joven pasa de ser una exiliada de los volscos en compañía de su padre a ser la soberana que los acaudilla. En este sentido, Virgilio pudo encontrar inspiración en las historias de diversas reinas orientales y egipcias mencionadas por Heródoto (como Tomiris, Hdt. 1.205-214; Nitocris, Hdt. 2.100; Feretima, Hdt. 4.162), así como en las de soberanas del período helenístico, como Ada de Caria, las distintas Berenices y las varias Arsínoes. Sobre las semejanzas de Camila con Dido, vid. Boyd (1992: 215 n. 6, 225-228). El rico atuendo de Camila durante el desfile-catálogo de tropas latinas contrasta con su vestimenta infantil y selvática (cf. 11.576-577: *pro crinali auro, pro longae tegmine pallae / tigridis exuviae per dorsum a vertice pendent*). Personalmente, no veo aquí ninguna contradicción —como es habitual que señalen algunos comentarios—, pues la joven ha mudado también su condición (de *outlander* a *Volscorum regina*). Por otro lado, el primor de este nuevo atavío también podría explicar el ferviente deseo de Camila por hacerse con los despojos de Cloreo, que se presentaba provisto de una ornamentada y preciosa armadura (cf. 11.768-777, reproducido *supra*). En cuanto al *myrtum*, aquí aparece empleado de forma metonímica por *telum*, *hastile*, *iaculum* o algún término semejante fabricado con él, según es habitual en el poeta. Cf. *Aen.* 9.698, 12.267 (*cornus*), 10.479 (*robur*), 11.667; (*abies*); cf. G. 2.447-448; Serv. *ad Verg. Aen.* 7.817 y Stat. *Theb.* 4.300. Tarleton (1989) elabora una amplia recopilación de lugares y examina los comentarios para terminar concluyendo que Camila porta una simple jabalina. A propósito de las armas en el texto, vid. Heinze (1999 [=1915]: 160-163).

las figuras heroicas (si verdaderamente merecen este nombre) son más pasivas que activas y la tensión narrativa no conduce a ningún enfrentamiento o duelo final, sino que se concentra y resuelve dentro de cada pasaje de suerte que el poema y sus protagonistas se convierten en las antípodas de un Eneas, un Aquiles o un Odiseo. Detrás de este carácter complejo e híbrido probablemente se encuentra el gusto ovidiano por la mixtificación y la mezcla, así como el interés del poeta por renovar un género (*in nova fert animus...*) alterando los marcos acostumbrados (*...mutatas dicere formas / corpora*).

El encaje de una obra como esta dentro del panorama de la literatura latina y, en concreto, dentro de la épica, es un tema demasiado complejo y al que se han consagrado una gran cantidad de trabajos sin que se haya logrado una solución unívoca y satisfactoria, lo que excusa que aquí no se le dedique más espacio.<sup>126</sup> Se ha reparado mínimamente en este aspecto de las *Metamorfosis* puesto que pensamos que la versatilidad del poema, plasmada (entre otros rasgos) en la habilidad y la destreza con la que Ovidio combina la lengua y el estilo de diferentes manifestaciones poéticas, es uno de los aspectos más interesantes cuando se examinan los retratos dispersos alrededor de unos doscientos cincuenta mitos que componen esta historia mitológica universal.

Que el número de retratos que aparecen en las *Metamorfosis* no sea tan amplio como el que cabría esperar dada la diversidad de la obra y la cantidad de personajes quizá pueda explicarse por la característica fundamental de su temática: los cambios de estado, las *mutatas...formas* a las que se refiere Ovidio en su prólogo.<sup>127</sup> *Mutare* implica dinamismo, inestabilidad y fluctuación, lo que se opone a la permanencia, la inmovilidad y la quietud, nociones asociadas por lo general a una modalidad descriptiva en los textos. Esto no es óbice para la localización de algunas imágenes momentáneas de la apariencia de los

---

<sup>126</sup> La historia de este problema prácticamente nace con Heinze (1919), quien trató de demostrar las diferencias existentes entre pasajes ovidianos referidos a un mismo asunto, pero concretados unos en dísticos elegíacos y otros en hexámetros dactílicos, para concluir que las diferencias respondían a las convenciones características de la elegía y de la épica. El estudio de Heinze influyó en la obra de Otis (1970<sup>2</sup>), que casi medio siglo después retoma la cuestión para argumentar cómo Ovidio trató de escribir en vano una épica augústea, llegando a desdoblar a un mismo autor en «an Augustan and a comic-amatory Ovid so to speak», opinión de la que se retractó en la segunda edición de la obra (1970<sup>2</sup>: VII; cf. 306-374). Todavía no se ha producido una conciliación entre los defensores de un poema épico, una para-épica, una anti-épica, una épica *sui generis* o cualquier otra etiqueta. Un breve análisis de esta problemática puede leerse en el capítulo de Anderson (1993b: 110-112), quien se decanta por no especificar la categoría general del poema y evaluar pasajes en particular mediante la comparación con el «texto canónico» de Virgilio. Para un desarrollo más extendido y en el que se recogen las principales visiones de los estudiosos hasta finales del siglo XX, se remite al epígrafe «Ovidio y la épica» dentro de la introducción a cargo de Álvarez e Iglesias (2009 [=1995]: 89-101). Por otra parte, la *Kreuzung der Gattungen* (Kroll 1924: 202-224), la interferencia, mezcla, hibridación, diálogo con múltiples géneros (o como prefiera denominarse), ha sido abundantemente estudiada tanto en el conjunto de la obra ovidiana como en libros o pasajes concretos. Vid., por ejemplo, Galinsky (1975: 4-14), Hinds (1987: 99-134), Solodow (1988: 18-25), Farrell (1992: esp. 235-240) y (2009: esp. 73-77), Álvarez e Iglesias (2009 [=1995]: 61-66) y Keith (2002a).

<sup>127</sup> Evans (1948: 205), por ejemplo, hablaba de un uso limitado de la descripción física, centrando su atención en pequeños destellos de la apariencia: «it is a momentary suggestion of appearance, briefly stated once, that holds the reader of Ovid's cento of transformations». Cf. Evans (1969: 64).



personajes, como ocurre con la caracterización de Medea a través de una indumentaria «ritual»,<sup>128</sup> el *cultus* de cazadora y la *facies* juvenil con que aparece descrita Atalanta por primera vez en el poema,<sup>129</sup> o los frecuentes esbozos sobre el cuerpo y el espíritu humano que se vislumbran en las diferentes metamorfosis, donde a menudo los personajes conservan la esencia o las cualidades más relevantes de su ser.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Ov. *Met.* 7.182-185: *egreditur tectis vestes induta recinctas, / nuda pedem, nudos umeris infusa capillos, / fertque vagos mediae per muta silentia noctis / incomitata gradus*. En esta breve descripción de Medea como maga, así como en el episodio que la contiene (el rejuvenecimiento de Esón, 7.159-296), Ovidio se revela como un excelente conocedor de los tópicos mágicos. Destaca, por ejemplo, el empleo reiterado del número tres (cf. *ter...*, *ter*, 189; 324) o sus múltiplos (*nona dies*, 234; *nonaque nox*, 235), la atmósfera nocturna, la soledad, el silencio, la ausencia de ligaduras, bien en el cabello (i. e., sin peinar), bien en la indumentaria (vestidos sin ceñir, pies descalzos), etc. Para la Medea ovidiana como hechicera y sobre su carácter en el libro séptimo de las *Metamorfosis*, vid. Tupet (2009 [=1976]: 401-408). Cf. con pasajes similares, como Tibul. 1.2.63-64, 5.15-16, 8.17-18; Prop. 2.4.17; Verg. *Aen.* 4.518 y Hor. *Sat.* 1.8.21-24 (reproducido en el capítulo sobre la sátira); *Epod.* 5.51-52. A propósito de la ausencia de nudos en los rituales mágicos, vid. Serv. *ad Verg. Aen.* 4.518 (*supra*).

<sup>129</sup> Ov. *Met.* 8.317-323: *nemorisque decus Tegeaea Lycaei. / Rasilis huic summam mordebat fibula vestem, / crinis erat simplex, nodum collectus in unum, / ex umero pendens resonabat eburnea laevo / telorum custos, arcum quoque laeva tenebat. / Talis erat cultus; facies, quam dicere vere / virgineam in puero, puerilem in virgine possis*. Fuentes y bibliografía para el pasaje en Bömer (1977: 98-99). Sobre Atalanta y sobre el catálogo de participantes en la cacería del jabalí, vid. Grimal (2001 [=1951]: 57-58, 343-345) y Bömer (1977: 108-109). Cf. La nómina de personajes que aporta Ovidio (298-328) con las de Higino (173) y Apolodoro (1.8.2). Para las representaciones artísticas de la heroína, Boardman (1984). Las de una cronología más próxima al relato ovidiano de *Met.* 8 son tres pinturas murales pompeyanas, aunque una de estas se presta a distintas identificaciones. Vid. Boardman (1984: 944 n.º 44 y 45, 948 n.º 94). Junto a esto, Suetonio (*Tib.* 44.2) informa de que Tiberio hizo colgar en sus dependencias un cuadro de Atalanta *in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur*. En la descripción ovidiana de la heroína llama la atención que su nombre no se mencione en todo el canto (cf. *Met.* 10.565 y 598). La disposición del cabello, sin ningún tipo de ornamento y sencillamente recogido en un moño, era uno de los peinados sobre los que Ovidio se había pronunciado como *magister amoris* (cf. AA. 3.139 y el comentario a propósito de la estética capilar de Corina y otras *puellae* en el capítulo dedicado al retrato en la elegía). En su *facies* (323), el propio quiasmo (adj. fem.-sust. masc., adj. masc.-sust. fem.) y la ubicación estratégica del verbo al final del verso refuezan la imagen de una hermosura híbrida, difícil de explicar con palabras: ni una *virgo* ni un *puer*, sino la mezcla de ambos (cf. *Met.* 10.631: *at quam virgineus puerili vultus in ore est!*). El poeta muestra un particular gusto por esta clase de estructuras de estilo conceptista. Un ejemplo cercano comparece en la descripción de Ifis: *cultus erat pueri, facies, quam sive puellae / sive dares puero, fieret formosus uterque* (9.712-713). Aunque con unas dimensiones más reducidas, la descripción de la llegada de Atalanta genera un espectáculo visual semejante al de Camila (cf. *miratur, Aen.* 7.813, *supra*). Aquí, no obstante, a la muchacha no la observa una multitud, sino un único héroe, Meleagro, que queda instantáneamente prendado de sus encantos: *hanc...vidit...Calydonius heros* (324).

<sup>130</sup> Citamos tan solo unos pocos ejemplos: la primera metamorfosis, la de Licaón en lobo (1.232-239), termina con los versos *fit lupus et veteris servat vestigia formae: / canities eadem est, eadem violentia vultus, / idem oculi lucent, eadem feritatis imago est*; el final de la transformación de Dafne en laurel (1.548-552) también es elocuente: *remanet nitor unus in illa*. Con la «desmetamorfosis» de Io (1.738-746), sucede lo inverso, y la muchacha conserva solo una cualidad de su aspecto previo: *de bove nil superest formae nisi candor in illa*; Calisto, pese a adoptar el aspecto de una osa (2.478-488), conserva su *mens antiqua*, lo mismo que ocurre con Acteón (3.192-205), para el que, mudado su aspecto en ciervo, *mens tantum pristina mansit*. Sobre estos dos últimos ejemplos, vid. Otis (1970<sup>2</sup>: 135). De todos los casos, quizá el más ilustrativo sea el que procede de la información que una de las siervas de Circe le revela a Macareo después de contemplar la estatua de Pico, pues reconoce abiertamente la capacidad del retrato escultórico (y poético) para captar con fidelidad la imagen de un modelo (14.320-324): *Picus in Ausoniis, proles Saturnia, terris / rex fuit, utilium bello studiosus equorum. / Forma viro, quam cernis, erat; licet ipse decorem aspicias fictaque probes ab imagine veram. Par animus formae*. En su comunicación, Danielewicz (1976) se refería brevemente a algunas de las descripciones ovidianas, clasificándolas con sintagmas como «ad pulchritudinem», «modum retrospectivum», «visio multiplex» (categoría que tomaba prestada de la *vision multiple* de Crahay) o «per negationem». Asimismo,

Generalmente, el interés por individualizar ciertos sujetos coincide con aquellos casos en los que el amor desempeña un papel importante dentro del relato. Esto no es algo extraño y, antes bien, resulta comprensible si se considera que Ovidio había iniciado su carrera y adquirido renombre como poeta con la elegía amorosa. Así pues, que el amor es un tema importante en las *Metamorfosis* y que este sentimiento, en sus múltiples manifestaciones, es uno de los motivos que aportan unidad y cohesión al *perpetuum carmen* ovidiano, parece algo incuestionable.<sup>131</sup> El amor está patente o subyace en un amplio número de relatos, cuyos protagonistas, en muchos casos, no se distancian de los que aparecen en la elegía. Dafne y Apolo (1.452-582), Narciso y Eco (3.339-510), Píramo y Tisbe (4.55-166), Jasón y Medea (7.1-158), Filemón y Baucis (8.611-724), Biblis y Cauno (9.450-665), Orfeo y Eurídice (10.1-71), Ulises y Circe (14.291-307) o Numa Pompilio y Egeria (15.479-496) son solo algunos de los múltiples episodios amorosos que decoran y estructuran el fluir de la épica ovidiana.

Dada la importancia que asume este tema en el relato épico, la atención a aquellos episodios en los que se privilegia la descripción de un personaje dentro de un contexto amoroso no permitirá tan solo indagar en el empleo del retrato literario dentro del poema, sino que, de un modo secundario, podrá emplearse para ilustrar la característica de un texto capaz de amalgamar distintas fuentes, tradiciones, estilos de escritura, modos de expresión y tópicos pertenecientes a géneros diferentes.

#### 4.1. Amarás a tu enemigo... como a ti mismo: Narciso.

El mito de Narciso es uno de los relatos más populares hoy en día, en buena parte a raíz de su empleo en el campo del psicoanálisis por Näcke, Rank y, sobre todo, Freud. En las *Metamorfosis*, el episodio de Narciso y Eco, la infructuosa historia de amor y el cambio de estado de los personajes ocupan un amplio lugar dentro del libro tercero (3.339-510).<sup>132</sup> Este episodio se intercala dentro de una

---

el autor hacía referencia a su estudio en polaco, *Technika opisów w "Metamorfozach" Owidiusza* (1971), que no hemos podido consultar.

<sup>131</sup> Otis (1970<sup>2</sup>) dedicó un amplio espacio de su monografía —dos capítulos— al «pathos of love», que, según hacía notar, ocupaba el corazón del poema, desde *Met.* 6.425 (episodio de Tereo, Procne y Filomela) hasta *Met.* 11. Asimismo, para Stephens (*apud* Solodow 1988: 9), el amor era el asunto principal del poema. Solodow acepta la prominencia de este tema, pero hace de la estructura del texto la herramienta fundamental para su análisis.

<sup>132</sup> Para el mito, vid. Grimal (2001 [=1951]: 369-379) y Bömer (1969: 536-539). Cf. Galinsky (1975: 52-60) y Keith (2002: 253-256) para un breve análisis de los modelos y géneros utilizados por el poeta. A los testimonios de Conón (*Narr.* 24) y Pausanias (9.31.7), ahora debe añadirse un fragmento papiráceo editado en W. B. Henry (*P.Oxy.* 4711), que atribuía el texto a Partenio. El contexto en el que se enmarcan los versos del papiro es relevante, pues aparece junto a otros dos sujetos de cambio metamórfico, Asteria y Adonis. Un análisis detallado de todo el pasaje ovidiano con oportuna selección bibliográfica puede verse en el comentario Barchiesi y Rosati (2007: 175-213). No entramos en la discusión de un aspecto interesante: la concepción de la figura de Narciso como un reflejo del propio poeta en tanto que productor de imágenes, como por ejemplo ocurre con Pigmalión o con Orfeo, cuyo canto es capaz de modificar la naturaleza y los elementos que la constituyen. Vid. Hardie (1993: 105-116), con las referencias fundamentales en nota, y el

historia más amplia, la de Tiresias, cuya profecía sobre el futuro de Narciso vaticina la muerte del personaje: el adivino declara a la madre del joven que este solo verá la vejez «*si se non noverit*» (3.348). Este oráculo supone una inversión de la conocida máxima delfica (*nosce te ipsum*), una profecía con finalidad probatoria<sup>133</sup> y, también, un anuncio del contenido de un pasaje que gira en torno al (des)conocimiento y el (des)amor.

El poeta no proporciona un retrato de Narciso al comienzo de su historia, sino un esbozo de su hermosura y su carácter. Con dieciséis años, Narciso ocupa un espacio liminal (*poteratque puer iuvenisque videri*, 3.352) y es objeto del deseo de jóvenes de ambos sexos, pero esquiva el amor. Sigue la historia de Eco y su rechazo, donde la *resonabilis* ninfa encarna a una de las muchas y muchos pretendientes burlados del joven. Pero si Eco ocupa un lugar destacado en esta historia no es solo por su propia metamorfosis, sino por la posibilidad que este personaje le brinda a Ovidio para disponer un amplio juego polifónico en el que el engaño y la ilusión, producto del sonido, anticipan el espejismo, producto del reflejo acuático (3.380-392). Basta comprobar cómo se refiere el poeta a ambas *imagines*, la acústica y la visual: *alternae deceptus imagine vocis* (3.385) vs. *visae correptus imagine formae* (3.416).<sup>134</sup>

La referencia a la *imago formae* del joven permite introducir de un modo fluido la descripción de su belleza,<sup>135</sup> que Ovidio ha sabido demorar magistralmente durante todo el episodio. Narciso contempla su reflejo en la superficie de una fuente desconocida por pastores y animales:

Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem  
 haeret, ut e Pario formatum marmore signum;  
 Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus                   420  
 et dignos Baccho, dignos et Apolline crines  
 impubesque genas et eburnea colla decusque  
 oris et in niveo mixtum candore ruborem,  
 cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.  
 Se cupit inprudens et qui probat ipse probatur,                   425  
 dumque petit petitur, pariterque accendit et ardet.                   Ov. Met. 3.418-426<sup>136</sup>

Estupefacto él consigo e inmóvil se queda con su propio rostro, a la manera de una estatua tallada en mármol de Paros; tendido en el suelo contempla un doble lucero, sus propios ojos, sus cabellos, dignos de Baco y dignos también de Apolo, las mejillas imberbes,

tratamiento más extenso del asunto en el capítulo quinto de su monografía sobre la poética ovidiana (Hardie 2002: 143-172).

<sup>133</sup> Ov. Met. 3.349-350: *exitus illam / resque probat letique genus novitasque furoris*.

<sup>134</sup> Que más adelante Narciso declare que no está engañado (*Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago*, 463), es decir, conocerse, supone el cumplimiento del vaticinio de Tiresias mencionado más arriba. Vid. Borghini (1978: 186-188).

<sup>135</sup> De hecho, el verso siguiente, entre la mención de la *imagine formae* y la descripción de la belleza (*spem sine corpore amat, corpus putat esse quod unda est*, 417), fue eliminado en algunas ediciones como la de Merkel, de 1875<sup>2</sup> (*apud* Tarrant 2004: 79).

<sup>136</sup> Sigo la edición oxoniense de Tarrant (2004).

el ebúrneo cuello, el atractivo de la boca y su rubor mezclado con níveo candor, y admira todo por lo que él mismo merece admiración. Se desea sin saberlo y el mismo que da aprobación, la recibe, mientras corteja, es cortejado, y a la par que prende el fuego, se abrasa.

En la fotografía del rostro del mancebo la práctica totalidad del vocabulario se moviliza para evocar el lenguaje elegíaco con el que Ovidio ha construido todo el episodio.<sup>137</sup> Los rasgos físicos encajan con los elogiados en los efebos y las amadas (ojos, cabello, mejillas, cuello y boca), la doble *gradatio* de formas verbales en los últimos hexámetros (*cupere, probare; petere, accendere y ardere*) tiene implicaciones claramente eróticas<sup>138</sup> y su variación diatética permite que una misma figura actúe como ἐρώμενος y como ἐραστής, deleitando y deleitándose con su belleza.<sup>139</sup> Además de esto, cuando se confrontan los versos 424-426, puede percibirse cómo la relación entre las palabras se estrecha cada vez más. Esto se manifiesta tanto en el plano morfológico (*miratur...mirabilis; probat...probatur*), como en el plano puramente espacial y el posicionamiento dentro del hexámetro (*probat...probatur; petit petitur*), con lo que da la impresión de que la sintaxis trata de imitar los movimientos de un Narciso que cada vez se aproxima más al retrato especular de la fuente.

Aparte de la conexión con el *sermo* elegíaco, no puede pasarse por alto la relación de este retrato con las artes plásticas. No en vano, se tiene constancia de casi cincuenta pinturas murales en las que se representaba a Narciso, y los especialistas no ponen en duda la influencia que habría ejercido el poema ovidiano en el arte figurativo.<sup>140</sup> De los varios elementos que apuntan a esta

<sup>137</sup> Sin duda, la influencia de la elegía es algo reconocible en la historia de Narciso, pero no invalida que pueda establecerse el diálogo con otras formas poéticas como el idilio, por la descripción del escenario y la actividad cinegética, o como el epigrama. Sobre este último, vid. Solodow (1988: 47-49). Entre los reflejos de la elegía, vid.: *novitas furoris* (350) para la locura/pasión amorosa; *multi illum iuvenes, multae cupiere puellae* (353, cf. 355), para Narciso como «objeto» de deseo; el paréntesis (*fuit in tenera tam dura superbia forma*) (354) habla del joven como de una *dura puella*; Eco *vidit et incaluit* (371) y se abrasa por las llamas del amor; la metamorfosis de la ninfa (395-401) es un claro hipérbaton de los síntomas del mal de amor; Narciso se había burlado (*luserat*, 403) de ninfas y uniones con hombres (*coetus...viriles*). Como cabe esperar, después de la autocontemplación y enamoramiento, las referencias características del *sermo* elegíaco se intensifican. Destacamos exclusivamente el caso del tópico *exclusus amator*, que opera a una mínima escala, pues, como reconoce el propio Narciso, la barrera para amante y amado no es más que la ligera agua (448-450): *quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / nec via nec montes nec clausis moenia portis; / exigua prohibemur aqua*.

<sup>138</sup> Sobre los elementos y lenguaje, vid. Bömer (1969: 554-555) así como los comentarios a las descripciones de Cintia y Corina dentro del capítulo de la elegía. Sobre Apolo y Baco como modelos para el *cultus* capilar masculino, vid. el epígrafe sobre la epifanía de Apolo en Lígdamo.

<sup>139</sup> Este es solo uno de los ejemplos que emplea Ovidio para ilustrar la comprometida situación de Narciso y la cuasi paradoja que implica la maldición «*sic amet ipse licet, sic non potitur amato*» (405). Cf. *tecum venitque manetque, / tecum discedet— si tu discedere possis* (435-436), *et placet et video, sed quod videoque placetque / non tamen invenio* (446-447), *Quid faciam? Roger anne rogem? Quid deinde rogabo? / Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit* (465-466). Borghini (1978:191) hablaba de la «totale perdita dell' 'orientamento sintatico'».

<sup>140</sup> Me limito a señalar algunos frescos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que son los que he podido contemplar *in situ*: inv. 9379, 9380, 9381, 9382 y 9701. Vid. Rafn (1992) y nuestro apéndice de ilustraciones.

relación, el más evidente es la comparación del comienzo. Con Narciso, al igual que con otros seres de extraordinaria belleza, el arte no imita a la naturaleza, sino que la naturaleza imita al arte (*ut e Pario...marmore*, 419).<sup>141</sup>

La reacción de Narciso al contemplar su rostro en la fuente es una sensación de estupor (*adstupet*). Esta es la misma emoción que experimentan los personajes de las *Metamorfosis* ante diversos prodigios y, también, ante figuras y escenas que recuerdan a obras de arte. Así ocurre cuando Perseo contempla por primera vez a Andrómeda, cuando Astiages ve cómo Aconteo ha sido transformado en una estatua a causa de la cabeza de Medusa, cuando Pigmalión descubre que su escultura ha cobrado vida o cuando las ninfas silvestres e Hipólito observan la fluidificación de Egeria.<sup>142</sup> Del mismo modo, la admiración (*miratur; mirabilis*) subraya el carácter maravilloso de la belleza del muchacho, que se concibe como un auténtico espectáculo para la mirada.<sup>143</sup>

Por último, a la esencia artística del retrato de Narciso también contribuye la importancia que adquiere el color en su descripción, sobre todo en el verso 423. La mezcla de tonos rojizos y blancos que contiene el rostro del joven es una combinación muy grata para la mayoría de los poetas. En el caso concreto de la épica, la presencia conjunta de estos colores está atestiguada desde Enio (*et simul erubuit ceu lacte et purpura mixta*)<sup>144</sup> mientras que dentro de las *Metamorfosis* este mismo juego cromático se recrea en varios pasajes. La alternancia de rojo y blanco aparece en las uvas y el panal de miel que disponen como viandas Filemón y

<sup>141</sup> Ovidio ya había utilizado un símil parecido en *Am.* 1.7.51-52: *adstitit illa amens albo et sine sanguine vultu, / caeduntur Pariis qualia saxa iugis*. Dentro de las *Metamorfosis*, las comparaciones de la hermosura humana con la belleza artística son frecuentes. Por ejemplo, a la vista de Perseo, Andrómeda habría parecido una obra de arte (*nisi quod levis aura capillos /moverat et tepido manabant lumina fletu, / marmoreum ratus esset opus*, 4.673-675) y el cuerpo de Adonis recuerda a las pinturas en las que aparece Cupido (*qualia namque / corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, / talis erat; sed, ne faciat discrimina cultus, / aut huic adde leves aut illis deme pharetras*, 10.551-518).

<sup>142</sup> Cf. *Ov. Met.* 4.676 (*et stupet et visae correptus imagine formae*, cf. n. anterior), 5.205 (*dum stupet Astyages*), 10.287 (*dum stupet et dubie gaudet fallique veretur*) y 15.552-553 (*et nymphas tetigit nova res, et Amazone natus haud aliter stupuit...*), respectivamente.

<sup>143</sup> Los casos en los que las palabras que designan la admiración en latín (*mirabilis, mirus, admirare, mirare, miraculum...*) aparecen en el poema ovidiano son verdaderamente numerosos. Por ejemplo, retomando el pasaje de Pigmalión y Galatea (cf. n. anterior), vid. la reacción del artífice al acabar su obra: *miratur et haurit / pectore Pygmalion simulati corpori ignes* (10.252-253).

<sup>144</sup> *Enn. Ann.* 11 frg. 352 Warmington (1988 [=1935]: 128). En otros manuscritos, el fragmento corresponde a *Ann.* 10, vid. Skutsch (1986<sup>2</sup>: 526). Enio podía tener en mente pasajes como *Hom. Il.* 4.141-148, donde las heridas de las piernas de Menelao se comparan con el marfil de un arnés teñido de púrpura. Otros ejemplos significativos son Varro *Sat. Men.* Frg. 372 Cèbe (372 Bücheler), *Cat.* 63.7-8 y Verg. *Aen.* 12.64-69, de donde probablemente bebe Ovidio. No en vano, este último pasaje, donde se describía el rubor de Lavinia, debió de convertirse en un *locus classicus*, pues Estacio se refiere a él en el epitalamio a Estela y Violentila, *Silv.* 1.2.244-245: *non talis niveos strinxit Lavinia vultus / cum Turno spectante rubet; non Claudia talis;* el propio Estacio lo utiliza también para la imagen de su Aquiles (*Achill.* 1.161-162, *infra*). Vid. André (1949: 346-347) para el vocabulario cromático. En cuanto al uso ovidiano en la poesía elegíaca, vid. el comentario a *Am.* 3.3 en el capítulo dedicado a la elegía.

Baucis<sup>145</sup> o en la descripción del curso solar que relata Pitágoras.<sup>146</sup> La misma mezcla está presente en descripciones femeninas (como la de Atalanta durante su carrera)<sup>147</sup> y en la de efebos y jóvenes extraordinariamente bellos (como ocurre con el rostro de Hermafrodito).<sup>148</sup> Además, la presencia del color en la descripción del rostro de Narciso no sirve únicamente para resaltar su hermosura, sino que servirá como una de las claves poéticas con las que se desenvuelve el final de la historia. En primer lugar, el muchacho se golpeará el pecho, parte del cual mudará su color desde el blanco hasta un rosa rojizo, como sucede con las manzanas o las uvas.<sup>149</sup> Seguirá la licuación paulatina de su cuerpo y la pérdida de la característica mezcla blanco-rojo (*et neque iam color est mixto candore rubori*, 3.491). El final, como es sabido, lo representará la muerte del joven, el llanto de las náyades, las dríades y Eco, y el surgimiento de la flor del narciso (*croceum...flore[m] / [...] foliis medium cingentibus albis*, 3.509-510), variedad de metamorfosis compartida por otros personajes de la obra.<sup>150</sup>

#### 4.2. El amor en los tiempos de la épica.

En ocasiones las diferentes manifestaciones del *amor* entre los personajes del poema están avocadas a un desenlace trágico y a la muerte conjunta de los amantes, tal es el caso —entre otros— de Atis y Licabante (*Met.* 5.46-73) o de Cílaro e Hilónome (*Met.* 12.393-428). En otras ocasiones, en cambio, el lector asiste a una *imitatio* burlesca y una visión manifiestamente cómica del sentimiento amoroso, lo que deviene en una parodia del sentimentalismo de la elegía erótica y del carácter idílico de la poesía bucólica, como ocurre con la tonada del cíclope Polifemo (13.779-869). Estos tres ejemplos, en cualquier caso, son dignos de consideración por el empleo del retrato literario, cuyas dimensiones y cuyo lenguaje se adaptan naturalmente en función de cada episodio a las exigencias trágicas y cargadas de patetismo o, por el contrario, al tono burlesco y la exageración cómica.

##### 4.2.1. Amor y tragedia: Atis y Licabante, Cílaro e Hilónome.

Los breves pasajes dedicados a los guerreros Atis y Licabante, y a los centauros Cílaro e Hilónome, contienen una carga de sentimentalismo trágico que los distancia de la parodia de matanzas épicas que representan los dos

---

<sup>145</sup> Ov. *Met.* 8.676-677: *et de purpureis collectae vitibus uvae; / candidus in medio favuus est.*

<sup>146</sup> Ov. *Met.* 15.192-194: *ipse dei clipeus, terra cum tollitur ima, / mane rubet, terraque rubet cum conditur ima; / candidus in summo est.*

<sup>147</sup> Ov. *Met.* 10.594-596: *inque puellari corpus candore ruborem / traxerat, haud aliter quam cum super atria velum / candida purpurem simulatas inficit umbras.*

<sup>148</sup> Ov. *Met.* 4.331-333: *hic color aprica pendentibus arbore pomis / aut ebori tincto esta ut sub candore rubenti, cum frustra resonant aera auxiliaria, lunae.*

<sup>149</sup> Ov. *Met.* 3.482-485: *pectora traxerunt roseum percussa ruborem, / non aliter quam poma solent, quae candida parte, / parte rubent, aut ut variis solet uva racemis / ducere purpureum nondum matura colorem.*

<sup>150</sup> Cf. Ov. *Met.* 10.209-213 (Jacinto), 731-734 (Adonis) y 13.394-398 (Áyax).

episodios en los que se insertan, a saber, la lucha entre Fineo y Perseo (5.1-235), y el enfrentamiento entre lápitas y centauros (12.210-458). Los retratos conetenedos en ambos pasajes se enmarcan en un motivo particular dentro de la épica, los *Antigastmähler* (Bettenworth 2004: 395-477), esto es, las escenas que invierten los banquetes o fetines típicos de los poemas épicos.<sup>151</sup> Además, en ambos casos se privilegia el sentimiento amoroso, ya sea derivado de un afecto homoerótico (como en el primer caso) o heteroerótico (como en el segundo); ambas historias terminan con la muerte de los dos miembros de la pareja;<sup>152</sup> y ambos pasajes describen exclusivamente al primero de sus miembros, que es el primero en morir y el considerado como «objeto» de deseo.<sup>153</sup> Por último, no es menos importante señalar que Ovidio es la única fuente tanto para la historia de Atis y Licabante, como para la de Cílaro e Hilónome, aunque pueda pensarse en posibles modelos helenísticos silenciados por la transmisión textual.<sup>154</sup>

Al comienzo del libro quinto, se interrumpe el banquete conmemorativo por la victoria de Perseo cuando Fineo ataca repentinamente al héroe. El semidiós, en su contraataque, hiere sin querer a otro varón (Reto), lo que provoca un gran tumulto entre los convidados y es el origen de un confuso combate. Atis es el primero de los adversarios de Perseo en aparecer descrito y el primero con el que acaba el héroe:

Erat Indus Athis, quem flumine Gange	
edita Limnaee vitreis peperisse sub undis	
creditur, egregius forma, quam divite cultu	
augebat, bis adhuc octonis integer annis,	50
indutus chlamydem Tyriam, quam limbus obibat	
aureus; ornabant aurata monilia collum	
et madidos murra curvum crinale capillos.	
Ille quidem iaculo quamvis distantia misso	
figere doctus erat, sed tendere doctior arcus;	55
tum quoque lenta manu flectentem cornua Perseus	
stipite, qui media positus fumabat in ara,	
perculit et fractis confudit in ossibus ora.	Ov. Met. 5.47-58

<sup>151</sup> Bettenworth dedica un capítulo completo de su monografía a este tipo de escenas, donde el estudio detallado del encuentro de Ulises y el Cíclope (Hom. *Od.* 9.216-559) sirve como paradigma para el análisis de las otras seis ocasiones en las que esta clase de escenas comparecen en el género épico: matanza de los pretendientes de Penélope (Hom. *Od.* 22), Perseo contra Fineo (Ov. *Met.* 4-5), lápitas contra centauros (Ov. *Met.* 12 y Val.Flac. 1) y mujeres de Lemnos contra sus maridos (Val.Flac. 2 y Stat. *Theb.* 5). Por otro lado, para la descripción de personas en las escenas de banquete, vid. la propia Bettenworth (2004: 54-58), que censa el número en 21 descripciones a lo largo de 40 escenas.

<sup>152</sup> Muertes en el primer caso recuerdan a la de los héroes virgilianos Niso y Euríalo (cf. Ov. *Met.* 5.70-73 y Verg. *Aen.* 9.433-437, con Otis 19702: 347-348), mientras que en el segundo caso evocan la de los enamorados ovidianos Píramo y Tisbe (cf. Ov. *Met.* 12.423-428 y 4.162-163).

<sup>153</sup> Sobre las posibilidades de *Met.* 12.408-415 y la referencia a Cílaro o a Hilónome, vid. *infra*.

<sup>154</sup> Vid. Bömer (1976a: 186), con la estructura de la «*Perseida*» ovidiana en p. 231, y DeBrouhn (2004) para Atis-Licabante. Bömer (1982: 75-80) y Keith (2002b: 108-122) para los centauros.

Había un indio, Atis, que se cree que Limnea, la hija del río Ganges, bajo las cristalinas corrientes había alumbrado, sobresaliente por su belleza, que aumentaba con su rico atavío, en la flor de la edad, puro todavía con dieciséis, vestido con una clámide tiria a la que remataba un áureo ribete; gargantillas de oro orlaban su cuello y un curvo pasador sus cabellos empapados de mirra. Aquél, en efecto, era diestro en acertar con la jabalina por más que la lanzara de lejos, pero más diestro en tensar el arco. Precisamente, cuando también con su mano doblaba los flexibles extremos, golpeole Perseo con un tizón que humeaba en medio del altar y su rostro embarulló entre los despedazados huesos.

El comienzo mismo de la *descriptio* de Atis es típicamente efrástico: el verbo *sum* y un doble nominativo, con el que se recoge el *nomen* y la *origo* del guerrero, se amplían mediante una oración de relativo que abre paso a la pintura del muchacho.<sup>155</sup> En esta instantánea, el guerrero aparece descrito conforme a los parámetros de un *puer* y un héroe oriental en el que se conjugan la hermosura natural (*egregius forma*) y la artificial (*divite cultu*).<sup>156</sup> La joven edad del mancebo se expresa a través de un multiplicativo<sup>157</sup> y subraya una característica —la *integritas*— que va a modificarse de un modo violento por el tipo de muerte que le aguarda (*perculit*, 58).<sup>158</sup>

A la belleza de Atis sigue el elogio de su destreza con la jabalina y con el arco (54-55). La habilidad del adolescente con las armas se emplea como una transición para introducir el clímax. En este punto puede destacarse la armonía que opera entre el contenido del texto, el tiempo invertido en la lectura/declamación y la sintaxis: la pesadez del arco y de la acción de doblar sus extremos —con deliberada sucesión de espondeos (*lētā mānū flēctētēm*)— dilata

<sup>155</sup> Detectamos esta clase de fórmulas dentro de las *Metamorfosis* en topografías, topotesias y cronografías fundamentalmente. Cf. algunos ejemplos que localizados: *illud erat tempus, quo...* (2.680), para introducir la descripción de Apolo como pastor; *vallis erat... / cuius...* (3.155 ss.), el valle en el que se ubica la fuente donde Diana se baña y es descubierta por Acteón; *Fons erat, ... / quem...* (3.407 ss.), la fuente en la que se refleja Narciso (vid. *supra*) y *gramen erat circa, quod...* (3.411), el césped que la rodea; *Planus erat... / ubi...* (6.218 ss.), el campo en el que se ejercitaban los hijos de Anfión; *Tempus erat, quo...* (6.587 ss.), la escena en la que se enmarca el *furor* de Procne; *Regia turris erat vocalibus addita muris, / in quibus...* (8.14 ss.), la construcción donde acostumbra a subir Escila (la hija de Niso) para contemplar la guerra; *Concava vallis erat, quo...* (8.334 ss.), escenario para la cacería del jabalí de Calidón; *Stipes erat, quem...* (8.451 ss.), tizón unido a la vida de Meleagro; *Collis erat... / , quam...* (10.86 ss.), claro del bosque modificado por el canto de Orfeo; *Tempus erat, quo...* (10.446 ss.), noche en la que Mirra comete incesto; *parvus erat gurgis, ... / , quo...* (14.51 ss.), torbellino frecuentado por Escila (la nereida), donde quedará metamorfoseada. Vid. *supra* lo comentado a propósito del patrón *locus est* en la descripción del consejero del cónsul.

<sup>156</sup> Sobre el modelo de guerrero oriental, vid. *supra* la nota sobre Cloreo en la *Eneida*.

<sup>157</sup> Cf. otros momentos en los que se utilizan los multiplicativos dentro del poema con esta finalidad: 2.497, la edad de Arcas (*ter quinque fere natalibus actis*); 4.292, la edad de Hermafrodito (*is tria cum primum fecit quinqueniam*); 7.293, los años que parece haber rejuvenecido Esón (*ante quater denos hunc se reminiscitur annos*), 11.302, los años de la bella Quíone (*bis septem nubilis annis*).

<sup>158</sup> Para el tipo de muerte, Ovidio posiblemente se inspira en Verg. *Aen.* 12.298-301 (muerte de Ebiso), como apunta Keith (2002b: 114-115). Otis (1970<sup>2</sup>: 350) y Bömmer, entre otros, consideraron el relato de Atis-Licabante como una probable parodia virgiliana («vielleicht als Parodie», Bömmer 1976a: 241). Keith (2002b: 119) opina lo contrario: «neither parodies nor burlesques high epic, but rather reinterprets the form, intensifying both the brutality and the sentimentality of epic warfare». La sección del estudio diacrónico de Bettenworth (2004: 395-477) dedicada a la inversión de las *Gastmahlszenen* también demuestra que las matanzas cruentas eran un elemento típico en esta clase de escenas (vid. esp. Bettenworth 2004: 470-474).



el proceso y genera una tensión que no se resuelve hasta el verso 58, donde el encabalgamiento (*Perseus [...] perculit et... confudit*) traduce de un modo «espacial» la desintegración de la hermosura de Atis.

La violenta muerte del efebo ha sido contemplada por Licabante, que le profesa un verdadero afecto (*Assyrius vidit Lycabas, iunctissimus illi / et comes et veri non dissimulator amoris*, 60-61). El guerrero trata de vengar la pérdida de su compañero, pero Perseo le atraviesa el pecho con su cimitarra. Tan solo en la muerte logran unirse los dos guerreros:

	At ille	70	
iam moriens oculis sub nocte natantibus atra			
circumspexit Athin seque acclinavit ad illum			
et tulit ad manes iunctae solacia mortis.			
			Ov. <i>Met.</i> 5.70-73

Más aquel, ya moribundo, con los ojos nadando bajo la negra noche, miró en derredor buscando a Atis y se inclinó hasta él llevando a los manes el consuelo de su muerte conjunta.

Después de narrar de un modo pausado el final Atis y Licabante, el número de muertes aumenta vertiginosamente y el pasaje adquiere velocidad. Forbante y Anfimedonte perecen al resbalar en la sangre del suelo y caer sobre su propia espada y, a continuación, Perseo acaba con otros siete guerreros (74-88). Las matanzas se suceden y los versos mudan su forma en la de un auténtico catálogo épico de muertes hasta que el héroe decide emplear la cabeza de Medusa para petrificar a sus adversarios (180-235). La acción vuelve a demorarse ligeramente en la última parte del episodio, con el breve intercambio de palabras entre el semidiós y Fineo, y con la petrificación de este último, que pasa a engrosar la galería de esculturas con las que el poeta decora el final de esta historia.

En el caso de los centauros Cílaro e Hilónome, su historia de amor también supone una notable moratoria en el marco de una guerra como la Centauromaquia (12.210-535). La historia ocupa casi cuarenta versos (393-428) y se abre con una cuidada *descriptio* de Cílaro, al que se pinta como un ser mestizo desprovisto del salvajismo que caracteriza a estos monstruos:

Nec te pugnantem tua, Cyllare, forma redemit,			
si modo naturae formam concedimus illi.			
Barba erat incipiens, barbae color aureus, aurea		395	
ex umeris medios coma dependebat in armos.			
Gratus in ore vigor; cervix umerique manusque			
pectoraque artificum laudatis proxima signis,			
et quacumque vir est. Nec equi mendosa sub illo			
deteriorque viro facies; da colla caputque,		400	
Castore dignus erit: sic tergum sessile, sic sunt			
pectora celsa toris. Totus pice nigrior atra,			
candida cauda tamen; color est quoque cruribus albus.			
			Ov. <i>Met.</i> 12.393-403

Ni a ti, Cílaro, te libró tu belleza mientras combatías, en caso de que admitamos que en aquella naturaleza hay belleza. La barba era incipiente, el color de la barba dorado,

dorada, su melena caía colgando desde los hombros hasta la mitad de los brazos. En su rostro, un agradable vigor; el cuello, los hombros, las manos y el pecho semejantes a las alabadas tallas de los artistas, y por doquiera que hay hombre. Y, en su parte inferior, la forma equina no era defectuosa ni peor que la del hombre; proporciónale cuello y testuz, será digno de Cástor; así de apropiado es el lomo para sentarse, así lo es su pecho erguido con sus músculos. Todo él es más oscuro que la negra pez, en cambio, la cola, alba; el color de sus patas blanco es también.

Cílaro no es un humano, pero su estatuto ontológico es muy cercano al de un hombre, motivo por el que se incluye aquí su descripción. De hecho, el retrato de Cílaro se ha calificado como «almost clinically anatomical» (DeBrohun 2004: 428) y contrasta abiertamente con la caracterización de sus congéneres. Al contrario de lo que sucede con otro centauro como Latreo, la descripción de Cílaro no encaja con la de un vigoroso guerrero ni con la de un monstruo híbrido,<sup>159</sup> sino que se ajusta a la de un amado, a la de un objeto de deseo.<sup>160</sup>

Ovidio ha trabajado concienzudamente en la estructura de este retrato desde los planos de la *dispositio* y la *elocutio*. En el primer caso, destaca la simetría descriptiva, que se concreta en una introducción (393-394) y un idéntico número de versos para pintar la doble naturaleza. El hexámetro 399, donde se unen lo humano y lo animal, está convenientemente segmentado por la cesura pentemímera, de la que resultan dos períodos con el mismo número de palabras (*et quacumque vir est. | Nec equi mendosa sub illo*). Además, la disposición obedece a un orden vertical y parte de la cabeza (*barba*) para llegar a los pies (*cruribus*). Más adelante, la descripción de los cuidados con que Hilónome acicala a su

<sup>159</sup> Cf. Ov. *Met.* 12.463-468: *membris et corpore Latreus / maximus; huic aetas inter iuvenemque senemque, / vis iuvenalis erat, variabant tempora cani. / Qui clipeo gladioque Macedoniae sarisa / conspicuus faciemque obversus in agmen utrumque / armaque concussit certumque equitavit in orbem*. Nótese, sin embargo, cómo el carácter biforme, que es señal de identidad de los centauros, se desliza a través de la abundancia de sintagmas coordinados en la descripción. La ferocidad de esta raza se subraya en diferentes ocasiones: cf. *feros* (12.211), *saevorum...Centaurorum* (12.219).

<sup>160</sup> Que Cílaro ocupa en toda la historia el centro de atención y que su figura se concibe como un objeto de deseo, al igual que una amada elegiaca (cf. *multae illum petiere sua de gente*, 12.404; *Cyllaron una tenet*, 12.408), es una idea que no contempla el artículo de DeBrohun (2004: esp. 434 y ss.), enfocado a analizar las alusiones de *De rerum natura* y *Ars* en este episodio, así como un conjunto de «conceptual opposites», tales como la *natura* y el *cultus*, lo masculino y lo femenino, el amor y la guerra, lo humano y lo animal, y los valores de la poesía lírica-elegiaca y la épica. Esto se debe a que DeBrohun considera en todo momento que los versos 408-415 tienen como objeto de los cuidados de Hilónome a la propia mujer centauro. Sin embargo, no hay en los versos ninguna precisión al respecto, sino que el objeto de estos cuidados y acicalamientos puede continuar siendo el centauro macho, Cílaro, de cuyo aspecto se cuida su pareja. Esto desharía las dos primeras parejas de opuestos que analiza DeBrohun (*natura-cultus* y masculinidad-feminidad). Ov. *Met.* 12.408-415: *cultu quoque, quantus in illis / esse potest membris, ut sit coma pectine levis, / ut modo rore maris, modo se violave rosave / implicet, interdum candentia lilia gestet, / bisque die lapsis Pagasaeae vertice silvae / fontibus ora lavet, bis flumine corpora tinguat, / nec nisi quae deceant electarumque ferarum / aut umero aut lateri praetendat vellera laevo*. En el hexámetro y medio que introduce el texto, Hilónome es sujeto y Cílaro objeto: *Haec et blanditiis et amando et amare fatendo / Cyllaron una tenet* (12.407-408). La adopción de *cultu* (pace Tarrant 2004: 361) o *cultus*, como en el texto con que trabaja DeBrohun, no aclara nada. Asumida la ambigüedad sintáctica, nos decantamos por hacer de Cílaro el beneficiario de todo el proceso. Esto, además, cuenta con paralelos dentro de la épica, donde personajes como Silvia (*Aen.* 7.487-489) o Cipariso (*Met.* 10.120-125) proporcionan cuidados semejantes a sus animales «fetiches».

pareja (*modo... modo*, 410; *bisque... bis*, 412-413; *aut umero aut lateri*, 415) y el amor que se profesan las dos criaturas refuerzan la «paridad descriptiva»:

Par amor est illis; errant in montibus una,  
 antra simul subeunt; et tum Lapitheia tecta  
 intrant pariter, pariter fera bella gerebant. Ov. Met. 12.416-418

Igual es el amor entre ellos; vagan por los montes a una, suben a sus cuevas a la vez; y habían entrado entonces a la morada del lápita a la par, a la par entablaban los fieros combates.

Por otra parte, la *elocutio* del retrato también refuerza su estructura geminada. Esto se logra fundamentalmente a través de un abundante empleo de la repetición en distintos niveles, ya sea en forma de aliteración (*candida cauda tamen; color est quoque cruribus albus*), ya mediante la *geminatio* (*aureus, aurea*, 395), ya mediante la simple duplicación de un sustantivo, que es lo más habitual: *forma* (393), *formam* (394); *barba, barbae* (395); *color* (395, 403); *umeris* (396), *umerique* (397); *pectoraque* (398), *pectora* (402); *vir* (399), *viro* (400).

Los planos de la *dispositio* y la *elocutio* se conjugan para resaltar la doble naturaleza de Cílaro, integrante de un colectivo al que el poeta llama *bimembres* (240, 494), *biformis* (456) y *semihomines* (536). A su vez, en tanto que híbrido, Cílaro aún lo mejor de cada naturaleza. Como caballo, sería digno de un héroe,<sup>161</sup> como hombre, destaca por su hermosura. En este aspecto cobra importancia el componente artístico del retrato, pues se convierte en el elemento fundamental que refrenda la belleza del monstruo. La abundante mención de términos cromáticos (*aureus, nigrior, atra, candida, albus*), la repetición del sustantivo *color* y la comparación de diferentes partes de su anatomía con las obras de los artistas (*...artificum laudatis próxima signis*, 398) podrían llevar a pensar que el narrador de este episodio (Néstor-Ovidio) se inspira en representaciones plásticas de la Centauromaquia, tales como las que decoraban varios templos (el de Poseidón en Sunio, el de Apolo en Bassae, el de Zeus en Olimpia, las metopas de la cara sur del Partenón...).

Finalmente, la muerte de Cílaro e Hilónome es más romántica y menos violenta que la de otros centauros. El autor desconocido que lanza su jabalina (*auctor in incerto est*, 12.419) y la pequeña herida del centauro (*parvo...vulnere*, 12.421) componen una escena radicalmente diferente a la de las crueles matanzas dispersas por la Centauromaquia. La jabalina se clava entre el pecho y el cuello del centauro, dejando herido el corazón, e Hilónome se suicida en brazos del que se llama «su marido» (*incubuit moriensque suum complexa maritum est*, 428). Se trata sin duda de un final dulce cuando se compara con la sangre, las entrañas y las vísceras a las que quedan reducidos los demás combatientes.

<sup>161</sup> Ovidio no renuncia a jugar con los conocimientos mitológicos de sus lectores: *Castore dignus erit* (401) hace referencia a la montura de uno de los Dioscuros, la que compartía nombre con el propio centauro. Cf. Verg. G. 3.89-90; Sen. Phae. 811; Val. Flac. 1.426; Mart. 8.21.5, 8.28.8; Stat. Theb. 4.215, 6.328; Serv. ad Verg. Aen. 1.235; ad B. 6.74; ad G. 3.89.

Como se ha comprobado, los retratos de Atis y Cílaro y los episodios en los que se encuadran comparten abundantes características. La exuberante belleza de los dos sujetos, la demora que se produce en las narraciones de los combates y la unión en la muerte de las dos parejas se asemejan a microtragedias en las que el amor cobra una importancia trascendental y la épica parece deslizarse hasta un segundo plano. Ambos episodios (y quizá el de los centauros de forma más obvia) no dejan de subrayar el carácter híbrido de un poema como las *Metamorfosis*.

#### 4.2.2. Amor y comedia: Polifemo y Galatea.

Por más que el sentimentalismo florezca por doquier en la épica ovidiana, el tratamiento del amor no tiene por qué ser necesariamente trágico; el poeta ya supo desviarse de esta ruta en su elegía amorosa e investir su poesía erótica de una comicidad y un humor muy superiores al de sus predecesores. La misma situación puede percibirse en las *Metamorfosis*, donde el contrapunto de los dramas de Atis-Licabante y Cílaro-Hilónome está representado el infructuoso amor de Polifemo y Galatea en el canto decimotercero.

El nivel de profundidad metadieético de este episodio es considerable. La articulación de hasta cuatro estratos narrativos recuerda en su estructura a una muñeca rusa: los retratos de Galatea (789-807) y Polifemo (840-858) forman parte de la balada entonada por el cíclope (789-869 —primer nivel—). Este canto es en realidad un eco de las palabras del cíclope y se materializa a través de la conversación entre Galatea y Escila (750-897 —segundo nivel—). El coloquio entre las dos ninfas marinas integra la *fabula* dedicada a explicar la metamorfosis de Escila en peñasco (13.720-14.74 —tercer nivel—), un episodio que, por último, constituye uno de los relatos que el poeta inserta dentro de la conocida como «*Eneida*» ovidiana (13.623-14.608 —cuarto nivel—).<sup>162</sup>

De esta abundante superposición de estratos y de la constante subrogación del narrador se sigue una diversa empatía hacia los retratos en función de quién toma la palabra. El nivel de importancia de acuerdo con el narrador es, además, inversamente proporcional al tamaño de su relato. Para el vate épico, las descripciones de Polifemo y Galatea son poco relevantes. De hecho, la voz del *auctor* —el «yo» épico— no es perceptible en todo el episodio. Cuando la autoría de los retratos se transpone a Galatea, la relevancia de la imagen de la ninfa y el cíclope gana importancia. En este punto, conviene considerar si Galatea actúa como mera transmisora o como auténtica autora de su texto. Los versos que introducen el discurso directo del cíclope rezan:

Latitans ego rupe meique  
Acidis in gremio residens procul auribus hausi  
talía dicta meis auditaque mente notavi.

Ov. *Met.* 13.786-788

---

<sup>162</sup> Vid. Farrell (1992: 264-265).

Mientras yo me escondo en una roca y me siento en el regazo de mi amado Acis, con mis propios oídos escuché a lo lejos las siguientes palabras y grabé en mi mente lo oído.

Dentro del verso 788, el consenso de los fragmentos más antiguos y de numerosos códices transmite *verba* en lugar de *mente*.<sup>163</sup> La distinción parece relevante, dado que con *mente notavi* se alude a la memoria y a la transmisión oral de los *dicta* de Polifemo, mientras que *verba notavi* indica una deliberada acción por recoger de forma escrita la canción del cíclope y, por tanto, una deliberada subrogación de la autoría poética.

El mayor grado de empatía con los retratados corresponde, como es natural, al propio Polifemo. Toda su canción se convierte en un monstruoso sainete que parodia tópicos como el *exclusus amator* y lamentos como los que se leen en la poesía bucólica.<sup>164</sup> Dentro de este canto el cíclope describe la imagen de Galatea y su propia imagen, cada una de ellas en diecinueve versos (789-807 y 840-858).

En el caso de Galatea, el retrato se corresponde con el de una auténtica *dura puella*. Su físico merece alabanza, pero su actitud es objeto de reproches:

Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, floridior pratis, longa procerior alno,	790
splendidior vitro, tenero lascivior haedo, levior adsiduo detritis aequare conchis, solibus hibernis, aestiva gratior umbra, nobilior palma, platano conspectior alta,	795
lucidior glacie, matura dulcior uva, mollior et cyni plumis et lacta coacto, et, si non fugias, riguo formosior horto; saevior indomitis eadem Galatea iuvenis, durior annosa quercu, fallacior undis,	800
lentior et salicis virgis et vitibus albis, his immobilior scopulis, violentior amne, laudato pavone superbior, acrior igne, asperior tribulis, feta truculentior ursa, surdior aequoribus, calcato immitior hydro, et, quod praecipue vellem tibi demere possem, non tantum cervo claris latratibus acto, verum etiam ventis volucricue fugacior aura.	805
	Ov. Met. 13.789-807

<sup>163</sup> Se reproduce el texto como aparece en la edición de Tarrant (2004: 402), pero cf. Rivero García (2018: 346-347), que justifica plenamente *verba* frente a *mente* apoyándose en los pasajes aducidos por Heinsius y Bach (Ov. *Fast.* 3.178, 5.10; *Met.* 9.778) y defendiendo la redundancia *dicta-verba* por resultar esta habitual en varios autores y, sobre todo, en el propio Ovidio.

<sup>164</sup> Cf. Theoc. *Id.* 6 y, especialmente, 11.19-81; Verg. *B.* 2. Vid. Otis (1970<sup>2</sup>: 280), Galinsky (1975: 135, 192-193), Bömer (1982: 406, 420), Griffin (1983) y Farrell (1992). El tratamiento cómico del cíclope, por otra parte, ya estaba presente en el drama satírico de Eurípides y un ditirambo de Filóxeno de Citera, titulado precisamente *Galatea* o *Cíclope* (c. 390 a. C.), cf. Arist. *Po.* 1448a15-16. Asimismo, es razonable pensar que la historia formaba parte de la trama de otras comedias conservadas de modo fragmentario; por ejemplo, vid. Kassel y Austin, frgs. 37-40 (Alex.), 129-131 (Antiph.) y 3-6 (Nicoch.); así como los fragmentos de Menandro editados por Arnott (1996: 139-151).

Galatea, más blanca que la hoja del níveo ligustro, más florida que los prados, más esbelta que el alto quejigo, más brillante que el cristal, más retozona que un tierno cabrito, más suave que las conchas desgastadas por el mar incesante, más grata que el sol invernal, que la sombra estival, más distinguida que la hoja de palmera, más visible que un platanero crecido, más clara que el hielo, más dulce que la uva madura y más blanda que las plumas del cisne y la leche cuajada, y, si no me rehuyeras, más hermosa que un huerto regado; la misma Galatea, más cruel que los novillos indómitos, más dura que la añosa encina, más falaz que las olas y más resistente que las ramas del sauce y las blancas vides, más inmóvil que estos peñascos, más violenta que un torrente, más orgullosa que el elogiado pavo real, más impetuosa que el fuego, más áspera que los trébulos, más cruel que una osa encinta, más sorda que el mar, más dañina que una serpiente al pisarla y, lo que sobre todo querría poder quitarte, no solo más esquiva que el ciervo al que persiguen sonoros ladridos, sino también más que los vientos y la brisa alada.

El retrato de la ninfa consiste en una letanía de comparaciones sintéticas. Las cualidades de Galatea, expresadas siempre en nominativo y bajo la forma de un comparativo de superioridad, se confrontan a diversos elementos de la naturaleza (plantas, animales, paisajes...). Todas las analogías reflejan el «candor» de un Polifemo incapaz de abstraerse del marco idílico y de la atmósfera bucólica en la que se desenvuelven sus sentimientos. Como consecuencia, la *elocutio* ciclópea no es la habitual o la esperada. Si el *sermo* de Polifemo puede tomarse como un reflejo de su carácter, el gigante abandona buena parte de su monstruosidad para llegar a sonar como los pastores de los idilios cuando elogian a sus amantes. Esta incongruencia —tratar de hacer de un ogro caníbal un pastor enamorado— es la base y fuente principal para la comicidad y la parodia de este episodio.

La misma descripción de Galatea también evidencia la *virtus oratoria* del cíclope. No hay duda de que la primera sensación que produce su lectura es la risa, una risa que tiene su reflejo en la sintaxis a través del infatigable encadenamiento de hipérbolos y en la *ubertas* descriptiva con que se ilustra la exuberante pasión del gigantesco pastor. La parodia de Teócrito también desempeña un papel importante; la huella del texto griego es perceptible desde el primer verso de este retrato que, en su conjunto, no es otra cosa que una *amplificatio* del modelo helenístico tan desmesurada como el propio cíclope.<sup>165</sup> Sin embargo, esto no es obstáculo para que Polifemo componga su tonada-retrato con una hábil disposición y un perfecto equilibrio. La prueba está en la balanceada simetría entre las *virtutes* y los *vitia* de Galatea que aparecen tratados prácticamente con el mismo número de versos: nueve se ocupan del *corpus* de la ninfa y diez lo hacen de su *animus*. Al mismo tiempo, el número de adjetivos con los que se define el físico y el talante de la *puella* es idéntico (trece en cada caso), y la sencillez de una *descriptio* dominada por la coordinación *et* solo se altera con

---

<sup>165</sup> Ovidio amplifica tomando como modelo dos versos del bucólico y multiplicando los cuatro comparativos que allí aparecían. Cf. Theoc. *Id.* 11.20-21: λευκότερα πακτᾶς προτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός, / μόσχῳ γαυροτέρα, φιαροτέρα ὄμφακος ὦμας. Sigo la edición de Dover (2007 [=1985]). Vid. Griffin (1983: 193) y Solodow (1988: 22).

la ruptura del polisíndeton en el corazón del retrato (*et, si...*, 797-798) y en su final (*et, quod...*, 805-807).

En los versos que componen su balada, Polifemo también se autorretrata y lo hace de un modo en absoluto inocente. El retrato del cíclope supone ante todo una inversión del paradigma de belleza masculina de los *pueri* (como Atis) o de híbridos dotados de un físico atractivo y armonioso (como Cílaro, *supra*). Evidentemente, Polifemo representa el polo opuesto de Acis, el mancebo por el que se abrasa la ninfa,<sup>166</sup> pero a ojos del propio cíclope las dimensiones colosales de su cuerpo, su único ojo y otros desperfectos son virtudes antes que defectos. La habilidad oratoria del monstruo vuelve a resplandecer dentro del panegírico *de se* con el que se autodescribe:

Certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti.	840
Aspice sim quantus! Non est hoc corpore maior Iuppiter in caelo (nam vos narrare soletis nescioquem regnare Iovem); coma plurima torvos prominet in vultus umerosque ut lucus obumbrat.	845
Nec, mea quod rigidis horrent densissima saetis corpora, turpe puta; turpis sine frondibus arbor, turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent. Pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est; barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.	850
Unum est in media lumen mihi fronte, sed instar ingentis clipei. Quid? Non haec omnia magnus Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis. Adde quod in vestro genitor meus aequore regnat; hunc tibi do socerum. Tantum miserere precesque	855
supplicis exaudi! Tibi enim succumbimus uni, quique Iovem et caelum sperno et penetrabile fulmen, Nerei, te vereor; tua fulmine saevior ira est.	Ov. Met. 13.840-858

Lo cierto es que yo me conozco y me he visto hace poco en el reflejo de agua cristalina, y me ha resultado agradable mi figura al verme. ¡Mira cuán grande soy! No es más grande que este cuerpo Júpiter en el cielo (pues vosotros soléis contar que no sé qué Júpiter reina); una melena abundante cae sobre mi torvo semblante y con su sombra oculta mis hombros como un bosque. Y no pienses que es feo que mi cuerpo esté erizado por la abundancia de rígidas cerdas; feo queda el árbol sin hojas, feo el caballo, si las crines no tapizan su pardo cuello. La pluma cubre a las aves, para las ovejas su lana es ornato; la barba y las cerdas hirsutas sientan bien en el cuerpo a los hombres. Un solo lucero tengo en medio de mi frente, pero a guisa de un clipeo enorme. ¿Y qué? ¿Todo esto no lo ve el gran Sol desde el cielo? No obstante, el Sol tiene un único disco. Súmale que en vuestro mar reina mi padre; a este te lo doy como suegro. ¡Tan solo compadécete y presta oído a

<sup>166</sup> Esta última declara desde su primera intervención el hastío que le produce el cíclope: «*Te tamen, o virgo, genus haud immite virorum / expetit, utque facis, potes his impune negare. / At mihi, [...] non nisi per luctus licuit Cyclopi amorum / efugere*» (13.740-745). De la misma manera, un poco más adelante: «*Nec, si quaesieris odium Cyclopi amorum / Acidis in nobis fuerit praesentior, edam: par utrumque fuit*» (13.756-757).

los ruegos de un suplicante! Y es que solo a ti he sucumbido, yo que desprecio a Júpiter y al cielo y al penetrante rayo, a ti, Nereida, te venero; más cruel es tu ira que el rayo.

La descripción de Polifemo es una reproducción a mínima escala de un discurso en el que se mezcla lo deliberativo con lo encomiástico. El exordio (840-841) enlaza con lo tratado en los versos precedentes. Allí el cíclope había efectuado un repaso de todas sus posesiones y de las ventajas que podría obtener la ninfa si no le fuera esquiva, tratando estos como auténticos argumentos (808-839). Las palabras iniciales (*Certe ego me novi...*, 840) son un eco de aquellas con las que se abría paso a la enumeración de bienes como la cueva, la variedad y la cantidad de ganado y árboles frutales (*At bene si noris*, 808). Asimismo, el reconocimiento o autoconocimiento a través del reflejo en la superficie del agua establece un puente con el episodio de Narciso. Si con Narciso el vivo deseo por «conocerse» desembocaba en tragedia, aquí la orgullosa proclama pronunciada por el cíclope supone una notable parodia del *nosce te ipsum*.<sup>167</sup> El resto del exordio, con la redundancia del verbo *videre* y la presencia de términos como *imagine* y *forma*, cifra la atención en la mirada y anticipa la orientación de los argumentos: Polifemo no es feo.

El grueso de la descripción está dedicada a defender la idea anterior, la *formositas Polyphemi* (842-853). Su hermosura —evidentemente irónica— está en consonancia con el rústico acicalamiento del gigante que Galatea había observado antes de reproducir la canción. Como un amante urbanita, Polifemo renuncia a la rudeza silvestre y se acicala para complacer a su *puella*:

Iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi,	
iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos,	765
iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam	
et spectare feros in aqua et componere vultus;	
caedis amor feritasque sitisque immensa cruoris	
cessant, et tutae veniuntque abeuntque carinae.	Ov. <i>Met.</i> 13.764-769

Y ya tu figura y ya el tener que gustar te preocupa, ya peinas con rastrillos tus rígidos cabellos, Polifemo, ya te agrada recortar la hirsuta barba con la hoz y ver tu fiero semblante en el agua para arreglarlo; el gusto por las matanzas y la fiereza y la sed desmedida de sangre cesan, y a salvo vienen y se marchan las naves.

La vía argumentativa de Polifemo en su autorretrato es sencilla: el cíclope silencia todo cuanto tiene que ver con su naturaleza y se contenta con elogiar su físico.<sup>168</sup> El autorretrato del cíclope es una nueva *amplificatio* de Teócrito, como en

<sup>167</sup> Vid. *supra* el comentario a Ov. *Met.* 3.348 con la profecía de Tiresias sobre Narciso.

<sup>168</sup> Tan solo menciona los *torvos...in vultus* (844-845) y afirma *lovem et caelum sperno* (857), de donde puede inferirse el tradicional desprecio de los cíclopes por las leyes humanas y divinas, y su crueldad (cf. Hom *Od.* 9.273-278). Con todo, en lugar de *torvos*, algunos manuscritos contienen *nostros* o *tortos* (vid. Rivero García 2018: 362, 516) y, además, el paréntesis humorístico (843-844) con el que se refleja la ignorancia de una divinidad tan importante como el rey de los dioses parece hablar a favor de que, dentro de su autorretrato, Polifemo es más ingenuo o despreocupado que fiero. En cambio, después de su autorretrato y poco antes de terminar su balada, el cíclope retoma su antiguo carácter para proferir una cruel amenaza: si



el caso de Galatea, solo que ahora Ovidio también actúa mediante la inversión. En el idilio el gigante era consciente de sus defectos físicos, mientras que en este caso ya no se consideran *vitia*.<sup>169</sup> La estatura, el vello y el único ojo de Polifemo se transforman en virtudes por su tamaño (cf. *quantus, maior*, 842; *ingentis*, 852) o por su abundancia (cf. *plurima*, 844; *densissima*, 846). De nuevo, como en el retrato de Galatea, la fuente para las analogías tiene que ver con la naturaleza y, de acuerdo con el criterio descomunal y selvático del monstruo, los parámetros para juzgar la belleza son los mismos en animales que en humanos, lo que supone una exageración caricaturesca de un antiguo precepto ovidiano (*forma viros neglecta decet*, AA. 1.509) y del modelo de amante urbano.<sup>170</sup> Tan solo la mención de su único ojo (*unum...lumen*, 851), que es la seña de identidad más clara del cíclope, modifica los parámetros idílico-elegíacos al introducir un objeto inusitadamente bucólico, pero épico por antonomasia: un gigantesco clépeo.

Además de constituir el último argumento, una circunstancia externa como la parentela divina (*genitor meus*, 854) es utilizada por el cíclope para acentuar su posición de inferioridad (*succumbimus*, 856) respecto a la nereida, una divinidad menor. Precisamente, la divinidad de Galatea (*te veneror*, 858) y su consideración como *puella divina*, le permite a Polifemo adoptar el papel de un suplicante (*miserere.../ supplicis*, 855-856) y adoptar la *commiseratio* en el epílogo de su discurso (855-858).

La canción ciclópea termina en este punto, pero el episodio continúa hasta el verso 897. El resto de acontecimientos que relata Galatea refuerzan el carácter burlesco del texto y la parodia épica: Polifemo divide a Acis. El *Symaethius heros* (879), en una actitud nada heroica, huye suplicando auxilio a la ninfa y a sus padres, pero el gigante lo sepulta por completo con una roca (882-885). Los ruegos de Galatea hacen posible la transformación del muchacho en un río con el mismo nombre, proporcionando un sentido etiológico a lo que se había iniciado como un excursus en boca de la ninfa.

Los retratos ovidianos de las *Metamorfosis* sirven para subrayar el carácter particular de una obra que cabría calificar como una épica *ad libitum* o una epopeya *a piacere*, entendiendo las expresiones con un doble sentido: la libertad y placer por la mezcla de géneros, por un lado, y la relevancia y protagonismo del amor, por otro.

---

la ninfa lo repudia en beneficio de Acis, él despedazará a este último (*viscera viva traham divisaque membra per agros / perque tuas spargam (sic se tibi mesceat!) undas*, 13.865-866).

<sup>169</sup> Cf. Theoc. *Id.* 11.31-33: οὐνεκα μοι λαοσία μὲν ὄφρως ἐπὶ παντὶ μετώπῳ / ἐξ ὧτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὧς μία μακρὰ, / εἷς δ' ὄφθαλμὸς ὕπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει.

<sup>170</sup> Las analogías que utiliza Polifemo cuando habla sobre lo *turpe* (847-849) son una reformulación de Teócrito (τᾶ δρυῖ ταὶ βάλανοι κόσμος, τᾶ μαλίδι μᾶλα, / τᾶ βοῖ δ' ἄ μόσχος, τῷ βουκόλῳ αἱ βόες αὐταί, *Id.* 8.79-80) y de lo que Ovidio había escrito en el *Ars* (*Turpe pecus mutilum, turpis sine gramine campus, / et sine fronde frutex, et sine crine caput*, AA. 3.249-250). Cf. el autorretrato de Polifemo con lo comentado a propósito de la imagen del *vir Romanus* en el *Ars*, dentro del capítulo dedicado a la elegía.

## 5. VIRI PLUSQUAM CIVILES: LOS TRES HOMBRES DE LA FARSALIA.

Considerado por algunos romanos más digno de imitar por un orador que por un poeta, el joven Lucano obtuvo el favor de varios hombres de letras, pero no contó con el aplauso unánime con el que se reconoce a otros literatos.<sup>171</sup> Su *Pharsalia* (o *Bellum civile*) quedó inconclusa por la temprana muerte del autor que, al igual que su tío Séneca, fue obligado a suicidarse tras la conjura fallida del 65.

La obra de Lucano se distancia del modelo virgiliano en varios aspectos. Frente al mito, el poema desarrolla un tema histórico del pasado reciente, el enfrentamiento civil entre cesarianos y pompeyanos. Lucano imprime en el texto una profunda visión estoica de los acontecimientos y abunda en los excursos de naturaleza geográfica,<sup>172</sup> así como en el retoricismo, el apasionamiento, el efectismo, el grotesco y el sentido dramático de algunos episodios que sobrepasan el equilibrio con el que se mira a los poetas de tiempos de Augusto.<sup>173</sup> Aunque quizá la particularidad que mejor defina al poema o, al menos, la que lo diferencia no solo de Virgilio y el clasicismo, sino del resto de epopeyas latinas que lo preceden y lo siguen, sea el hecho de que Lucano desprovee a su texto de todo el aparato divino, relegando las causas de las acciones a la intervención circunstancial del *fatum* o la *fortuna*, pero, sobre todo, a la conducta y al comportamiento de los actantes de su obra.<sup>174</sup>

La autonomía moral de unos personajes a los que se hace dueños de sus propias acciones se ve reforzada por la detallada caracterización de los mismos. Esto ocurre con las etopeyas de los tres personajes cuya heroicidad y protagonismo en el poema han sido objeto de un mayor número de discusiones: Pompeyo, César y Catón, los agentes principales en la narración de los acontecimientos y los personajes que aquí se analizan con mayor detalle. Sin embargo, un examen atento de la epopeya revela que aunque esta tríada de *viri*

---

<sup>171</sup> Cf. los juicios de Stat. *Silv.* 2.7; Mart. 1.61, 7.21, 22, 23; Juv. 7.79 y Tac. *Dial.* 20.5 con Quint. *Inst.* 10.1.90; Fronto *Ad M. Antonium de orationibus liber* 6 y Serv. *ad Verg. Aen.* 1.382.

<sup>172</sup> La descripción de Italia (2.392-434), la de Tesalia (6.333-412), la de Libia (9.411-510), la del río Nilo (10.172-331).

<sup>173</sup> Son varios los ejemplos: las descripciones de Italia (2.392-434), Tesalia (6.333-412), Libia (9.411-510), el río Nilo (10.172-331); las secuencias en las que se encadenan las muertes de guerreros, cuya novedad radica en lo distinto del escenario en algunos casos (como sucede con el desarrollo de la naumaquia de 3.647-696) y en lo desacostumbrado y extraño del enemigo y la propia extravagancia de las muertes (tal y como ocurre con los pompeyanos a los que atacan las serpientes en 9.839-889); el emotivo suicidio masivo de Vulteyo y los suyos, que ven en la muerte una salida preferible a ser hechos prisioneros (4.402-580); el cuadro de magia negra y vudú en Tesalia (6.624-830), superpuesto como un lúgubre reflejo a las escenas de adivinación oracular (5.65-236). Otros ejemplos aparecen mencionados *infra* en la nota a propósito de Ericto. Vid. el apartado de Rutz (1986: 1477-1479) «Die 'Pharsalia' – ein retorisches Epos».

<sup>174</sup> Al comienzo de las páginas que dedicaba a los «aspectos de lo divino» en el poema, Ahl (1976: 281) sostenía: «in Lucan's scheme of things, the fates of men and cities are not determined by divine powers acting independently or through the intermediacy of human agents, but by human being themselves». Vid. esp. las páginas a propósito de la *fortuna* y el *fatum* (Ahl 1976: 297-305).

es aquella en la que el autor potencia de un modo más constante e intenso la caracterización, la construcción de algunas figuras secundarias no se descuida.<sup>175</sup>

Aparte de los protagonistas del conflicto, cabe destacar la visión estereotipada de colectivos extranjeros y el color etnográfico del poema en algunos pasajes. Tal es el caso de la deformada visión de «el otro» que plantea Léntulo durante su intervención en un consejo de guerra en Cilicia (8.331-453).<sup>176</sup> Por otra parte, en el plano del individuo, afloran con cierta frecuencia los esbozos y bosquejos incidentales de algunos personajes ficticios o poco conocidos. Así sucede con las sucesivas descripciones del rostro y los movimientos de la temerosa Femónoe,<sup>177</sup> con la personalidad del traidor Septimio,<sup>178</sup> con el aspecto de la multiétnica caterva de esclavos del banquete ofrecido por Cleopatra,<sup>179</sup> y, sobre todo, con el tratamiento de la nigromante Ericto, cuya horripilante *effictio* aparece integrada en un amplio pasaje en que se describe su personalidad mediante una concatenación de *acta* impíos (6.507-569), descripción que se ha considerado «the most horrific portrait in Latin literature» (Ahl 1976: 131).<sup>180</sup> Por

---

<sup>175</sup> Vid. Radicke (2004: 103-155), que maneja el concepto de *Figurenskonstellation* (esp. pp. 104-105) y se basa en la función dramática (número de apariciones e intervenciones de una figura en esencia), ética y estética de los personajes, analiza algunas de las omisiones de individuos históricos relevantes en el enfrentamiento civil, así como la inclusión de figuras desconocidas o inventadas por Lucano y la concepción de los personajes principales y secundarios. Esta parte de la monografía de Radicke resulta de gran utilidad, aunque algunos de los puntos de partida del investigador quizá pudieran rebatirse, como por ejemplo cuando afirma «Die drei Hauptfiguren sind *statisch* und nicht *dynamisch* konzipiert. Eine Entwicklung der Charaktere findet nicht statt. Die Figuren stellen *Typen* und nicht *Individuen* vor» (Radicke 2004: 106). Sobre todo, en los casos de César y Pompeyo, que presentan un perfil psicológico uniforme pero lo suficientemente complejo como para no hablar de «tipos».

<sup>176</sup> El discurso, que, como conviene a la situación, aparece modelado conforme a la preceptiva del género deliberativo, hace recaer parte de argumentación en los tópicos y prejuicios frente a los bárbaros, aquí representados por los pueblos orientales. Que el parecer de Léntulo, que antiguamente había tomado la palabra para conseguir que los senadores confirieran el mando de los ejércitos a Pompeyo (5.17-47) y ahora propone al Magno buscar amparo en Egipto y en su joven gobernante, triunfe sobre la opinión del general, que se mostraba partidario de solicitar el apoyo de pueblos del Este como los partos, aquí denostados (cf. esp. 8.363-405), imprime una profunda nota trágica a este canto. El lector de la época sabía perfectamente que acatar la recomendación de Léntulo iba a suponer la muerte o ignominiosa, además del oprimido en la corte de un jovencísimo rey. A propósito de las *gentes externae* en la *Farsalia*, vid. Dauge (1981: 191-198). A su vez, para la tópica aplicada a la construcción de los bárbaros, se remite a lo comentado a propósito de *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* en el capítulo sobre la elegía.

<sup>177</sup> Vid. *supra* la nota a propósito de las apariciones de adivinos, oráculos y pitias en las epopeyas. Cf. el valor descriptivo de 5.152-157, 169-174, 190-192 y 208-218, donde se ilustra el diferente «grado de posesión» que experimenta Femónoe.

<sup>178</sup> Lucan. 8.597-600: *Septimius, qui, pro superum pudor, arma satelles / regia gestabat posito deformia pilo, / immanis, violentus, atrox nullaque ferarum / mitior in caedes.*

<sup>179</sup> Lucan. 10.128-135: *discolor hos sanguis, alios distinxerat aetas; / haec Libycos, pars tam flavos gerit altera crines / ut nullis Caesar Rheni se dicat in arvis / tam rutilas ovidisse comas; pars sanguinis usti / torta caput refugosque gerens a fronte capillos; / nec non infelix ferro mollita iuventus / atque exacta virum: stat contra fortior aetas / vix ulla fuscante tamen lanugine malas.*

<sup>180</sup> Lucan. 6.515-518: *tenet ora profanae / foeda situ macies, caeloque ignota sereno / terribilis Stygio facies pallore gravatur / impexis onerata comis.* Toda su descripción está encaminada a mostrar la *evidentia* de lo horrendo y lo monstruoso, al igual que sucede en otros pasajes, como el que recrea con precisión anatómica la mutilación del cadáver de Mario (2.174-193), el que reproduce el tratamiento y momificación de la cabeza decapitada de Pompeyo (8.663-691) o el catálogo herpetológico y los efectos del veneno de varias serpientes

último, es de particular interés la caracterización de las tres mujeres que se alinean con los tres protagonistas: Cornelia, Cleopatra y Marcia. Cornelia es una esposa pudorosa y sufridora, cuya separación de Pompeyo (5.722-815), su *planctus* y el luto por su muerte (9.50-108) concentran la *fides* y el *páthos* conyugal. Cleopatra (*dedecus Aegypti, Latii feralis Erinys, / Romano non casta malo*, 10.59-60) representa bajo su *forma nocens* (10.136-143) el triunfo de los excesos, los abusos y las pasiones de César. Por el contrario, la *Catonis Marcia*, se guía por el mismo pundonor, honestidad y modo de vida estoico que su marido, con el que decide volver a unirse para compartir *curas y labores* (2.326-349), transformándose así en un curioso ejemplo de *univira* desposada en tres ocasiones.<sup>181</sup> Las tres mujeres, por tanto, contribuyen a resaltar los comportamientos de los héroes masculinos.

### 5.1. Dos hombres y un destino: Pompeyo y César.

Bajo la forma de una figura retórica o como uno de los diversos *progymnasmata*, el contraste y la construcción de dos personalidades opuestas a través de la comparación yuxtapuesta y el enfrentamiento de sus modos de ser (*σύγκρισις* o *comparatio*)<sup>182</sup> se revela en la literatura como un procedimiento sumamente eficaz, donde su esencia agonística lo transforma en una herramienta versátil para caracterizar a los sujetos. Esto lo atestiguan ejemplos a pequeña escala (tal es el retrato enfrentado de César y Catón en Salustio, *Cat.* 53.6-54) o a gran escala (como las *Vidas paralelas* de Plutarco). Este modo de proceder se plasma en diferentes pasajes de la *Farsalia*, entre los que destacan las *notationes* enfrentadas de Pompeyo y César al comienzo del primer canto.

Como expone Lucano al comienzo de su obra, una de las causas de la guerra civil fue la ruptura de la *concordia discors* en la que se afianzaba el poder de Roma (1.98). La derrota en Carras y la propia muerte de Craso (53 a. C.), cuya posición se compara al Istmo de Corinto entre las aguas del Egeo y el Jónico (1.100-103), se convierten en el detonante para el enfrentamiento entre Pompeyo y César. A continuación el poeta describe mediante la yuxtaposición de dos *notationes* y dos símiles a ambos generales dos de las figuras de la República tardía de las que mayor información se posee y dos de los personajes del poema a los que más estudios se han dedicado.<sup>183</sup>

---

(9.699-838). A pesar de que su carácter en el poema sea secundario y de que su aparición comprenda solo medio canto, Ericto y su *modus operandi* generan una figura muy elaborada y compleja, como demuestra el mero hecho de combinar un amplio número de referentes tradicionales y literarios: Medea, Canidia y Sagana (vid. el capítulo dedicado a la sátira), las Lamias y las Furias (especialmente la Aleto y Tisífone virgilianas) y los adivinos, profetas y oráculos que pueblan los textos épicos. Vid. *supra* la nota al comienzo de este capítulo.

<sup>181</sup> Primero con Catón, después con Hortensio y, ahora, de nuevo con Catón. Vid. *infra* la nota a propósito del personaje y de las nupcias.

<sup>182</sup> Vid. fundamentalmente Lausberg (1996[=1960]: § 799, cf. § 1130).

<sup>183</sup> El interés que despiertan estas dos figuras del poema parece renovarse con el paso del tiempo. Una prueba está en la continuidad de los trabajos que exploran sus perfiles. En 1932, M. F. Quinlan defendía

Nec coiere pares. Alter vergentibus annis in senium longoque togae tranquillior usu	130
dedidicit iam pace ducem, famaеque petitor multa dare in vulgus, totus popularibus auris impelli plausuque sui gaudere theatri, nec reparare novas vires, multumque priori credere fortunae. Stat magni nominis umbra,	135
qualis frugifero quercus sublimis in agro exuvias veteris populi sacrataque gestans dona ducum nec iam validis radicibus haerens pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos effundens trunco, non frondibus, efficit umbram,	140
et quamvis primo nutet casura sub Euro, tot circum silvae firmo se robore tollant, sola tamen colitur. Sed non in Caesare tantum nomen erat nec fama ducis, sed nescia virtus stare loco, solusque pudor non vincere bello.	145
Acer et indomitus, quo spes quoque ira vocasset, ferre manum et numquam temerando parcere ferro, successus urguere suos, instare favori numinis, impellens quidquid sibi summa petenti obstaret gaudensque viam fecisse ruina,	150
qualiter expressum ventis per nubila fulmen aetheris impulsus sonitu mundique fragore emicuit rupitque diem populosque paventes terrui obliqua praestringens lumina flamma: in sua templa furi, nullaque exire vetante	155
materia magnamque cadens magnamque revertens dat stragem late sparsosque recolligit ignes.	Lucan. 1.129-157 <sup>184</sup>

Y no se hicieron frente como iguales. Uno, por sus años inclinados hacia la vejez y más tranquilo por el prolongado uso de la toga, ha desaprendido ya con la paz a ser un general, deseoso de fama concedía mucho al vulgo, todo él se veía impulsado por los soplos del pueblo gozando con el aplauso de su teatro, y no se procuraba nuevos efectivos fiándose mucho de su anterior fortuna. Queda en pie la sombra de su magno nombre, cual alta encina en frugífero campo, cargada con los despojos de un viejo pueblo y las sagradas ofrendas de sus caudillos y, sin anclarse con fuertes raíces, permanece sujeta por su propio peso y, al extender sus ramas desnudas por el aire, da sombra con su tronco, no con sus hojas, y aunque se bambolea como si fuera a caer con el primer sopro Euro, aunque alrededor se alcen numerosas arboledas de firme tronco, con todo, solo ella es venerada. En cambio, en César no solo había un nombre y la fama de general, sino un arrojo incapaz de permanecer quieto en un sitio y la sola vergüenza de no vencer en la guerra. Enérgico e indómito, a donde su esperanza y a donde su ira llamado lo hubiera, presentaba batalla y

---

en la Universidad de Wisconsin su trabajo *The Characterization of Caesar and Pompey in Lucan's Pharsalia*; en 2005, S. A. Nix se doctora en Brown con un estudio sobre *The Characterization of Caesar in Lucan's Bellum Civile*. Aunque no hemos podido consultar de forma directa ninguna de las dos obras, su cita a pie de página proporciona una idea del aluvión bibliográfico que han generado los protagonistas de Lucano, dignos de consolidarse como tema de varias tesis doctorales de las que estos títulos son simplemente una muestra. Para algunas de las referencias más importantes acerca de la investigación de los personajes del poema en el pasado siglo, vid. Rutz (1986: 1470-1474).

<sup>184</sup> El texto sigue la edición de Shackleton Bailey (2009).

nunca se abstenía del hierro profanador, acuciaba a sus propios éxitos, instaba al favor de la divinidad, derribando todo lo que le obstaculizara cuando apetecía lo más alto y gozando de haberse abierto camino con la devastación, de igual forma que el rayo despedido por los vientos a través de los nubarrones centellea con el sonido del atropellado éter y con el estruendo del mundo y rasga el día y aterra a los temerosos pueblos deslumbrando sus ojos con su oblicua llama; se encoleriza contra sus templos y, sin que ningún material le prohíba salir, un gran estrago de amplias dimensiones causa cuando cae y grande lo causa cuando se retira y recoge sus esparcidos fuegos.

Todo el pasaje se dispone con arreglo a una estructura muy equilibrada en la que el espacio que se concede a la descripción de los dos hombres es prácticamente idéntico: unos catorce hexámetros. Junto a esto, la propia distribución de los versos en cada uno de los retratos es similar. La descripción de Pompeyo equivale a seis hexámetros completos (129-135) y el símil con la encina a otros ocho versos (135-143). La descripción de César se extiende por siete versos y medio (143-150) y el símil con el rayo por otros siete más (151-157). Esta disposición tan balanceada y el estudiado equilibrio entre las descripciones y los símiles de ambos personajes acrecienta su rivalidad y carácter agonístico.

Las *notationes* y símiles de Pompeyo y César responden a la amplificación de la sentencia con la que se abre el texto: *nec coiere pares*.<sup>185</sup> Las dos descripciones se sostienen en un amplio número de oposiciones y contrastes que presentan continuidad a lo largo de toda la epopeya, pero que en ningún otro pasaje se yuxtaponen y se enfrentan de un modo más directo.<sup>186</sup> De acuerdo con esto, el

---

<sup>185</sup> Cf. Lucan. 1.125-126: *nec quemquam iam ferre potest Caesarve priorem / Pompeiusve par*. El enunciado *nec coiere pares* también se cita a menudo como una de los varios guiños que el poema establece con el mundo agonístico de los gladiadores (cf. 4.283-291, 708-710, 6.60-63). Sobre el *munus gladiatorium* en el texto, vid. Ahl (1976: 84-88). Por otra parte, comparaciones de estas características, en que se señala la desemejanza y desigualdad entre los dos miembros de un enfrentamiento, traducen el esquema épico del enfrentamiento singular y duelo heroico (cf. Troilo y Aquiles en *Aen.* 1.474-478).

<sup>186</sup> Pueden ponerse como ejemplo los discursos de cada general en el séptimo canto, cuando se dirigen a sus combatientes antes de iniciarse el enfrentamiento en Farsalia. Cuando se comparan ambos discursos con la *notatio* del primer canto, llaman la atención dos hechos. En primer lugar, ahora es César la primera figura a la que el poeta dedica atención, mientras que Pompeyo es el segundo en pronunciar su discurso. Esto supone una inversión de la situación del primer canto, donde primero se describía el carácter de Pompeyo y a continuación el de César. En segundo lugar, existe una clara desproporción en las arengas: la de César ocupa casi ochenta versos (7.250-329) y la de Pompeyo la mitad (7.342-382). Por otro lado, el *ethos* de cada general se mantiene fiel a aquel con el que se les ha retratado: en el momento decisivo, César duda (*mens stetit in dubio*, 247), pero acto seguido se arma de confianza (*fiducia*, 249) una vez ahogado el miedo (*formidine mersa*, 248). Por el contrario, Pompeyo no se deshace de su miedo, sino que lo «reprime» o lo «oculta» (*premit inde metus*, 341) antes de dirigirse a sus soldados, puesto que el general *stat corde gelato / attonitus* (339-340). Por lo demás y sin entrar en un análisis detallado, el propio modo en que se expresan ambos romanos concuerda también con sus caracteres: entre otros elementos, César emplea como argumento su buena suerte y el favor de unos dioses más cercanos que nunca (297-298, cf. 1.148-149), haciendo que sus tropas participen del mismo deseo y diligencia por combatir que le aplicaba el poeta en el primer canto. El Magno, en cambio, recurre fundamentalmente al *páthos*, sobre todo al final de su arenga, donde ruega a sus combatientes que no permitan que en el umbral de sus últimos años sea un desterrado y un esclavo (379-382). La propia lengua de Pompeyo y de César también es un significativo indicador de su diferencia. En un artículo provisto de abundantes tablas, Helze (1994) analizó este aspecto señalando cómo César emplea un número mayor de verbos en tiempo futuro, mientras que Pompeyo lo hace en pasado (Helze 1994: 124 n. 14 y 15), y cómo el primero utiliza con más frecuencia el vocabulario relacionado con la

conflicto entre los dos hombres puede entenderse como el conflicto entre múltiples parejas de realidades opuestas y de ideas contrarias (la vejez y la madurez, el pasado y el presente, la inactividad y la diligencia, la lentitud y la rapidez).

Lucano pinta a un Pompeyo que, como la propia República, se encamina hacia la vejez (*vergentibus annis / in senium*, 129-130) y hace gala de un temperamento flemático que contrasta con la actitud de César, incapaz de permanecer quieto (*nescia virtus / stare loco*, 144-145). En realidad, la diferencia de edad entre uno y otro no era muy acusada: Pompeyo había nacido el 106 y César lo había hecho el 100. La diferencia temperamental tiene que ver más con las pautas que recogen las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio, donde la visión del *éthos* que corresponde a los ancianos se caracteriza de un modo análogo y se identifica con la inactividad y el miedo.<sup>187</sup>

La inactividad, la lentitud y la inercia de Pompeyo también tienen un reflejo opuesto en la diligencia, la velocidad y el empuje de César. A la *tranquillitas* pompeyana, su vida como civil y su exceso de confianza (130-131, 134-135),<sup>188</sup> se enfrentan el torrente de acciones temerarias y empresas violentas de un César *acer et indomitus* (146), que en la *Farsalia* prácticamente monopoliza emociones

---

milicia y con la guerra (Helzle 1994: 126-129), las palabras que denotan violencia (Helzle 1994: 130-132) y el modo imperativo (Helzle 1994: 132-135). El artículo también tiene en cuenta las ocasiones en las que habla Catón, pero la diferencia entre el número de versos que pronuncia esta figura (150 versos en total) con los de César (360) y Pompeyo (300) hace más difícil establecer una comparativa.

<sup>187</sup> Vid. Arist. *Rh.* 1389b26-1390a23 y Hor. *Ars P.* 169-174, así como el epígrafe a propósito del *éthos* en el segundo capítulo de la primera parte. Márquez Guerrero (2001: 91-116) dedica un capítulo de su libro al análisis del *éthos* de estos dos personajes de acuerdo con los códigos retóricos. Asimismo, vid. Ahl (1976: 156-189) y Narducci (2002: 279-367); este último con bibliografía a propósito de la ἀμυχανία pompeyana (2002: 353 n. 2). Evidentemente, cuando la figura de Pompeyo sea el objeto de una *laudatio funebris* en boca de Catón (9.190-214), a su persona se le tributarán un mayor número de elogios. En la primera parte de este obituario (9.190-203), Pompeyo aparecerá considerado como un ciudadano *utilis aevo*, dotado de *immodicas opes*, un individuo que *pacem armatus amavit*, cuyo hogar es una *casta domus luxu...carens*. Su valoración final es la de un *clarum et venerabile nomen gentibus*. Vid. *infra* la importancia de la mención de *nomen* y su simbología. Con todo, el obituario que le tributa Catón contiene algunas notas sobre los *vitia* del general. Por ejemplo, llama la atención que comience negándole la ejemplaridad propia de los antepasados (*multum maioribus impar*, 9.190) o que se diga de él que *praetulit arma togae* (9.199).

<sup>188</sup> Cf. Lucan. 1.311-312, 365, 8.813-814, 9.199. Asimismo, la vanidad del antiguo general se enfatiza en otros lugares de la epopeya, como cuando enumera ante sus tropas las victorias, triunfos y naciones a las que ha sometido (2.546-549, 576-594). Su enemigo en la guerra, el propio César, también señala el defecto de su contrincante en *Civ.* 1.4: *Ipsae Pompeius, ab inimicis Caesaris incitatus, et quod neminem dignitate secum exaequari volebat, totum se ab eius amicitia averterat*. Cf. Plu. *Pomp.* 57.5: Οὕτω δ' οὖν ὁ Πομπήϊος ἐπήρθη, καὶ τοιαύτης καὶ τοσαύτης ὀλιγωρίας διὰ τὸ θαρρεῖν ἐγένετο μεστὸς ὥστε καὶ τῶν δεδιότων τὸν πόλεμον κατεγέλα [...]. «ὅπου γὰρ ἄν», ἔφη [sc. Pompeyo], «τῆς Ἰταλίας ἐγὼ κρούσω τῷ ποδὶ τὴν γῆν, ἀναδύσονται καὶ πεζικαὶ καὶ ἵππικαὶ δυνάμεις». Cf. con los cinco *Leitmotive* y las seis parejas de motivos que rastrea Radicke (2004: 127) y que, en su opinión, convergen en los roles de caudillo épico, político republicano y *proficiens* estoico (Radicke 2004: 137-140). El último de los roles lo extrae Radicke de Sen. *Ep.* 75, donde los iniciados en esta corriente filosófica se dividen en tres categorías. Ciertamente, el Pompeyo de Lucano encaja bastante bien con la tercera de estas: *Tertium illud genus extra multa et magna vitia est, sed non extra omnia. Effugit avaritiam sed iram adhuc sentit; iam non sollicitatur libidine, etiamnunc ambitione; iam non concupiscit, sed adhuc timet, et in ipso metu ad quaedam satis firmus est, quibusdam cedit: mortem contemnit, dolorem reformidat* (Sen. *Ep.* 75).

como la *ira*.<sup>189</sup> Desde el primer momento en que se introduce a César, este aventaja a Pompeyo en el número y en la intensidad de sus cualidades. La fórmula con la que se abre su descripción (*sed non...tantum ... / sed...*, 144-145) aclara la diferencia anunciada al comienzo (*nec coiere pares*) y explica cómo al nombre y la fama de Pompeyo (134-135) se suma una *nescia virtus*,<sup>190</sup> a la que más adelante se referirán las propias tropas cesarianas (*virtus temeraria*, 5.682) y él en persona (*tanta...virtus*, 10.188). La vanidad del primero y el frenético arrojío del segundo también tienen eco en el paralelismo y en la antítesis de las estructuras sintácticas con las que se articulan sus etopeyas. Por ejemplo, entre los versos 147-148, la coordinación de los cuatro infinitivos cesarianos (*ferre, parcere, urguere, instare*) es un eco de los cinco infinitivos pompeyanos en 132-135 (*dare, impelli, gaudere, reparare, credere*). Asimismo, se localizan repeticiones (*gaudere*, 133; *gaudens* 150) y antítesis (*pace*, 131; *bello*, 145), y los dos personajes llegan a representar incluso planos opuestos en la agentividad, pues mientras que Pompeyo encarna la pasividad y «se deja impulsar» (*impelli*, 133), César materializa la actividad y es el «que impele» (*impellens*, 149), subrayando así la disonancia entre las dos conductas.<sup>191</sup>

La polaridad de estas figuras se ejemplifica mediante los símiles que se les aplican. De las ciento diecinueve comparaciones que contiene el poema, la mayor parte pertenecen al primer libro.<sup>192</sup> De todas ellas, sesenta y dos se realizan tomando como referencia un elemento de la naturaleza, como sucede aquí con la encina y el rayo, cuya presencia en el texto puede valorarse como programática tanto por su ubicación como por las conexiones que cada uno de los elementos establece con el temperamento de los dos generales.

En el primer caso, la comparación con el árbol toma como punto de referencia la sombra del nombre de Pompeyo. El sintagma *stat magni nominis*

<sup>189</sup> Aunque ni él ni sus acciones son los únicos a los que el poeta aplica el término *ira*, César sí es el personaje que aparece asociado a esta emoción en un mayor número de ocasiones: cf. Lucan. 1.207, 292, 2.493, 3.133, 136, 142, 357, 439, 5.318, 7.802, .809, 8.134, 643, 756, 10.443, 516. Cf. Ahl (1976: 192-197) y Narducci (2002: 187-278, esp. 189-194). Este es el primero de los seis *Leitmotive* que caracterizan al personaje según Radicke (2004: 109-110) y que se sintetizan en tres roles: guerrero épico, tirano y enemigo de la República, y criminal irracional (2004: 121-124). Asimismo, su *furor* (cf. 2.439, 551, 6.282-283, 7.557, 797) y la monomanía que le impulsa a arrogarse con el poder se reflejan en las propias palabras con que el general se dirige a los dioses durante la tempestad de camino al Épiro: *retinete cadaver / fluctibus in mediis, desint mihi busta rogosque, / dum metuar semper terraque expecter ab omni* (5.669-671).

<sup>190</sup> Nótese que en *tantum nomen*, el primer término también puede tomarse como un adjetivo («pero no residía en César tamaño nombre...»), lo que conectaría con el juego etimológico que *nomen* adquiere en la descripción de Pompeyo (vid. *infra*). Nos decantamos por la primera opción por ser la que en otros lugares del poema parece tener mayor continuidad, resaltando la conjunción *nomen-fama* en César (cf. Lucan. 2.600, 5.468, 10.389), y porque la propia expresión *non tantum* se emplea como equivalente de *non solum* en otras ocasiones (Lucan. 3.368, 472, 5.370, 8.506).

<sup>191</sup> Esto último puede extrapolarse a los contingentes armados: las tropas cesarianas acosan de forma continuada al ejército pompeyano, que se presenta en continuos movimientos de huida y derrota: cf. Lucan. 1.522, 2.392, 469, 504, 598-599, 608, 708, 728, 3.48-49, 8.4, 244-258, 455-471, 575-576.

<sup>192</sup> El recuento es el que realizó Lejay (1894: LVI) para la introducción a su edición: 27 (1), 15 (2), 11 (3), 12 (4), 9 (5), 12 (6), 5 (7), 7 (8), 12 (9), 9 (10).



*umbra* (135) establece un juego etimológico con el *cognomen* del general: Pompeyo es la sombra de un gran nombre, pero también la sombra de su propio nombre.<sup>193</sup> Para la equiparación del Magno con una encina el poeta puede haberse inspirado en Cicerón, quien ya daba testimonio de la fortaleza del hombre en sus cartas.<sup>194</sup> La veneración del pueblo por la antigua *quercus* se representa con una hipálage (*exuvias veteris populi*, 137) que conecta con los *popularibus auris* (cf. 132) de la etopeya; la ausencia de vigor en el momento presente (*nec iam validis radicibus*, 138) se relaciona con la nostalgia y la obsesión por el pasado de la que hace gala Pompeyo en otros lugares;<sup>195</sup> su derrota y su muerte también están prefiguradas en el participio *casura* (141).<sup>196</sup>

En el segundo caso, el símil de César con un *fulmen* también revela varios puntos de contacto con la descripción del general: como un rayo, el romano se caracteriza por su trepidante velocidad y la agilidad con que se apresta al combate (*emicuit*),<sup>197</sup> así como por el miedo que inspira en el pueblo (*terrui*) y por su capacidad de devastación (*dat stragem*).<sup>198</sup> Finalmente, la comparación con el

<sup>193</sup> Cf. Lucan. 7.686-689: *iam pondere fati / deposito securus abis; nunc tempora laeta / respexisse vacat, spes numquam implenda recessit; / quid fueris nunc scire licet*. Feeney (1986) trata este aspecto en su artículo aportando algunos ejemplos de lo que analiza como una inversión *nomen/ omen* (Cic. Att. 2.19.3; Cat. 11.10; Sen. Cons. Marc. 14.3). Más adelante, Léntulo, aconsejando a Pompeyo para que se refugie en Egipto, afirma: *Sceptra puer Ptolemaeus habet tibi debita, Magne, / tutelae commissa tuae. Quis nominis umbram / horreat? Innocua est aetas* (8.448-450), pero la *nominis umbram* y la *innocua...aetas* no se refieren solo al niño Ptolomeo, sino al propio general. Por otro lado, *magnus*, al igual que *unicus, bonus, egregius* y términos afines, podía emplearse de forma irónica (cf. Cic. Fam. 2.14; Ov. Her. 19.90). El propio Lucano utiliza el mismo recurso con el *cognomen* de Sila: *Felix et libera regum / Roma, fores, iurisque tui, vicisset in illo / si tibi Sulla loco* (3.301-303). Vid. el tratamiento del *nomen* como atributo en el segundo capítulo de la primera parte de la investigación.

<sup>194</sup> Cf. Cic. Att. 6.6.4: *Pompeius, eo robore vir, iis radicibus, Q. Cassium sine sorte delegit, Caesar Antonium*. De la *summa dignitas* de Pompeyo también da cuenta Cicerón en *Brut.* 239. La «allusività antifrástica» de este símil con la *Eneida* (4.441-446) es tratada por Narducci (1985: 1553-1556). A este ejemplo, pueden sumarse otros casos en los que también aparece la encina en el poema virgiliano (*Aen.* 3.679-681, 9.679-682). A su vez, el árbol será reutilizado por los épicos del período Flavio (*Stat. Theb.* 9.532-536; *Sil. Ital.* 10.164-169). Un probable modelo no ya para el símil de la encina, sino para el de la encina y el rayo en su conjunto, es Hom. *Il.* 14.414-418. En esta comparación, Áyax Telamonio acierta a golpear a Héctor con un guijarro y el cuerpo del troyano gira como lo hace una encina arrancada de raíz por el impacto de un rayo de Zeus. Para la bibliografía más relevante, vid. Narducci (2002: 354 n. 4), que donde se menciona alguno de casos más «bizarros».

<sup>195</sup> Un ejemplo es el comienzo del canto séptimo (7.7-25), donde se describe el sueño del general, que asiste a la visión de su teatro y se imagina la época de su triunfo sobre Sertorio, rodeado de aplausos. Cf. las imágenes que colaboran a perfilar su imagen como la de un anciano (Lucan. 1.324, 2.559-561, 7.382, 8.27-29, 57).

<sup>196</sup> La equiparación de Pompeyo con una encina *sacrata* también puede relacionarse con el acceso de ὄβρις de César en el tercer canto, cuando toma un hacha para asestar el primer golpe a un bosque sagrado durante el asedio de Marsella (3.399-452). Vid. Pyplacz (2014: 100-102), en cuya opinión Lucano dispensa a esta figura un tratamiento no solo crítico, sino sarcástico, y lo considera una «dark-witty caricature» de la República, un «(anti-)hero» y un «quasi-comic character» (Pyplacz 2014: 115).

<sup>197</sup> El carácter dinámico y la progresión en el movimiento que caracterizan a César se reflejan en varios pasajes: cf. Lucan. 1.183, 205, 229-230, 395, 467-468, 2.469, 656-658, 3.51, 4.133, 151-154, 5.403-406, 7.235-236, 330-331, 496-497, 733, 9.1000-1003.

<sup>198</sup> Cf. Lucan. 1.291-295, 2. 291-295, 439-446, 650-660, 3.80-83, 453-455. Nótese también la formulación del estrago en el símil con el rayo, con una repetición (*magnam...magnam.../ dat stragem*, 1.156-157) que de nuevo conecta con el juego de palabras indicado a propósito del *cognomen* Magno.

rayo, el resplandor en el cielo y el carácter terrorífico de este fenómeno de la naturaleza anticipa de un modo plástico los dos elementos fundamentales de la imaginaria con la que el poeta trabajará en el final del canto primero: el pánico de los romanos ante el avance de las tropas cesarianas (1.466-522) y los sucesivos *prodigia*, mensajeros de una catástrofe inminente (1.523-672).<sup>199</sup>

La *comparatio* entre Pompeyo y César y los símiles de ambos generales materializan los perfiles más complejos de la *Farsalia*. El enfrentamiento de dos amplias *notationes* se reviste de una profunda importancia narratológica, pues en términos dialécticos estos retratos condensan la tesis y la antítesis fundamentales sobre las que progresa una épica basada en la historia y caracterizada por la oposición y el enfrentamiento desde su propio comienzo (*infestisque obvia signis / signa, pares aquilas et pila minantia pilis*, 1.6-7).

## 5.2. *Duritia Catoniana*.

Durante sus últimos momentos con vida, antes de ser asesinado, Pompeyo cubre su rostro y su cabeza, cierra los ojos, contiene el aliento y, meditando en su pecho, acepta con serenidad y entereza su final. El epítome del poeta al monólogo interior del Magno evidencia que en el umbral de su muerte el personaje se reviste de la solemnidad y firmeza espiritual de un sabio estoico: *talis custodia Magno / mentis erat, ius hoc animi morientis habebat* (8.635-636).<sup>200</sup> El ideal estoico que se atisba ocasionalmente en Pompeyo y que se intensifica en un episodio tan dramático como su muerte, se plasma de forma continuada en las actuaciones y las descripciones del tercer gran protagonista del poema, Catón «el joven», quien asume la militancia en el bando pompeyano como el mejor de dos males.

En la *Farsalia*, Lucano aplica a Catón adjetivos que refuerzan su naturaleza ejemplar, cargada de los prístinos valores romanos y realzada ya por otros literatos.<sup>201</sup> Los calificativos *durus* y *sanctus* se emparejan con su nombre en dos ocasiones cada uno; además, se le llama *invictus*, *securus* y *maestus*, adjetivos con un alto impacto a la hora de perfilar su carácter. Lucano llega incluso a crear el compuesto *harenivagus*, hápax con el que define a un personaje de dureza

<sup>199</sup> En especial los que afectan a las regiones celestes. Cf., sobre todo, 1.530-535: *fulgura fallaci micuerunt crebra sereno, / et varias ignis denso dedit aere formas, / nunc iaculum longo, nunc sparso lumine lampas. / Emicuit caelo taciturn sine nubibus ullis / fulmen et Arctois rapiens de partibus ignem / percussit Latiare caput.*

<sup>200</sup> Vid. *supra* la nota con la cita textual de Sen. Ep. 75.14.

<sup>201</sup> Por ejemplo, en la *comparatio* salustiana arriba mencionada, su persona queda retratada de la siguiente manera: *At Catoni studium modestiae, decoris, sed maxume severitatis erat; non divitiis cum divite neque factione cum factioso, sed cum strenuo virtute, cum modesto pudore, cum innocente abstinentia certabat; esse quam videri bonus malebat: ita, quo minus petebat gloriam, eo magis illum sequebatur* (Sall. Cat. 54.5-6). Cf. Cic. *De or.* 3.135; Liv. 39.40.4-12 (con Bernard 2000: 46-49); Sen. *Tranq.* 16.1: *Cato ille, virtutum viva imago; Const.* 2.1.: *Catonem autem certius exemplar sapientis viri nobis deos immortalis dedisse quam Ulixem et Herculem prioribus saeculis; 2.2: neque enim Cato post libertatem vixit nec libertas post Catonem.*

proverbial, dispuesto a expiar los pecados de una Roma abocada a las guerras intestinas.<sup>202</sup>

La ejemplaridad de la que Lucano reviste a Catón ha sido a menudo subrayada por la crítica, que ha llegado a ver en su figura un símbolo más que un héroe.<sup>203</sup> A esta concepción responden en buena medida las dos ocasiones en las que Lucano retrata a este personaje: sus dos *notationes* concentran las características del *sapiens* estoico y del *imperator* esforzado, conjugando la filosofía del poeta con las cualidades propias de los hombres de acción.

La primera vez que se menciona a Catón, su nombre se empareja al de la derrota, lo que anticipa su tragedia: a los dioses plugo la causa vencedora, pero a Catón la vencida (*victrix causa deis placuit sed victa Catoni*, 1.128).<sup>204</sup> Aparte de una mención puntual en la que César se refiere a los *nomina vana Catones* (1.313), simbolizando la gloria adquirida en virtud de sus ancestros y desacreditando el valor del individuo, Catón no reaparece en la epopeya hasta el segundo canto, cuando Bruto, el futuro cesaricida, se presenta de noche en los *atria...non ampla Catonis* (2.2389), metáfora de la sobriedad que define al estoico. La *suasoria* de Bruto convence a Catón, que replica con un discurso en el que la guerra se declara como el mayor de los sacrilegios, pero, a su vez, como un camino inevitable y predestinado.<sup>205</sup>

A diferencia de lo que sucedía con Pompeyo o César, Catón toma la palabra antes de ser descrito y, por ello, su discurso (2.286-323), en el que ofrece su cuerpo como víctima expiatoria para purgar los crímenes de Roma,<sup>206</sup> es el primer mecanismo del que se sirve el poeta para caracterizar al personaje. Asimismo, la

---

<sup>202</sup> *Durus* (2.390, 9.50), *sanctus* (6.311, 9.55), *invictus* (9.18), *securus* (9.410, cf. 2.241, 9.410), *maestus* (9.747), *harenivagus* (9.941).

<sup>203</sup> Por poner un ejemplo, Ahl (1993: 136-137) comparaba la figura de Catón con la de Cristo: ambos están dispuestos a ofrecerse a sí mismos de un modo ritual en beneficio de la comunidad y ambos ven su sangre como un elemento redentor. Cf. Narducci (2002: 368-429). De no ser por el dominio completo de sus emociones y la potestad sobre sus pasiones, podría llegar a pensarse que el Catón de la *Farsalia* prefigura el *Übermensch* nietzscheano y el ideal al que debe aspirar la humanidad. Cf. la tabla con que Radicke (2004: 150-151) ilustra la *Figurenkonzeption* de los tres personajes principales del poema, donde se refleja con claridad las semejanzas y los contrastes entre Catón y los otros dos protagonistas. Vid., asimismo, el capítulo de Tipping (2011), en el que se citan algunas de las posturas más notables de los estudiosos (Tipping 2011: 225 n. 15 y 16) y se profundiza en la problemática que envuelve a la figura.

<sup>204</sup> La *sententia* encubre cierta paradoja: Catón debe alinearse con quienes combaten la tiranía de César, pero, al hacerlo, contraviene las directrices de los *fata* y de la voluntad divina. Este dilema estoico, retomado en el coloquio entre Bruto y Catón en el canto segundo, había sido tratado también por Séneca en *Ep.* 14 (esp. 13-14). Vid. George (1991: 246-254).

<sup>205</sup> Lucan. 2.286-287: *summum, Brute, nefas civilia bella fatemur, / sed quo fata trahunt virtus secunda sequetur*. Acerca de la oposición *traho* vs. *sequor* y del empleo de estas formas en la terminología estoica, vid. Narducci (1985: 1557-1558) y Narducci (2002: 370-375) para el modelo de esta escena de encuentro, inspirado en Hom. *Il.* 6.312 y ss.

<sup>206</sup> Vid. especialmente la *devotio* figurada del héroe en Lucan. 3.306-313: *O utinam caelique deis Erebi que liceret / hoc caput in cunctas damnatum exponere poenas! / Devotum hostiles Decium pressere catervae: / me geminae figant acies, me barbara telis / Rheni turba petat, cunctis ego pervius hastis / excipiam medius totius vulnera belli. / Hic redimat sanguis populos, hac caede luatur / quidquid Romani meruerunt pendere mores*. Cf. Narducci (2002: 402-407).

irrupción de Marcia, la descripción de su aspecto, sus palabras hacia el héroe y la renovación de su matrimonio, que se celebra en mitad de la noche y de una forma austera,<sup>207</sup> sirven para subrayar la conducta del varón. Lucano pinta con unos pocos versos el aspecto de un Catón que decididamente evoca la *effictio* de un filósofo.<sup>208</sup> Más aún, el autor refuerza la condición de *sapiens* de su personaje con una *notatio* en la que enumera sus costumbres:

Hi mores, haec duri immota Catonis	380
secta fuit, servare modum finemque tenere	
naturamque sequi patriaeque impendere vitam	
nec sibi sed toti genitum se credere mundo.	
Huic epulae vicisse famem, magnique penates	
summovisse hiemem tecto, pretiosaque vestis	385
hirtam membra super Romani more Quiritis	
induxisse togam, Veneris quoque maximus usus	
progenies: urbi pater est urbique maritus,	
iustitiae cultor, rigidi servator honesti,	
in commune bonus; nullosque Catonis in actus	390
subrepsit partemque tulit sibi nata voluptas.	Lucan. 2.380-391

Estas fueron las costumbres, este, el inamovible ideario del severo Catón: guardar la medida, tener una meta, seguir a la naturaleza, consagrar la vida a la patria y no creer que había sido engendrado para sí, sino para toda la humanidad. Para este un banquete era derrotar al hambre, un hogar magnífico, vencer el frío bajo un techo, un vestido de lujo, envolver sus miembros en la hirsuta toga según la costumbre de un quirite romano, el máximo goce de Venus también era la procreación: es padre para la ciudad y para la ciudad marido, promotor de la justicia, garante de una honestidad inquebrantable, bueno en lo que es común; y en ningún acto de Catón se originó un oculto deleite para arrogarse una parte.

<sup>207</sup> Sobre el personaje de Marcia en general, vid. Sannicandro (2007). Marcia se presenta *maerens* (2.228) y todavía en luto dada la reciente muerte de Hortensio: *sed, postquam condidit urna / supremos cineres, miserando concita vultu, / effusas laniata comas contusaque pectus / verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri, / non aliter placitura viro* (2.333-337). Para la descripción de la ceremonia nupcial (2.350-380), que, por la nocturnidad, el luto y la falta de adornos a los que se alude mediante sucesivas negaciones, se asemeja más a una *pompa funebris*, vid. Sannicandro (2007: 93-95). Que Marcia fuera primero esposa de Catón y después fuera cedida por él mismo a Hortensio con objeto de generar descendencia lo refiere Plutarco (*Cat.Mi.* 25), que afirma basarse en los escritos de Traseas, quien a su vez toma como fuente a Munacio, un amigo de Catón. El propio Plutarco ya advierte que este episodio de la vida de Catón es como un drama, problemático y confuso (ἐν δράματι τῷ βίῳ τοῦτο τὸ μέρος προβληματικῶδες γέγονε καὶ ἄπορον, *Cat.Mi.* 25.1). La biografía del griego también aporta un detalle de interés para comprender este nuevo matrimonio a la luz de un comportamiento «más pragmático» que ejemplar: a su muerte, Hortensio había nombrado a Marcia heredera de muchos bienes (Plu. *Cat.Mi.* 52.3-5). Asimismo, se debe valorar la existencia de *controversiae* a propósito de este tema. Quintiliano testimonia la existencia de tesis como «*an Cato recte Marciam Hortensio tradiderit?*» (Quint. *Inst.* 3.5.11) y «*Cato Marciam honeste tradiderit Hortensio*» *an «convenientne res talis bono viro?»* (Quint. *Inst.* 10.5.13).

<sup>208</sup> Lucan. 2.372-378: *Ille nec horrificam sancto dimovit ab ore / caesariem duroque admisit gaudia vultu / (ut primum tolli feralia viderat arma, / intonsos rigidam in frontem descendere canos / passus erat maestamque genis increscere barbam: / uni quippe vacat studiis odiisque carenti / humanum lugere genus)*. Cf. la *effictio* de Sen. *Thy.* 505-507. La célebre *duritia* catoniana, su aspecto y la particular y severa actitud del personaje reaparecen en varios pasajes de la biografía de Plutarco. Vid., por ejemplo, Plu. *Cat.Mi.* 1.2, 6, 9.4-5, 18-19, 44.1, 53.1. Para la relación de esta apariencia con la de los filósofos, se remite al epígrafe del capítulo a propósito de la sátira.

La mención expresa de los *mores* y la *secta* al comienzo de esta etopeya no es arbitraria: ambos sustantivos garantizan que la descripción sigue los parámetros de una *notatio*. La presencia de un sintagma como *immota...secta* sienta las bases para comprender este perfil moral de acuerdo con los postulados de una doctrina filosófica,<sup>209</sup> equiparando la línea de actuación catoniana con la ética de la escuela estoica.

Respecto a la disposición, la *notatio* se organiza primero a través de una secuenciación de *acta* (381-387). Los comportamientos de Catón se convierten en los mejores rasgos distintivos del personaje como mostrará Plutarco en el género biográfico.<sup>210</sup> Más adelante, la enumeración de las costumbres deviene en una descripción explícita (388-390) y un epítome de la conducta (390-391).

El contenido del retrato proporciona la imagen de una personalidad ajena a los *vitia* pasionales. El poeta ha sabido integrar en sus versos los fundamentos éticos del estoicismo,<sup>211</sup> como prueba la recurrente presencia de la idea de dureza (*duri, immota, rigidi...*) y la tensión constante entre lo que es preferible (los *praeposita* o *προηγμένα*) y lo que debe evitarse (los *reiecta* o *ἀποπροηγμένα*). Asimismo, de raigambre estoica es la concepción de Catón como un paradigma de la *οἰκείωσις* o *conciliatio*, que el romano extiende desde su propia persona hasta el conjunto de la humanidad (*nec sibi sed toti...mundo*, 383; *in commune bonus*, 390).<sup>212</sup> Este espíritu ecuménico y este instinto de protección quizá tengan su mejor expresión en la metáfora *urbi pater est urbiq;ue maritus* (388). Durante su conversación con Bruto, Catón se había equiparado a sí mismo con un padre que pierde a sus hijos, a los que abraza y sigue en su muerte.<sup>213</sup> La metáfora de Lucano reintroduce este aspecto y lo potencia al hablar de él también como un *maritus* después de haber descrito sus segundas nupcias con Marcia.

Que Catón prive a su cuerpo de cualquier tipo de placer cultivando un modo de vida ascético se convierte en un aspecto que a Lucano le interesa subrayar en los últimos versos. Este comportamiento reaparecerá en el libro noveno y es una de las claves de lectura más significativas para entender el retrato del personaje. El destierro de la *nata voluptas* (391) lleva asociado de forma inherente la inclinación por la *virtus* y supone un modo de actuar no ya solo estoico,<sup>214</sup> sino opuesto al de los otros dos grandes hombres de la *Farsalia*,

<sup>209</sup> Así, Cic. *Brut.* 120; *Leg.* 1.38; *Sen. Ben.* 2.31.1; *Sen. Ep.* 83.9, 85.3, 92.5, 123.15; *Quint. Inst.* 3.1.18, 22, 5.7.35; *Tac. Ann.* 14.57. Vid. *secta* en *LS II A*; *OLD* 1a y 2a y c, donde se cita este ejemplo como el primero en el que el término designa un modo de vida.

<sup>210</sup> Cf. esta etopeya de Lucano con pasajes como *Plu. Cat.Mi.* 1.2, 6, 9.4-5, 18-19, 53.1.

<sup>211</sup> Cf., por ejemplo, *Sen. Ben.* 6.35.1-2; *Clem.* 2.6; *Constant.* 10.3-4; *Ep.* 8, 17.

<sup>212</sup> Para este aspecto de la filosofía estoica y su relación con el héroe en la *Farsalia*, vid. George (1991: 240-242, 247 n. 33).

<sup>213</sup> *Lucan.* 2.297-303: *ceu morte parentem / natorum orbatum longum producere funus / ad tumulos iubet ipse dolor, iuvat ignibus atris / inseruisse manus constructoque aggere busti / ipsum atras tenuisse faces, non ante revellar / exanimem quam te complectar, Roma; tuumque / nomen, Libertas, et inanem persequar umbram.*

<sup>214</sup> Vid. la *synkrisis* entre *Virtus* y *Voluptas* en *Sil.Ital.* 15.18-31, aspecto al que nos referimos dentro del retrato de Aníbal (*infra*).

Pompeyo y César (*nimia... cupidine caeci*, 1.88). Desde este punto de vista, Catón florece como uno de los escasos cultivadores del *mos maiorum* y como una de las honrosas excepciones de la *fecunda virorum paupertas*, de la Roma dominada por el lujo, la molicie y el declive moral.<sup>215</sup>

El libro noveno comienza con una imagen cargada de simbolismo: tras la muerte de Pompeyo, sus manes ascienden hasta los *aeternos orbes* para descender de nuevo a la tierra y aposentarse en el pecho de Bruto y en la mente de Catón (9.17-18). El viaje del alma de Pompeyo hasta las órbitas lunares y su transmigración hace que desde este momento Catón se erija en el principal partidario de la causa pompeyana (Narducci 2002: 335-349). Su marcha por el desierto de Libia liderando a los derrotados en Farsalia es el episodio más extenso de todo el poema y el contexto en el que Lucano introduce la segunda *notatio* del personaje,<sup>216</sup> que ahora se presenta como el mejor de los soldados y como un perfecto *imperator*:

Ipse manu sua pila gerit, praecedit anheli  
 militis ora pedes, monstrat tolerare labores,  
 non iubet, et nulla vehitur cervice supinus  
 carpentoque sedens; somni parcissimus ipse est,                      590  
 ultimus haustor aquae; cum tandem fonte reperto,  
 indiga conatur laticis potare iuventus,  
 stat dum lixa bibat.    Lucan. 9.587-593

Él en persona lleva en la mano sus propios venablos, marcha a pie por delante del rostro del soldado sin aliento, les enseña a soportar las fatigas, no lo ordena, y no se deja transportar tendido boca arriba sobre sobre la espalda ni sentado en una carroza; él en persona es el más parco en el sueño, el último que bebe agua, cuando hallada por fin una fuente, la juventud intenta beber necesitada de líquido, quédase él de pie hasta que se refresca el aguador.

Comentaristas de la epopeya como Seewald (2008: 27, 323) se refieren a esta sección como el *Höhepunkt* de todo el libro noveno. Si todo el canto está dedicado a relatar las penalidades que atraviesan unos derrotados y su cabecilla, este pasaje es el que retrata de una forma más clara la conducta ejemplar de Catón, que afronta con *patientia* y *duritia* las hostilidades del desierto y sus peligros.

La descripción del nuevo general pompeyano se elabora fundamentalmente a través de su *victus*, de su *habitus (animi)* y de sus *facta*, que se verbalizan mediante coordinaciones o simples yuxtaposiciones, reservando la subordinación para la viñeta final, de gusto moralizante. Todos estos atributos, por otra parte, pertenecen a un tópico más o menos fijo en el que se transmite la imagen del perfecto general, aquel capaz de soportar las fatigas como un soldado

<sup>215</sup> Lucan. 1.165-166. Se trata de los *publica / belli semina* de 1.158-182, en los que se aprecia el empleo de los lugares comunes a la historiografía y la sátira de costumbres para recalcar la bajeza moral y el detrimento de la virtud del período. Cf. esp. Sall. *Cat.* 11-13.

<sup>216</sup> Nótese que el libro primero, con 695 versos, solo supera en cuarenta hexámetros al avance de Catón y los soldados por las arenas del desierto (9.294-949), lo que se convierte en un indicio de la relevancia que adquiere el de Útica.

raso y comportarse en cada momento como la situación lo exige.<sup>217</sup> Como un Mario o un Aníbal, Catón camina junto a sus tropas, sin hacer uso de prerrogativas y comodidades reservadas a los oficiales de alto rango (como la *lectica militaris*, cf. 589-590). La relación de algunas costumbres dota de continuidad al personaje de Catón por su conexión con episodios del poema muy distantes o más cercanos. Un ejemplo de lo primero es el estado de vigilia del personaje (590), rasgo que enlaza con su introducción en el libro segundo, cuando Bruto llamaba a la puerta de su casa en mitad de la noche y encontraba a su tío sumido en una *insomni...cura* por el destino del Estado (2.239). Un ejemplo de lo segundo se localiza en los versos 591-593, que evocan una escena reciente y de carácter ejemplarizante (9.493-510): en mitad de un calor abrasador, un soldado ofrece un poco de agua en su casco a Catón, pero este la rechaza, derrama el agua y le recrimina con dureza por considerar esto una ofensa contra su *virtus*.<sup>218</sup>

Finalmente, tras una breve evaluación moral del autor en la que se refiere a la marcha a través de las Sirtes y Libia como al mejor de los triunfos (593-600), vuelve a llamarse la atención del lector sobre la figura de Catón:

Ecce parens verus patriae, dignissimus aris,  
 Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit  
 et quem, si steteris umquam cervice soluta,  
 nunc, olim, factura deum es. Lucan. 9.601-604

He aquí al verdadero padre de la patria, al más digno, Roma, de tus altares, por el que jamás dará vergüenza jurar y al que, si alguna vez te alzaras con el cuello libre, ahora, o algún día, vas a convertirlo en un dios

La fuerza de la interjección *ecce* y su posición en cabeza del verso atraen la atención de nuevo hacia la figura principal y preparan al lector para el momento culminante, la sacralización de Catón, al que se reviste de los títulos de padre y dios en potencia del pueblo romano.<sup>219</sup> En este sentido, la expresión *parens verus patriae* se hace eco de la más elevada dignidad honorífica, la del *Pater patriae*. Con todo, esto puede entenderse tanto desde el sentimentalismo más patético como desde la ironía más trágica. Para la primera interpretación, conviene recordar cómo este título enlaza con la definición del personaje como *urbi pater* y con la propia muerte —casi profética— a la que el varón aludía en su diálogo con

<sup>217</sup> Cf., *inter alia*, X. HG. 5.1.14-17; Cic. *Sen.* 34; Sall. *Iug.* 100.4-5, 47; Liv. 21.4.5-8; Tac. *Hist.* 2.5.1; *Ann.* 13.35.4; Plin. *Paneg.* 13e.1-3. Pero, especialmente, por la comunión ideológica, Sen. *Ep.* 104.33: *vides posse homines laborem pati: per medias Africae solitudines pedes duxit exercitum. vides posse tolerari sitim: in collibus arentibus sine ullis impedimentis victi exercitus reliquias trahens inopiam umoris loricatus tulit et, quotiens aquae fuerat occasio, novissimus bibit.*

<sup>218</sup> Lucan. 9.505-508: «Mene» inquit «egener unum / miles in hac turba vacuum virtute putasti? / Usque adeo mollis primisque caloribus impar / sum visus? Quanto poena tu dignior ista es, qui populo sitiente bibas!».

<sup>219</sup> Debe destacarse que en el libro noveno *ecce* comparece más de la mitad de las ocasiones en que lo hace en todo el poema: cf. 1.262, 627, 2.507, 6.214, 9.557, 741, 789, 822. Seewald (2008: 328) piensa que el reducido uso de la interjección en comparación con otros épicos puede deberse al propio material del poema y a un análisis más racional.

Bruto.<sup>220</sup> No obstante, tanto el ser «Padre de patria» como la profecía acerca de la divinización del general (604) entrañan una ironía trágica,<sup>221</sup> sobre todo, desde el prisma y la posición privilegiada de cualquier destinatario de la *Farsalia* —perfecto conocedor del desenlace del conflicto, de la victoria cesariana y del suicidio de Catón—. En efecto, la patria potestad del Estado y la divinización son dos distinciones que solo logrará César, primero, con su triunfo en Munda (45 a. C.), después, con su nombramiento como *Divus Iulius* tras su muerte (42 a. C.).<sup>222</sup> Catón, por el contrario, devendrá en paradigma de la *virtus Romana* dentro del imaginario popular, en un ejemplo de comportamiento *dignior imitandi*.

## 6. LOS CONTINUADORES.

Valerio Flaco, Papinio Estacio y Silio Itálico, los épicos que florecen durante la dinastía Flavia (69-96), a menudo se han caracterizado en función del movimiento pendular que marca la proximidad o lejanía con la sobriedad y clasicismo de Virgilio o con la exaltación y manierismo de Lucano. Hasta hace pocas décadas era tradicional el enfoque de una crítica que estudiaba con pesimismo la épica de este tiempo por no encontrar en ella una innovación temática ni una función social tan acusada como en los poemas de sus antecesores. Naturalmente, estas circunstancias abocaban a la depreciación de cualquiera de las cuatro epopeyas de la época, tanto las que de nuevo localizaban a sus personajes en el universo mitológico (*Argonáuticas*, *Tebaida* y *Aquileida*), como las que optaban por retomar las coordenadas históricas para el desarrollo de la acción (*Guerras púnicas*).

Resulta cuando menos curioso que el enfoque pesimista y desalentador con el que por norma general se afrontó el estudio de la epopeya de la época de los Flavios no tuviera eco en la valoración de otras manifestaciones del arte o la cultura de ese mismo período. Más bien al contrario, los años de Vespasiano, Tito y Domiciano tienen un espacio garantizado en la Historia del arte —por ejemplo— por ser la época del ilusionismo en la pintura, de la profundidad en los relieves históricos y de la monumentalidad arquitectónica, como testimonian el cuarto estilo pompeyano, los paneles del Arco de Tito y la erección de edificios como el Palacio de Domiciano, el Coliseo o el Templo de la *gens Flavia*, considerado este último como uno de los *pulcherrima operum* por los romanos.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Vid. *supra* 2.388 y el comentario a la actitud «paternalista» de Catón.

<sup>221</sup> Cf. con pasajes de polémica ideológica, en los que el poeta condena e ironiza los aspectos del culto imperial (1.45-66, 7.455-459). Recuérdese, además, que la primera mención de Catón aparece opuesta a la de las divinidades (1.128 *supra*).

<sup>222</sup> Vid. Plin. *NH.* 2.93-94 y Suet. *Iul.* 88. Además, por lo que hace al tiempo en que escribe Lucano, Narducci (2002: 414-415) añade que dicho título también lo habría adquirido Nerón (ca. 55-56) y recuerda que su empleo en el *De clementia* «si addice al buon principe, in opposizione al tiranno».

<sup>223</sup> Así, Plin. *NH.* 36.102. Los otros dos edificios a los que se refiere el sintagma son la Basílica Emilia y el Foro de Augusto.



Si el esplendor de las artes plásticas y arquitectónicas se juzga sin prejuicios y, en todo caso, sus particularidades o características se hacen depender de la nueva estética, gustos y sociedad de estos tiempos —el *Zeitgeist* de la época Flavia, podría decirse—, otro tanto cabría decir a propósito de las epopeyas de este período. Así parece entenderlo la investigación de las últimas décadas, que ha corregido y reorientado la actitud con la que aproximarse a la épica Flavia, viendo en este género poético y en la actitud de sus autores otra muestra más en la que se manifiestan las similitudes y diferencias de la cultura de esta época.<sup>224</sup>

### 6.1. Navegar en la tradición: *Argonáuticas*.

Las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, un poeta del que apenas se tienen noticias biográficas,<sup>225</sup> suponen ante todo una romanización de la homónima epopeya de Apolonio de Rodas.<sup>226</sup> El poema, interrumpido en el libro octavo y probablemente compuesto durante el gobierno de más de uno de los Flavios,<sup>227</sup> no solo ensalza como mito fundacional y civilizador la expedición marítima de Jasón hasta la Cólquide para obtener el vello cino de oro, sino que hace de las aventuras de la embarcación y la conquista de Medea un presagio del rapto de Helena y de los sucesos de Troya (1.531-560), como también una manifestación del carácter cíclico de la historia y de la *translatio imperii* que rige el mundo.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Vid. la amplia introducción de Boyle (2002), donde se subrayan las semejanzas y diferencias de la política, la cultura y la sociedad de la última parte del s. I, recordando aspectos como la importancia del espectáculo y su vínculo con la política («Flavian Rome was the greatest show on earth», Boyle 2002: 60) o la ambigua conmemoración y el «*emphatic criticism*» que en realidad supone la épica de este período (Boyle 2002:49-54). Cf. el capítulo de Augoustakis (2016), donde se traza el perfil cultural de la época prestando atención a temas como la relación de los emperadores con los certámenes literarios, el patronazgo y las bibliotecas, las *recitationes*, la circulación del material libresco, los problemas de autoría y el florecimiento de la literatura en la periferia de Roma. Respecto a la épica en concreto, vid. Bernstein (2016) para un estudio comparativo de los textos de acuerdo con temas como la guerra civil y el ascenso de Vespasiano, los sujetos y los líderes, los mortales y los dioses, las tierras y los pueblos, y los modos de representar la historia en las epopeyas.

<sup>225</sup> La única referencia indiscutida es Quint. *Inst.* 10.1.90, que habla de la reciente muerte del autor. La correspondencia con el *Flacco* que menciona Marcial (1.61.4 y 1.76) no es unánimemente aceptada. Por las referencias al trípode sacerdotal en el proemio del poema (Val.Flac. 1.5-7) y al baño de Cibele (8.239-241), generalmente se piensa que el autor perteneció al colegio de los *Quindecimviri sacris faciundis*. No obstante, las analogías entre la figura de un vate y de un poeta son un rasgo característico de las personas poéticas de todos los épicos.

<sup>226</sup> Cf. diversos pasajes en los que aflora esta condición mediante las alusiones a la cultura e historia romanas: Val.Flac. 1.558-9, 2.245, 304-305, 550-578, 620, 3.417-158, 4.507-9, 6.55-56, 402-406, 7.83, 232, 635-636, 8.243-6.

<sup>227</sup> Los tres emperadores de la dinastía aparecen evocados en el proemio (Val.Flac. 1.7-21). Puede confrontarse con los proemios de estilo panegirista de Estacio (*Theb.* 1.17-33; *Achill.* 1.14-19) y el discurso en que Júpiter anticipa la victoria romana en *Punica* (Sil.Ital. 3.594-621).

<sup>228</sup> Primero, de Oriente a Grecia: *accelerat sed summa dies Asiamque labantem / linquimus et poscunt iam me sua tempora Grai* (Val.Flac. 1.542-543); y después, de Grecia a Roma: *hinc Danaum de fine sedet gentesque fovebo / mox alias* (1.555-556). Nótese la reticencia del poeta que no llega a mencionar de forma directa a Roma en todo el *Weltenplan* divino que Júpiter desarrolla con su discurso.

Por lo que respecta a la descripción física de sus personajes, Valerio Flaco se comporta con bastante sobriedad. En el catálogo de los héroes que se embarcan en la expedición (1.352-486), la mención de las habilidades que distinguen a cada tripulante tiene más importancia que su apariencia, aunque en contadas ocasiones el poeta introduce unos pocos hexámetros que refuerzan la corporeidad de los tripulantes. Tal es el caso de la breve *descriptio* del adivino Mopso (1.383-386), la de los musculosos miembros de Meleagro (1.433-435) o la de los vestidos de los gemelos Cástor y Pólux (1.427-230). La figura del último de estos aparecerá caracterizada de nuevo más adelante a través del contraste, durante su combate de boxeo contra el bárbaro Amico, rey de los bebricios en Bitinia (4.99-343). El argonauta se presenta *nec fronte trucem nec mole tremendum* (4.233, cf. 240-242), con el bozo de la primera juventud en sus mejillas y una frente hermosa. El gigantesco Amico, en cambio, furioso y con los ojos inyectados en sangre (235), es objeto de una descripción en la que se exalta el vigor de su cuerpo y su robusta naturaleza: *ingentes umeros spatiosaque pectoris ossa / protulit horrendosque toris informibus artus* (244-245).

A la mencionada técnica del contraste en la descripción, debe sumarse la preferencia por la caracterización psicológica, una técnica heredada de Apolonio de Rodas, de los alejandrinos y de Virgilio. Así, tras escuchar la embajada de los argonautas, el odio y el rencor del rey Eetes se ilustran con la imagen de una *unda silens*, que se hincha por la acción de los vientos del sur hasta estallar con violencia. La inquina del monarca, anunciada ya en el segundo proemio de la obra (5.222-223), se refleja en su rostro antes de tomar la palabra para responder a Jasón (*talibus orantem vultu gravis ille minaci / iamdudum premit et furiis ignescit opertis*, 5.519-520).<sup>229</sup> Los mejores perfiles psicológicos se reservan, no obstante, para la pareja Jasón-Medea, cuya presencia en el poema está marcada por la misma ausencia de singularización física que presentaban los protagonistas de la *Eneida*. Antes de desembarcar en la Cólquide, el argonauta es otro *Graius*, semejante a Frixo, con su vestido flameante de púrpura, sus cintas y sus hojas de olivo (5.360-362); pero, como había ocurrido con Odiseo o Eneas, los dioses —Juno en este caso— aumentan su *pulchritudo* y juventud, haciendo que el héroe destaque entre sus compañeros. Medea, virgen por entonces y consagrada a la Diana infernal (5.238-240), se describe por primera vez mediante un símil en el que ella, con su atuendo de sacerdotisa y junto a otras mujeres escitias, se asemeja a Prosérpina en compañía de Diana y Palas (5.341-349). La belleza estereotipada del héroe y la heroína se menciona también en el último canto, poco antes de su enlace (8.226-238). El primero sencillamente es *pulcher*, como Marte o como Hércules, en cambio el aspecto de la prometida se describe con mayor detalle:

<sup>229</sup> La proliferación de tiranos que obstaculizan la empresa de los argonautas es un elemento recurrente en el poema. Aparte de Eetes, (5.264, 5.319) y el mencionado Amico (4.751), Laomedonte (2.577), Pelías (1.30, 1.71) y Estiro (5.258, 6.44) también se designan como *tyrannus* y encarnan aspectos como la ferocidad, el engaño, el despotismo y la envidia. No deja de ser tentador (a la par que comprometido) ver aquí trazas de las circunstancias políticas de la época del autor.





Una de las condiciones impuestas por Eetes a Jasón y los suyos para obtener el vellocino era prestarle auxilio en la guerra fratricida de la Cólquide (5.534-541). El estallido y desarrollo de la guerra a lo largo del canto sexto proporciona a Valerio Flaco el marco idóneo para reorientar su narración (de expedición marítima a conflicto bélico) y acentuar la vertiente patética de la relación amorosa entre Jasón y una Medea que todavía se debate entre el deber y el deseo (6.675-679). Dentro de este nuevo contexto iliádico, el retrato de Miraces y de su rico atuendo oriental genera una pausa en el desarrollo de los combates del canto sexto:

Regius Eois Myraces interpres ab oris	690
venerat ut Colchos procul atque Aetia Parthis	
foedera donato non inrita iungeret auro.	
Tum iuvenem terris Parcae tenuere Cytæis	
ac subiti Mavortis amor: simul armiger ibat	
semivir impubemque gerens sterilemque iuventam.	695
Ipse t̄pharetratis̄ residens ad frena tapetis	
nunc levis infesto procurrit in agmina curru,	
nunc fuga conversas spargit mentita sagittas.	
At viridem gemmis et eoae stamine silvæ	
subligat extrema patrium cervice tiaran	700
insignis manicis, insignis acinace dextro;	
improba barbaricæ procurrunt tegmina plantæ.	Val.Flac. 6.690-702

Como embajador real, Miraces, había venido de las costas orientales para unir a los distantes colcos con los partos a través de los pactos de Eetes, merced al éxito de una ofrenda de oro. Entonces, retuvieron al joven en las tierras citeas las Parcas y la pasión por un súbito Mavorte. Iba, a su vez, a guisa de escudero, un mediodiablo que sobrellevaba una impúber y estéril juventud. Él en persona, sentado a las riendas sobre arqueriles tapices, ora se lanza ligero contra el pelotón en su carro enemigo, ora en su huida fingida va disparando flechas que retroceden. Bajo el extremo de su cabeza anuda la tiara paterna, verde por las esmeraldas y por la cinta del bosque oriental, distinguido él por sus ajorcas, distinguido por su cimitarra en la diestra; los desmesurados bombachos le cuelgan hasta los bárbaros pies.

Los poemas épicos en ocasiones presentan un modelo de héroe caracterizado por un ornato excesivo y un *cultus* fastuoso, a menudo indicio de molición o afeminamiento. En la *Iliada*, Alejandro aparece con su arco y con una piel de leopardo, dispuesto a retar a los griegos en combate singular. Cuando Menelao acepta el desafío, Alejandro se estremece y se retira. Esto provoca que Héctor le lance duros reproches recriminándole lo inútil de la belleza una vez yazca en el suelo. Cloreo en la *Eneida* y Atis en la *Tebaida* son ejemplos de la continuidad de esta clase de combatiente.<sup>235</sup> Esto mismo ocurre en las *Argonáuticas* con Miraces, una figura que parece concebida por y para exaltar el *color* y el *páthos*.

---

<sup>235</sup> Sobre Cloreo, vid. *supra* la nota en la que se reproduce su indumentaria. Los versos correspondientes a Atis aparecen citados *infra*. Cf., asimismo, parte de la descripción del guerrero-sacerdote Nabis en Sil.Ital. 16.676-678, 681-682 (*infra*).

En la *descriptio* de Miraces todo subraya un lujo y la molicie típicamente oriental. La inclusión de un escudero eunuco es poco menos que una sinécdoque con la que simbolizar el triunfo del afeminamiento en este guerrero. La inserción del *semivir* refrenda, así, la concepción de Miraces como embajador de una tierra remota y evita que cuando Valerio Flaco escenifique su muerte (cf. *ipse puer fracto pronum caput implicat arcu*, 707) esta parezca desarticulada.

La procedencia de Miraces se ajusta a su estilo de combate: arquero en carro. La decoración †*pharetratis*† (696) no es segura, pero otras propuestas como *cathedratis* son difíciles de mantener y, en cualquier caso, parece preferible pensar en un epíteto para *tapetis* que en otro calificativo para *ipse*, al que ya complementa *residens*.<sup>236</sup> Así las cosas, cabe entender que el carro de Miraces está decorado con alfombras en la que aparecerían escenas de arquería, el arma predilecta de su pueblo.<sup>237</sup> La ligereza y el movimiento de vaivén con el que se desplaza el guerrero están recogidos en los versos 698-699. La anáfora del adverbio (*nunc*), la *variatio* del sujeto (Miraces vs. la huida) y la dirección opuesta (*pro-currit* vs. *con-versas*) refuerzan esta impresión y traducen la poco heroica costumbre para de combatir cabalgando de espaldas para disparar flechas mientras se huye.<sup>238</sup>

La *descriptio* del guerrero parto se cierra con una acumulación de elementos orientales (tiara decorada con piedras preciosas, cimitarra, pantalones...).<sup>239</sup> Valerio Flaco ha pintado con detalle todo el atuendo de Miraces exclusivamente para dotar de un mayor efecto a su muerte, descrita inmediatamente después. Cada uno de los elementos mencionados, así como una fina piel de tigre teñida de púrpura que se menciona a continuación (*levem...maculatam murice trigrin*, 704), componen los despojos que el cruel Sieneas aspira lograr y por los que Miraces encuentra la muerte, que le llega por medio de un lanzazo que atraviesa la piel de tigre. La instantánea del fin Miraces genera un contraste entre la resplandeciente clámide del guerrero, su rostro, sus cabellos adornados con flores y con oro, y la negruzca sangre que termina por empapar todos estos elementos (708-710).<sup>240</sup>

<sup>236</sup> *Cathedratus* es utilizado por Marcial en 10.14.1 (*cathedrata...raeda*), en el que se describen los lujos de Cota. A su vez, Mart. 12.38.1 *femineis...cathedris*, sobre un afeminado. Para suplir la dificultad, Sudhaus, por ejemplo, propone *Euphrataeis* en lugar de *pharetratis*.

<sup>237</sup> Balión, uno de los lenones de Plauto, ya habla de *Alexandrina beluata tonsilia tapetia* (Ps. 147), y no resulta extraño pensar que los guerreros decoraran con escenas bélicas sus armas. Cf. Juv. 2.97: *caerulea indutus scutulata aut galbina rasa*.

<sup>238</sup> Cf. Cat. 11.6; Verg. *Aen.* 11.654; Hor. C. 2.13.17-18; Ov. AA. 1.209-210, 3.786; *Rem.* 155-157; Lucan. 1.230; Sen. *Phae.* 816; Stat. *Theb.* 6.597.

<sup>239</sup> Vid. André para el color aplicado a las telas y las prendas de vestir, así como para el vocabulario cromático en la épica (1949: 272-280, 293-296). A propósito de las *bracae* como elemento característico del vestuario bárbaro, se remite al comentario de Ov. *Tr.* 5.7 en el capítulo sobre la elegía. Valerio Flaco se sirve de un circunloquio semejante al que había utilizado Virgilio para evitar mencionar esta prenda en su descripción de Cloreo (Verg. *Aen.* 11.777, *supra*).

<sup>240</sup> Cf., *inter alia*, Verg. *Aen.* 6.494-499, 9.455-457, 12.721-722, 12.339-340.

La desviación barroca y manierista que caracteriza a la descripción del guerrero y de su muerte terminan con un símil donde Miraces, equiparado a un olivo, cuidado con agua y tierra fértil y plantado al abrigo de los vientos, es arrancado en su primera floración por un viento huracanado (711-716). Valerio Flaco ha ideado la colorida y patética viñeta del fastuoso y oriental héroe Miraces tan solo para recalcar el embelesamiento de Medea. Por más que se hayan desarrollado *ante urbem...atque ipsius ante / virginis ora* (717-718), los más de veintiséis versos que presentan a esta figura secundaria, pintan su atuendo y describen su patética muerte no han sido capaces de distraer la atención de la enamorada, que solo contempla a Jasón.

## 6.2. Los siete y uno más: *Tebaida* y *Aquileida*.

La información biográfica de Papinio Estacio proviene fundamentalmente del contenido de su poesía lírica, así como de algunos testimonios marginales. En las *Silvas*, el autor deja constancia de su nacimiento en Nápoles (*Silv.* 3.5.72-84), que se produjo en torno al año 45, así como de los éxitos propios y paternos (*Silv.* 5.3), que le permitieron disfrutar del reconocimiento como poeta y de la estima en el ambiente palaciego de la dinastía Flavia.<sup>241</sup>

Antes de publicar su «poesía ocasional», el autor cosechó un notable éxito con la *Tebaida*, una epopeya que retomaba el ciclo de Edipo y el enfrentamiento fratricida entre los sucesores al trono de Tebas. El poema, de indiscutible influencia virgiliana, según declara el propio epílogo (*Theb.* 12.810-819), se publicó a comienzos de los 90 (c. 91-92), después de que su autor hubiera trabajado una docena de años en la redacción (*o mihi bisseos multum vigilata per annos / Thebai*, 12.811-812) y quizá hubiera sido remplazado por la *Aquileida*, la segunda epopeya de Estacio, en la que el autor trabajaba durante sus últimos años (*Silv.* 4.7.21-24), pero que quedó inconclusa en el segundo canto por la muerte del poeta, probablemente poco después de la de Domiciano.

En un breve estudio publicado en latín a mediados del siglo xx, el profesor ten Kate (1955) hacía acopio de un amplio número de lugares en los que Estacio proporcionaba una descripción de sus héroes dentro de la *Tebaida*. El filólogo danés trataba los casos de Adrasto, Eteocles y Polinices, Anfiarao, Tideo, Hipomedonte, Partenopeo y Capaneo (ten Kate 1955: 26-113). La valiosa recopilación de datos, espigados en un poema al que la crítica todavía no había prestado la suficiente atención, era *per se* meritoria, aunque el tratamiento de las apariencias y las acciones de los personajes mencionados estuviera básicamente ceñido a la siempre necesaria *Quellenforschung*.

Lo cierto es que aparte de los héroes-guerreros, Estacio no retrata apenas a sus personajes, lo que hasta cierto punto también podría considerarse como un influjo virgiliano. Fuera de los casos en los que, por ejemplo, se pinta el éxtasis

---

<sup>241</sup> Se remite al comentario de los pasajes de *Stat. Silv.* 5.3, con abundante contenido biográfico sobre el padre del poeta y el propio poeta.

profético o la apariencia de figuras ligadas a los procedimientos adivinatorios,<sup>242</sup> la materialización descriptiva de los personajes es bastante parca. El dolor de las mujeres argivas se ilustra con un retrato colectivo en el que se explota la temática luctuosa durante las bodas de Polinices y de Tideo.<sup>243</sup> El mismo tema, pero desde la perspectiva individual, se recrea con el duelo de Ida, una madre tebana que deambula por el campo de batalla afligiéndose por la muerte de sus dos hijos.<sup>244</sup> No obstante, como se avanzaba, las figuras descritas con más frecuencia son los guerreros y en el tratamiento que Estacio hace de estos puede trazarse una distinción entre los combatientes más típicamente homéricos (como Tideo), que encarnan hasta el último momento la βίη más atroz, y los héroes jóvenes (como Partenopeo), por los que el poeta parece sentir una especial predilección, y cuyas apariciones en el poema están inevitablemente teñidas de un aspecto naíf, más tierno y sensible.

### 6.2.1. *Waiteri, waiteri.*

El personaje de Tideo aparece tratado en todo momento como arquetipo de héroe de la βίη, semejante en muchos aspectos al Aquiles homérico. La *Iliada* menciona al guerrero en varias ocasiones y lo presenta como un bravo combatiente a pesar de su pequeña estatura.<sup>245</sup> Estacio recoge el relevo de la tradición en dos ocasiones, donde potencia lo paradójico que resultaba la comparación del *corpus* y la *virtus* tidida:

Celsior ille gradu procera in membra simulque integer annorum; sed non et viribus infra	415
Tydea fert animus, tososque infusa per artus maior in exiguo regnabat corpore virtus.	Stat. <i>Theb.</i> 1.414-417 <sup>246</sup>

Es aquél [Polinices] por su estatura más alto en cuanto a sus largos miembros y, a la par, está en la flor de la edad; mas tampoco el espíritu de Tideo es de un vigor inferior y, esparcida por todos sus miembros, en un cuerpo menudo imperaba un mayúsculo valor.

<sup>242</sup> Vid. los pasajes indicados en nota al comienzo del capítulo.

<sup>243</sup> Stat. *Theb.* 2.230-235: *Ibant insignes vultuque habituque verendo / candida purpureum fusae super ora pudorem / deiectaeque genas; tacite subit ille supremus / virginitatis amor, primaeque modestia culpa / confundit vultus; tunc ora rigantur honestis / imbribus, et teneros lacrimae iuvere parentes.*

<sup>244</sup> Stat. *Theb.* 3.133-139: *At vaga per dumos vacuique in pulvere campi / magna parens iuvenum, gemini nunc funeris, Ide / squalentem sublata comam liventiaque ora / ungue premens (nec iam infelix miserandaque, verum / terror inest lacrimis), per et arma et corpora passim / canitiem impexam dira tellure volutans / quaerit inops natos omnique in corpore plangit.*

<sup>245</sup> Vid. Hom. *Il.* 4.372-399 y 5.800-813, donde se narra su embajada a Tebas y la derrota de quienes le habían preparado una emboscada. Vid. esp. Hom. 5.801: Τυδεύς τοι μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητῆς. Cf. Quint. *Inst.* 3.7.12 (a propósito del elogio de las personas): *ut cum idem* [sc. Homero] *Tydea parvum sed bellatorem dicit fuisse* De la estatura de Tideo se hacen eco los *Priapeos* (80.5-6): *Utilior Tydeus qui, si quid credis Homero, / ingenio pugnax, corpore parvus erat.*

<sup>246</sup> Los textos de la *Tebaida* y la *Aquileida* siguen la edición de Garrod (1965 [=1906]).



El poeta insiste más adelante en el contraste que produce el reducido tamaño de Tideo y su bravo temperamento. Como en el caso anterior, el sentido agonístico que subyace a la confrontación *corpus-animus* se materializa en una nueva lucha, esta vez entre el héroe y Agileo, durante el amplio espacio que ocupan los juegos fúnebres en honor a Ofeltes (6.249-946):

Quamquam ipse videri  
exiguus, gravia ossa tamen nodisque lacerti  
difficiles. Numquam hunc animum Natura minori                      845  
corpore nec tantas ausa est includere viris.                                      Stat. *Theb.* 6.843-846

Aunque él en persona pueda parecer pequeño, son sin embargo pesados sus huesos y duros sus músculos en las articulaciones. Nunca osó Naturaleza encerrar a este espíritu y tamañas fuerzas en un cuerpo más pequeño.

Además de Homero, una de las fuentes de inspiración más importantes para la descripción de Tideo es la tragedia y, en concreto, *Los siete contra Tebas*. Esquilo pone en boca de un mensajero el relato de los principales caudillos que se han apostado frente a las siete puertas de la ciudad y Tideo es el primero que se menciona (377-394). El héroe ruge (βρέμει) apostado frente a la puerta de Preto y grita enloquecido dando voces como una serpiente (ὡς δράκων, 381) que al mediodía emite sonidos agudos. Una vez descrito su escudo, el mensajero insiste en la ferocidad de Tideo que, enloquecido y ansioso por combatir, aguarda como un caballo que tasca impaciente el ronzal cuando espera al sonido del clarín.<sup>247</sup>

El salvajismo de Tideo es un aspecto que también se refleja en la epopeya romana. La ira, una de sus características principales, se invoca al final de proemio de la obra (*inmodium irae / Tydea?*, 1.42-43),<sup>248</sup> y su aspecto durante la frenética carrera hasta Prosimna se califica como un hecho espantoso por la monstruosidad que adquieren sus facciones con el esfuerzo físico:<sup>249</sup>

Iamque remensus iter fesso Danaeia Tydeus  
arva gradu viridisque legit devexa Prosymnae                      325  
terribilis visu. Stant fulti pulvere crines,  
squalidus ex umeris cadit alta in vulnera sudor,  
insomnisque oculos rubor excitat, ora que retro  
solvit anhela sitis: mens altum spirat honorem  
conscia factorum.    330 Stat. *Theb.* 3.324-330

Y ya Tideo, terrible a la vista, tras dar marcha atrás, recorre con fatigado paso los dánaos campos y pendientes de la verde Prosimna. Sus cabellos se erizan apuntalados por el polvo, sucio sudor cae de sus hombros hasta las profundas heridas, el enrojecimiento enardece sus ojos sin sueño, la sed hace que se le desanaje la boca jadeante; su mente, consciente de sus hazañas, abriga una gloria elevada.

<sup>247</sup> A. *Th.* 393-394: ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει, / ὅστις βοῆν σάλπιγγος ὀρμαίνει μένων.

<sup>248</sup> Cf. Stat. *Theb.* 1.411, 428, 445, 469, 472, 2.545, 3.401, 4.414, 7.538, 8.752, 9.63.

<sup>249</sup> Cf. Stat. *Theb.* 1.437, 6.892, 6.939. Y Verg. *Aen.* 6.277, 7.78, 9.521, 10.637, 11.271.

Hardie (1993: 65-71) recordaba que la triple distinción (dios, hombre, animal) en los personajes de la épica, heredera de los análisis y la crítica estructuralista, introducía un eslabón más en la cadena que tradicionalmente se contentaba con observar una oposición entre lo humano y lo divino en los actantes de las epopeyas. En el caso de Tideo, la bestialidad y el salvajismo son los aspectos del personaje que Estacio recrea con más intensidad. Así, el retrato del héroe a la carrera se completa mediante un símil lo bastante elocuente: Tideo es como un *taurus bellator* que regresa a sus pastos después de haberse manchado el cuello y la papada con la sangre del enemigo (3.330-336). Este símil recuerda también a la comparación del guerrero con un león ensangrentado por los despojos (2.675-681). Aquí el poeta también se refería al caminar del héroe, al sudor, a la respiración jadeante, a los cabellos y al ardor de su rostro: *tardatiquē gradus, [...] / gelidus cadit imber anhelo / pectore, tunc crines ardentiaque ora cruentis* (2.671-673). De un modo semejante, el conjunto de su caracterización, como sugería Keith (2002c: 389-392), se conecta con la descripción ovidiana del jabalí de Calidón, cuyos despojos viste el guerrero, lo que contribuye a subrayar su ferocidad.<sup>250</sup>

La *feritas* de Tideo no se revela como una nota aislada en la *Tebaida*, sino que se propaga por todo el poema. La aristía del guerrero, que se desarrolla en la segunda mitad del canto octavo, confirma esta idea. El héroe se compara con un león ansioso por precipitarse sobre el cuello de un toro (8.593-596) y, un poco más adelante, con un lobo que hace caso omiso de los pastores que lo acosan durante su cacería nocturna (8.691-696). Este frenético instinto animal culmina en el último episodio del canto: después de ocasionar serias bajas al contingente tebano, el héroe, que ha sido herido de muerte y para el que Minerva reserva la inmortalidad, se abalanza *amens laetitiaque iraque* sobre el moribundo Melanipo y comienza a sorber la sangre de su cerebro ante los ojos de la diosa. Es sabido que en los combates épicos abundan las matanzas violentas y las muertes, en ocasiones atroces, que se describen con una crudeza inquietante, así como las comparaciones de guerreros con fieras salvajes que devoran a sus presas.<sup>251</sup> Sin embargo, existen pocos ejemplos que puedan asemejarse a la rabia incontrolable y a la manía caníbal de esta escena, lo bastante repugnante como para provocar el rechazo de las culebras que decoraban la égida de Minerva. Tideo no logra la inmortalidad, sino la inmoralidad, transformándose en una perversión salvaje y brutal del Aquiles homérico.<sup>252</sup>

<sup>250</sup> Stat. *Theb.* 1.488-490: *terribiles contra saetis ac dente recurvo / Tydea per latos umeros ambire laborant / exuviae, Calydonis honos*. Aunque sin desarrollar por extenso, esta idea ya se encuentra en Ahl (1986: 2876).

<sup>251</sup> Cf. Hom. *Il.* 5.554-8, 11.548-55; Verg. *Aen.* 9.339-41, 10.723-8; Stat. *Theb.* 2.675-81, *Sil.Ital.* 2.683-91

<sup>252</sup> Stat. *Theb.* 8.760-764: *atque illum effracti perfusum tabe cerebro / aspicit et vivo scelerantem sanguine fauces / (nec comites auferre valent); stetit aspera Gorgon / crinibus emissis rectique ante ora cerastae / velavere deam*. El quebrantamiento de un tabú como el canibalismo, vinculado con el salvajismo de pueblos extranjeros (cf. Hdt. 1.216, 3.38, 3.99, 4.26; Strb. 15.1.56; Plin. *NH* 6.53, 55, 7.9; Gell. 9.4.6), hace que Tideo aparezca designado más adelante como *nefandus* (*Theb.* 9.18) y *scelus* (12.119). El pasaje caníbal será utilizado por Dante para

## 6.2.2. Enfants terribles.

En el conjunto de la poesía de Estacio puede destacarse un hecho llamativo: el especial interés que el autor manifiesta en plasmar la imagen de los muchachos jóvenes, en especial los mancebos prepúberes y los jóvenes inmersos en una etapa de transición. Este aspecto se refleja por extenso en las *Silvas*, donde destacan los casos de Glaucias (*Silv.* 2.1), Filetos (*Silv.* 2.6), Earino (*Silv.* 3.4) o el propio hijo del poeta (*Silv.* 5.5). Pero se trata de un motivo presente ya en la *Tebaida* y actualizado en la *Aquileida*.<sup>253</sup>

La presencia de héroes bisoños destinados a una *mors praematura* no es infrecuente en los poemas épicos, como ejemplifican Palante o Euríalo en Virgilio, o Atis en Ovidio.<sup>254</sup> Por su edad, su caracterización y, a veces, por su muerte cruenta, estas figuras a menudo despiertan la simpatía del resto de personajes y del universo épico en su totalidad —el *planctus* de Aquiles por la pérdida de Patroclo (*Il.* 287-337) es un ejemplo notable—, así como la admiración del lector, que asiste impotente a pérdidas que generalmente se conciben como una injusticia. La *Tebaida* es un poema que ofrece varios ejemplos de mancebos heroicos. Atis, por ejemplo, el prometido de Ismene que en su osadía comete el error de retar en combate a Tideo, es un perfecto ejemplo. El joven guerrero se retrata conforme a los parámetros de un héroe oriental (como Cloreo o como Miraces), revestido de bellos adornos a los que se refiere el narrador con un epifonema que vaticina la desgracia.<sup>255</sup> Lo mismo ocurre con otros héroes

---

ilustrar la condena del conde Ugolino al final del canto XXXII en el *Infierno*. Toda la escena está plasmada en un relieve etrusco de terracota que decoraba un templo de Pirgi. Los restos pueden visitarse en el Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia de Roma. Para esta y otras representaciones artísticas de Tideo, vid. Simon y Lorenz (1997). La bestialidad de Tideo supera a la crueldad del héroe homérico, que, por ejemplo, no se atrevía a devorar la carne de Héctor (*Il.* 22.346-347: αἰ γὰρ πῶς αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη / ὄμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι) y, a pesar de todo, se le llamaba «carnicero» ο, de forma literal «comedor de carne cruda» (ὠμηστής, 24.207).

<sup>253</sup> Vid. El epígrafe correspondiente a Estacio (con análisis del elogio de Filetos) en el capítulo dedicado a la lírica. Esta es una situación de la que ya se percató Mozley (1928 [=1982]: xv n. a). A este interés por la descripción de niños y adolescentes se sumaba —como subrayaba el propio Mozley— la preocupación del poeta por las relaciones maternofiliales. Los ejemplos más claros en su épica son las parejas Hipsípila-Ofeltes, Atalanta-Partenopeo y Tetis-Aquiles. Cf. Hardie (1993: 98), quien también apunta la semejanza entre las descripciones de Partenopeo y Aquiles, y La Penna (1996), que analiza el erotismo homosexual de estas figuras en la épica estaciana y la adaptación del modelo efébo en las *Silvas*. Asimismo, vid. el capítulo de Sanna (2008, esp. 199-204) centrado en los textos épicos del autor, con abundantes apreciaciones sobre la analogía compositiva de estos personajes y el papel que desempeña el sudor, el polvo y el agua en su configuración.

<sup>254</sup> Vid. *supra* el comentario de la descripción de Atis en las *Metamorfosis*. Por otro lado, coetáneos de Estacio, como Marcial, también asignan a este tema un papel relevante en su poesía. Vid. el tratamiento del elogio en el capítulo a propósito del epigrama.

<sup>255</sup> Stat. *Theb.* 8.564-569: *Triplici velauerat ostro / surgentis etiamnum umeros et levia mater / pectora; nunc auro phaleras auroque sagittas / cingulaque et manicas, ne coniuge oilior iret, / presserat et mixtum cono crispauerat aurum. / Talibus heu! Fidens vocat ultro in proelia Graios.* Sobre el héroe oriental, vid. *supra* el comentario de la descripción de Miraces en las *Argonáuticas*. Para la escena, vid. Vessey (1973: 289-291)-

adolescentes, como Euneo<sup>256</sup> o el tener Creneo,<sup>257</sup> caracterizados por una apariencia opulenta y una temeridad imprudente.

La figura del *Heldenknabe*, como hacía ver Schetter (1960: 43-48), es uno de los muchos casos en que Estacio vuelve su atención hacia Virgilio. En el caso de la *Tebaida*, Partenoqueo es el «chico heroico» que ocupa el lugar más destacado.<sup>258</sup> Hijo de Atalanta, el muchacho acude a la guerra sin que lo sepa su madre, encabezando las huestes de los arcades. Desde su primera aparición, el poeta aventura el final trágico de su vida a causa de la temeridad y el deseo de gloria que mueven al joven (*A! Rudis armorum, tantum nova gloria suadet?*, 4.247).<sup>259</sup> Estacio recalca la extraordinaria hermosura que lo distingue entre el resto de combatientes mediante el sobrepujamiento:

Pulchrior haud ulli triste ad discrimen ituro  
vultus et egregiae tanta indulgentia formae;  
nec desunt animi, veniat modo fortior aetas. Stat. *Theb.* 4.251-253

Un semblante más bello y tan gran complacencia para la excepcional hermosura no tuvo ninguno de los que iban a marchar a la triste contienda; y no le falta el arrojo, tan solo que alcance una edad más robusta.

El autor prosigue con una amplia *descriptio* del atavío de Partenoqueo donde cobran valor la luminosidad y el color de un héroe grato a la vista por las armas

<sup>256</sup> Stat. *Theb.* 7.652-661: *clipei penetrabile textum / pallentes hederæ Nysæaque sarta coronant, / candida pampineo subnectitur instita pilo, / crine latent umeri, crescunt lanugine malæ, / et rubet imbellis Tyrio subtemine thorax, / brachiaque in manicis et pictæ vincula plantæ / carbæsei que sinus, et fibula rasilis auro / Taenariam fulva mordebat iaspide pallam, / quam super a tergo velox corytus et arcus / pendentesque sonant aurata lynce pharetrae.*

<sup>257</sup> Stat. *Theb.* 9.332-338: *arma decent umeros, clipeusque insignis et auro / lucidus Aoniae caelatur origine gentis. / Sidonis hic blandi per candida terga iuveni, / iam securo maris, teneris iam cornua palmis / non tenet, extremis adludunt aequora plantis; / ire putes clipeo fluctusque secare iuencum.*

<sup>258</sup> Vid. Grimal (2001 [=1951]: 441) para las diferentes versiones de su mito y ten Kate (1955: 98-104) para el héroe en la *Tebaida*. Aunque Partenoqueo aparece mencionado por Virgilio (*Aen.* 6.480) y es de suponer que el héroe aparecería tratado en las narraciones del ciclo tebano que no han llegado hasta nosotros, la fuente principal para Estacio son los trágicos griegos. De estos, Sófocles se refiere puntualmente al joven explicando la etimología de su nombre en *Edipo en Colono* (1320-1322). Se llama Partenoqueo —afirma Polinices— porque su madre fue virgen en otro tiempo. Además de la raíz de ‘virgen’, en Παρθενοπαῖος se adivina la etimología de «niño», que será el aspecto que más interese al épico romano. Eurípides aporta mayor información en las *Fenicias* (Antígona pregunta al pedagogo el nombre del jefe que pasa junto a la tumba de Zeto con una melena de bucles, una mirada fiera y un aspecto joven, esp. E. *Ph.* 145-150, cf. 1153-1155). También en las *Suplicantes* (888-900), donde se traza brevemente la biografía del que Adrasto considera εἶδος ἔξοχότατος. Con todo, como ocurría con Tideo, es *Los siete contra Tebas* (esp. 526-549) la tragedia que aporta una imagen más precisa del héroe.

<sup>259</sup> En 248, *armorum* es la variante de un solo códice y la adoptada por Heinsius, pero la mayor parte de los códices, incluidos los que contienen tanto la *Tebaida* y como la *Aquileida*, recogen *annorum*, lo que entroncaría con el gusto del poeta por elogiar a los mancebos jóvenes. Cf. *Theb.* 9.878, con una nueva expresión parentética del dolor que siente el poeta por la muerte del joven: (*heu simplex aetas!*). Sin embargo, optar por *armorum* en lugar de *annorum* está justificado por la «inexperiencia» del héroe en la guerra; cf. 4.264-265: *taedet nemorum titulumque nocentem / sanguinis humani pudor est nescire sagittas*; 4.267-268: *imbelli parma pictus Calydonia matris / proelia.*



veces, le complace agitar, alegre, las crestas empenachadas y el resplandor de su casco embellecido con gemas. Mas, cuando el yelmo le causa fatiga en la lid, se muestra con la cabeza liberada al desnudo: entonces brillan con dulzura sus cabellos y con dulzura lo hace su apariencia que vibra por los rayos, y sus pómulos, aún no alterados por el bozo rosado, de cuyo retraso él se duele. Y no se complace con el elogio de su hermosura y endurece mucho su rostro con severas amenazas, pero la ira, aunque apropiada, conserva la belleza de su frente.

Como sostenía Vessey (1973: 300), «this graphic portrait intensifies the pathos of Parthenopaeus' destiny». Pero, además, la *descriptio* de Partenoqueo evoca su presentación como guerrero en el canto cuarto. Esto lo prueba el elevado número de ecos y semejanzas entre las dos descripciones del joven.<sup>262</sup> La conexión con su primer retrato también opera mediante el contraste: si en *Theb.* 4 (*supra*) se describía al héroe antes que a su montura, ahora el caballo es el que se presenta en primer lugar y a continuación lo hace su jinete (9.683-689). Al mismo tiempo, la simpatía entre el animal y el guerrero se refuerza no solo por la opulencia con que uno y otro se presentan en el campo de batalla, sino por la inexperiencia de ambos: Partenoqueo es un guerrero bisoño, lo mismo que su caballo, que soporta las riendas por primera vez, *nescius armorum* (9.684).

La ostentación y magnificencia de cada uno de los elementos del vestuario y la armadura del muchacho conectan su figura con la de los guerreros orientales, pero también sirven para subrayar su hermosura. La belleza de Partenoqueo aventaja a la de sus ropajes y sus armas, y se revela una vez que el héroe se despoja del casco (*tunc*, 701). De nuevo, aquí puede observarse una conexión con el resto de descripciones del joven. En este caso, con su aparición en *Theb.* 6 (*supra*) y en concreto con el rechazo que experimenta el héroe hacia su propia belleza.<sup>263</sup>

En el mundo masculino de la guerra, donde la *virtus* heroica hace honor a su origen etimológico, ser un *puer* y conservar el ideal de belleza de un efebo requiere cierta justificación. Las protectoras de Partenoqueo, su madre y la diosa Diana, se refieren respectivamente a su deseo de participar en la guerra como una *improba...virtus* (4.319) y una *cruda...festinaque virtus* (9.716), enfatizando la excesiva premura de un héroe que anhela ingresar en un espacio que aún que no le corresponde.<sup>264</sup> Lo que unas *nondum mutatae...malae* pueden tener de positivo cuando se valora la belleza, también pueden tenerlo de negativo cuando está en juego la virilidad, motivo por el que Partenoqueo finge un semblante feroz, que no se acomoda a su rostro de niño. Estacio reformula aquí la escritura de los

---

<sup>262</sup> Entre los ejemplos, los hay que atañen al color y la luz —cf. *Oebalio...murice* (9.690) e *igneus ostro* (4.265); *dulce nitent* (9.702) y *dulce rubens* (4.274)—, a su panoplia —cf. *clipeum* (9.693) y *parma* (4.267)—, y a los efectos de las armas —cf. *tremulumque audire pharetrae / murmur* (9.696-697) y *Cydonea corytos harundine pulsat* (4.269)—.

<sup>263</sup> Cf. *nec formae sibi laude placet* (9.704) y *formae laudem aspernatur* (6.574).

<sup>264</sup> A lo largo de todo el poema, Partenoqueo aparece precisamente designado en numerosas ocasiones como *puer*: cf. 4.256, 6.602, 628, 8.743, 9.666, 716, 744, 780, 810, 877, 892, 10.421, 427, 440, 12.127.

trágicos y de Esquilo en particular.<sup>265</sup> El épico mantiene la hermosura, pero también refuerza el componente infantil de su personaje esperando suscitar así una mayor participación afectiva en el lector, que con la muerte del guerrero asiste al desenlace de una tragedia de dimensiones reducidas: tendido en el suelo y en el umbral de la muerte, con sus últimas palabras el héroe reconoce su error, se lamenta por haber desoído los ruegos maternos y corta sus cabellos para que Atalanta le tribute honras fúnebres (9.891-907).<sup>266</sup>

Al final del poema, Estacio proporcionará una idea de las líneas argumentales que podría haber utilizado en caso de prolongar su texto. Aunque la divinidad le concediera cien voces, el poeta no sería capaz de narrar otras desgracias que sobrevinieron, entre las cuales se alude en último lugar al dolor que siguió a la muerte de Partenoqueo.<sup>267</sup> Esto, por un lado, confirma el sentido trágico de un personaje que muere siendo todavía niño y, por otro lado, sirve como vector para introducir el epílogo a la obra, donde el autor habla a su texto como un padre a un hijo —lo que refuerza, de nuevo, la temática paterno/materno filial—, refiere su breve edad, le ruega que sobreviva, le aconseja no distanciarse del mejor maestro (Virgilio) y le augura éxitos futuros una vez que él haya desaparecido (12.810-819).<sup>268</sup>

### 6.2.3. Fluid gen-re/-der Achilles.

Un nuevo héroe adolescente es el protagonista de la *Aquileida*, cuya escritura Estacio justifica como un proyecto para dar a conocer la vida del personaje completando parte de las lagunas homéricas (*quamquam acta viri multa inclita cantu / Maeonio, sed plura vacant*, 1.3-4). La infancia bajo la tutela del centauro Quirón, el disfraz y ocultamiento en la corte del rey Nicomedes por obra de su madre, el romance con la princesa Deidamía y el desenmascaramiento por parte de Ulises, que fuerza al héroe a embarcarse rumbo a Troya, son algunos los principales episodios de este *carmen incohatum*, un conato de «épica biográfica» sobre el héroe de la *Iliada*, y casi un epilío (más que un poema épico) el propio carácter inconcluso de la obra.

<sup>265</sup> Esquilo se refiere al personaje como a un καλλίπρωρον y un ἀνδρόπαις ἀνήρ (*Th.* 533) al que hace poco le despunta el bozo y cuyo aspecto no encaja con un παρθένων ἐπώνυμον (*Th.* 536)

<sup>266</sup> Como escribía Vessey (1973: 302), Partenoqueo pronuncia «su propio epitafio» (9.891-893). Por otra parte, hay que reparar en el profundo simbolismo de los últimos momentos del joven héroe: la particular ofrenda de Partenoqueo se asemeja a la *depositio barbae* de aquellos que alcanzaban la madurez sexual y también a la ofrenda ritual de la cabellera, gesto propio de un rito de iniciación. Vid. Obermayer (1998: 103-107). Cf. el modelo de Aquiles, que, consciente de que su muerte está próxima, ofrece sus cabellos rubios al río Esperqueo (*Hom. Il.* 23.140-149). Más interesante es el paralelo con Earino, el eunuco de *Silv.* 3.4, que ofrenda sus cabellos a Pérgamo con motivo de su transición a una edad madura (cf. *Mart.* 9. 16, 17, 36). Para las *depositiones*, vid. Petron. 29 y Suet. *Cal.* 10. Cabría pensar, por consiguiente, que Partenoqueo alcanza la madurez solo a través de la muerte.

<sup>267</sup> Stat. *Theb.* 12.805-807: *Arcada quo planctu genetrix Erymanthia clamet, / Arcada consumpto servantem sanguine vultus, / Arcada, quem geminae pariter flevire cohortes.*

<sup>268</sup> Vid. las semejanzas con Hor. *Ep.* 1.20 y el autorretrato del poeta en el capítulo sobre la sátira.

Si la tradición épica contaba un personaje con un *éthos* codificado, este era Aquiles. Para Homero, Aquiles es el héroe de la *μητις* y, como consecuencia, las *Poéticas* en Grecia y Roma lo definen ante todo como un ejemplo de dureza y de dinamismo cruel,<sup>269</sup> en el que los principios más violentos y coléricos de la moral agonal adquieren carta de naturaleza propia. Sin embargo, bien sea por el interés de Estacio en humanizar y dulcificar la imagen de su personaje, bien por la temprana juventud del héroe en el texto que se conserva, la descripción del Aquiles en esta obra se diferencia notablemente de la del héroe homérico. Lo que se notaba a propósito de los héroes adolescentes (como Partenoqueo en la *Tebaida*) y de modelos de belleza andrógina (como Narciso en las *Metamorfosis*), se refleja de nuevo en este poema, que sitúa a Aquiles en una etapa de transición, entre la *pueritia* y la *iuventus*, y lo provee además de una identidad que da la impresión de fluctuar entre lo femenino y lo masculino, transformando su apariencia en algo confuso, inestable y maleable (*Is decor et formae species permixta virili*, 1.811).<sup>270</sup> Naturalmente, esta situación tiene implicaciones en el grueso de la *Aquileida*, donde el carácter difuminado de la virilidad del joven Aquiles propicia que las fronteras entre la épica y el sentimentalismo lírico y elegíaco se tornen más permeables.<sup>271</sup>

Angustiada por la visión de Paris, que navega de vuelta a Troya con Helena, y temerosa del destino de su hijo, Tetis se presenta ante el centauro Quirón, que

<sup>269</sup> Vid. Hor. *Ars P.* 120-122 (reproducido en el segundo capítulo de la primera parte) y Arist. *Po.* 1454b14-15, que se refiere a él como παράδειγμα σκληρότητος, aunque el texto es incierto y acostumbra a ser atetizado.

<sup>270</sup> Para Narciso, vid. *supra*. Ovidio y sus personajes de belleza y/o condición andrógina (Ifis, Tiresias, Ceneo, Hermafrodito) son un modelo incuestionable para Estacio. Sobre este y otros aspectos, vid. en general Rosati (1992: 236-241, 255-266). El italiano ya llamaba la atención en una nota sobre la semejanza con Partenoqueo (Rosati 1992: 237 n. 17); cf. Sanna (2008: 204 n. 29). Asimismo, La Penna (1996: 176) hablaba de «l'accentuata ambiguità fra virilità eroica e bellezza femminile» en su análisis sobre los modelos efébcos de la poesía estaciana. Cf. Bernstein (2008: 105-131, esp. 119-126), centrado en el tema de la formación y la educación del joven héroe, aspecto que también se revela como moldeable; el capítulo de Heslin (2009: 157-192), «*semivir, semifer, semideus*», que explora el carácter híbrido del protagonista; la primera parte del artículo de Russel (2014) y Chinn (2015).

<sup>271</sup> Sobre la imagen del protagonista, vid. las páginas que le dedicaba Schetter (1960: 129-141) y esp. pp. 134-139. En cuanto a la *Kreuzung* de géneros sobre la que se construye el poema, cabe pensar que esta se insinúa ya al comienzo del texto: la invocación a Domiciano, ubicada entre el proemio y el comienzo de la narración, es ante todo una *recusatio*, en la que el poeta se justifica por no haber compuesto todavía una epopeya en la que se le glorifique, como había sugerido en otros versos (cf. *Theb.* 1.16-22 y *Silv.* 4.4.94-96). Después de solicitar su *veniam* para trabajar durante un tiempo en la *Aquileida*, Estacio declara: *Te longo necdum fidente paratu / molimur magnusque tibi praeludit Achilles* (1.189-19). El sentido de *praeludit* parece claro, sobre todo a partir de la comparación con su uso en el prólogo del primer libro de las *Silvas*, donde el autor declara que es costumbre de los poetas preludear sus obras con algún escrito más relajado (*nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit*, *Silv.* 1. praef.). Domiciano, pues, debe sentirse elogiado, pues las hazañas del héroe más célebre de la tradición no son sino un ligero avance de un proyecto mayor y más importante en el que él será el protagonista. La descomposición del verbo, sin embargo, evidencia la forma *ludere*, que se adapta al juego literario, la experimentación con las formas y contenidos, y la habilidad para canalizar temas y asuntos más propios de la elegía dentro del marco elevado que proporciona la épica. Sobre la interferencia de géneros en la *Aquileida*, vid. Russel (2014: 104-117), con p. 88 n. 1 y 2 para la bibliografía, y Keith (2017).



hasta ahora se ha ocupado de la educación de Aquiles, para preguntarle por su paradero (1.20-105). El preceptor del héroe refiere a Tetis el comportamiento díscolo del joven, contra el que los centauros maquinan acechanzas por la violencia con la que se comporta en su territorio. Al *gelidus pallor* de la nereida se superpone de manera inmediata la primera aparición del protagonista en escena:

Ille aderat multo sudore et pulvere maior,	160
et tamen arma inter festinatosque labores	
dulcis adhuc visu: niveo natat ignis in ore	
purpureus fulvoque nitet coma gratior auro.	
Necdum prima nova lanugine vertitur aetas,	
tranquillaequae faces oculis et plurima vultu	
mater inest: qualis Lycia venator Apollo	165
cum redit et saevis permutat plectra pharetris.	
Forte et laetus adest (o quantum gaudia formae	
adiciunt!).	Stat. <i>Achill.</i> 1.159-168

Presentábase aquél con un tamaño mayor por el mucho sudor y polvo y, sin embargo, entre sus armas y apresuradas fatigas, dulce todavía a la vista: un fuego carmesí baña su rostro de nieve, y más grata que el rubio oro agítase su melena. Aún no se ve alterada la primera edad por el nuevo bozo, y dentro de sus ojos hay una llama serena y mucho de su madre encierra su semblante; como el cazador Apolo cuando regresa de Licia y alterna los plectros con las crueles aljabas. Se presenta alegre por casualidad (¡oh, qué gran belleza le añade su contento!).

Aquiles aparece *maior* como resultado del paso del tiempo, según se comprueba más adelante cuando el autor se refiere al abrazo con el que saluda a su madre, a la que iguala en altura (*iam gravis amplexu iamque aequus vertice matri*, 1.173). La propia distancia entre el sujeto (*ille*) y el predicativo (*maior*) también ensalzan la figura de Aquiles, que desde el propio inicio del poema es grande (*magnusque...Achilles*, 1.19; cf. *magnanimum Aeaciden*, 1.1). Junto a esto, el adverbio *adhuc* (161) contiene una notable carga narrativa, puesto que matiza que el héroe todavía no se ha visto despojado por completo de la dulzura infantil, sino que su edad aún se corresponde con una franja liminal (ni un niño, ni un joven).

De la impresión general —el tamaño y el carácter agradable a la vista—, se avanza hacia los detalles físicos. Estacio hace explícito el modelo de belleza efébo y la naturaleza liminal de su héroe a través del elogio de una belleza andrógina. La mezcla cromática de rojo y blanco es un aspecto que refuerza esta ambigüedad por sus conexiones con la descripción de mujeres y *pueri delicati*. El sintagma *ignis.../ purpureus* (161-162) designa el acaloramiento y sofoco por la actividad física que el joven acaba de realizar (cf. *festinatosque labores*, 160), pero evidentemente también guarda relación con el rubor, un sentimiento poco habitual en los héroes masculinos, pero característico en las mujeres, sobre todo como consecuencia de su *pudor*. Asimismo, la melena, uno de los elementos comunes a los efebos, y su color, que se elogia mediante el sobrepujamiento (*fulvoque...gratior auro*), también guarda relación con el encomio de los cabellos

de las *puellae* en la elegía.<sup>272</sup> La ausencia del *lanugo*, el primer vello facial, es otro indicador más de la edad liminal con que el poeta define a su héroe, que todavía no puede encarnar el ideal masculino de un *vir*, según corrobora su parecido con su progenitora, no con su padre.

La primera aparición del protagonista se ejemplifica con un símil. Se trata de una de las nueve comparaciones mitológicas que contiene el primer canto de la *Aquileida*.<sup>273</sup> La analogía con Apolo licio no es un motivo original en Estacio, sino que condensa y reformula un símil virgiliano más amplio. La elección, sin embargo, no podría ser más acertada, pues el dios no solo es paradigma de una belleza eterna, juvenil y (hasta cierto punto) andrógina, sino que simboliza la polaridad (*tamen*, 160) entre la naturaleza salvaje de la que procede Aquiles (*arma; labores*) y la afabilidad y carácter pacífico con el que se presenta ante su madre (*dulcis...visu*, 161).<sup>274</sup> Finalmente, la repetición del verbo *adsum* (cf. *adderat*), la mención de la desacostumbrada alegría (*forte et laetus*; cf. *dulcis adhuc*) y el epifonema parentético del narrador, que sintetiza la idea fundamental del texto —la *forma Achillis*, podría decirse—, proporcionan mayor consistencia al retrato y aproximan su estructura a una *Ringkomposition*.

La historia avanza y Tetis decide esconder a su hijo en la corte del rey Licomedes, en Esciros, haciéndolo pasar por la *germanam Achillis* (1.350). Los siguientes versos, en los que la nereida transfigura la imagen del héroe, son el reflejo de la «ambigüedad genérica» con que se retrata al protagonista:

Aspicit ambiguum genetrix cogique volentem	325
iniecitque sinus; tum colla rigentia mollit	
submittitque gravis umeros et fortia laxat	
bracchia et impexos certo domat ordine crinis	
ac sua dilecta cervice monilia transfert;	
et picturato cohibens vestigia limbo	330
incessum motumque docet fandique pudorem.	

<sup>272</sup> Vid. Sfyroeras (2014: esp. 239-246) y Chinn (2015: 174-176, 178-181), así como el comentario al retrato de Narciso (*supra*). El cambio de color que experimenta Aquiles en diversos momentos del poema se ajusta también a las fluctuaciones en el semblante de las doncellas: cf. 1.309-310 (*sic variis manifesta notis palletque rubetque / flamma repens*); 1.323 (*mulcetur laetumque rubet*), 1.866 (*horruit erubuitque simul*); 2.84-85 (*simul ingens / impulit ora rubor*). El color del joven héroe no es muy diferente del que baña las mejillas de la princesa Deidamía, que aventaja en hermosura al resto de las doncellas de la isla: cf. *illius et roseo flammatur purpura vultu / et gemmis lux maior inest et blandius aurum* (1.297-298). A propósito de la melena del héroe, Estacio no se distancia de la tradición homérica y mantiene la exuberante  $\xi\alpha\nu\theta\eta\nu\dots\chi\alpha\acute{\iota}\tau\eta\nu$  que posee Aquiles en la *Iliada* (23.141). El elogio, con todo, está muy próximo a una *laus comae*; vid. en el capítulo sobre la elegía el comentario sobre el color del pelo de Cintia y reformulación irónica que hace Ovidio para su Corina.

<sup>273</sup> Cf. Stat. *Achill.* 1.180-181, 344-346, 484-490, 588-591, 615-618, 758-760, 824-826, 839-840.

<sup>274</sup> Sobre la figura del dios como símbolo de belleza andrógina, vid. las notas y el comentario a Lygd. 4.23-38 [=Corp. Tibul. 3.4.23-38], en el capítulo sobre la elegía. La adaptación del poeta flavio atañe en concreto a *Aen.* 4.147-148: *ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem / fronde premit crinem fingens atque implicat auro*. Añadía Servio (*ad Verg. Aen.* 4.143) que era costumbre del dios pasar seis meses invernales en su oráculo de Patara (Licia) y otros seis meses estivales en Delos, por lo que la diferente naturaleza no deja de fundamentarse en una distinción etnográfica (bárbaro-salvaje vs. griego-civilizado). Vid. Heslin (2009: 93-94) y Chinn (2015: 181).

Qualiter artificii victurae pollice cerae  
 accipiunt formas ignemque manumque sequuntur,  
 talis erat divae natum mutantis imago.  
 Nec luctata diu; superest nam plurimus illi  
 invita virtute decor, fallitque tuentis  
 ambiguus tenuique latens discrimine sexus.

335  
 Stat. *Achill.* 1.325-337

Ve la madre que, inseguro, quiere que se le obligue y le echa encima los pliegues; ablanda entonces su rígido cuello, rebaja los pesados hombros, hace que se relajen sus fuertes brazos, domestica sus revueltos cabellos con una segura armonía y transfiere sus propios bejuquillos al cuello querido; restringiendo también sus pasos con un borde recamado, le instruye en el andar, el movimiento y el recato en la conversación. De igual modo que las figuras de cera que van a vivir adquieren sus formas gracias al pulgar de un artífice y acompañan al fuego y la mano, tal era la imagen de la diosa mientras transformaba a su hijo. Y no se esforzó largo tiempo; mantiene él, en efecto, un encanto pleno, mal que le pese a su hombría, y él y su sexo inseguro, al abrigo de una sutil diferencia, engañan a sus protectores.

El campo semántico del engaño, junto con motivos como la apariencia y el travestismo, llevaba a Riposati (1992: 245) a pensar en la parte del poema ambientada en Esciros como «quasi una commedia degli equivoci». De un modo semejante, Heslin (2009: 126, cf. 125-130), a la hora de examinar estos versos en su monografía, sostiene que «there is much obvious comedy in this scene». En efecto, el travestismo forzoso de Aquiles podría despertar una sonrisa en el lector de la época, acostumbrado a ver en el héroe uno de los máximos exponentes de la ἀνδρεία y *virtus* épicas.

Si hay humor en el pasaje, sin duda se debe a la inversión de la quintaesencia masculina (greco)romana. El travestismo no se logra tan solo con el cambio de ropajes, sino que afecta a la totalidad de la *persona*. Aquiles experimenta un desarrollo madurativo pasivo e ilógico en toda la secuencia textual, pues tanto él como sus atributos continuamente se presentan como objetos sobre los que opera una «de-generación». La perversión genérica del héroe se resume en una transición desde la *gravitas* a la *levitas*, y desde *duritia* a la *mollitia*, representada por la antítesis de términos a menudo en contacto (cf. *rigentia mollit; fortia laxat; impexos...domat*).

La debilidad era un rasgo generalmente asociado al sexo femenino por los antiguos. Este aspecto ya se contemplaba en la tradición fisiognómica, que relacionaba las características anatómicas con la condición del ánimo, viendo en ello una marcada distinción entre lo masculino y lo femenino. Estacio no prescinde de esta tónica, como ejemplifica el cuidado de Tetis en ablandar el cuello de su hijo o empequeñecer sus hombros (325-326), dos particularidades a las que prestaba atención el examen fisiognómico:

Ἵσοι τὸν τράχηλον παχὺν ἔχουσιν, εὐρωστοὶ τὰς ψυχὰς· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ ἄρρεν· ὅσοι δὲ λεπτὸν, ἀσθενεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ θῆλυ.  
 Ps.-Arist. *Phgn.* 811a16-1 (Tr. B 59)

Cuantos tienen el cuello grueso, son robustos de espíritu; compárese con el sexo masculino; cuantos lo tienen fino, débiles; compárese con el sexo femenino.

Ἅοσοις αἰ ἐπωμίδες ἐξηρθρωμέναι καὶ οἱ ὤμοι, εὐρωστοὶ τὰς ψυχάς· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ ἄρρεν. Ἅοσοις δὲ οἱ ὤμοι ἀσθενεῖς ἀναρθροὶ, μαλακοὶ τὰς ψυχάς· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ θῆλυ.  
Ps.-Arist. *Phgn.* 810b1-4 (Tr. B 57)

Cuantos tienen la parte de arriba de los hombros y los hombros bien articulados, son robustos de espíritu; compárese con el sexo masculino. Cuantos tienen los hombros débiles, sin articular, son delicados de espíritu; compárese con el sexo femenino.

Observaciones semejantes se pueden efectuar a propósito de los cabellos o de los movimientos de Aquiles, aspectos en los que la nereida se revela como una verdadera *praeceptor (generis)*,<sup>275</sup> encargada de modificar los rasgos físicos y las actitudes del héroe que más adelante contribuirán a delatarlo. Como (de-)estructura de una imagen, la actividad de Tetis se compara a la de un artesano. El símil es uno de los dos únicos casos en los que la *Aquileida* toma como referente las actividades humanas y su introducción refuerza considerablemente la pasividad (y con ello feminidad) de Aquiles, que se identifica con el objeto artístico sobre el que trabaja un artífice.<sup>276</sup>

La escena de travestismo y la nueva imagen que el héroe ostentará hasta su descubrimiento también están marcadas por la ambigüedad. La *ambiguitas*, de hecho, se explicita al principio y al final del texto, aunque su sentido es distinto en cada caso. En el verso 325, *ambiguus* se refiere a la indecisión de Aquiles, al que recientemente han ablandado las palabras de Tetis (*mulcetur*, 1.323), pero que todavía mira con recelo los vestidos que le ofrece su madre (*obliquat*, 1.324). En cambio, el verso 336, con una deliberada estructura quiástica conforme a la que *ambiguus* y *sexus* se posicionan al principio y final del hexámetro, el adjetivo no designa ya la indecisión de Aquiles, sino la de su propio género, tan impreciso como el del *puer* horaciano del final de la oda que le sirve como modelo:

Cnidiusve Gyges,	20
quem si puellarum insereres choro,	
mire sagaces falleret hospites	
discrimen obscurum solutis	
crinibus ambiguoque vultu.	Hor. C. 2.5.20-24

<sup>275</sup> No faltan, en consecuencia, las analogías con el *Ars* ovidiana. Por ejemplo, cf. el verso 331 con Ov. AA. 3.297-300: *omnibus his, quoniam prosunt, inpendite curam; / discite femineo corpora ferre gradu: / est et in incessu pars non contempta decoris; / allicit ignotos ille fugatque viros*. Vid. en general el comentario a los pasajes del *Ars* en el capítulo sobre la elegía. Cf. Heslin (2009: 274-276).

<sup>276</sup> El primer canto del poema cuenta con 20 símiles en total, la mayor parte de los cuales se inspiran en la vida en la naturaleza (cf. 1.746-749, un cazador sigue a su presa hasta su cubil), en los animales (cf. 1.212-215, la incertidumbre de un pájaro sobre el lugar en el que construir su nido) y la mitología (cf. 1.758-760, las Amazonas banquetean depuestas las armas). El otro símil inspirado en las actividades humanas aparece un poco antes que los versos traducidos y equipara las mejillas sonrojadas de Aquiles —que se ha prendado de Deidamia— con la costumbre de los masagetas cuando oscurecen las copas blancas con sangre roja o el marfil con la púrpura (1.307-308). Cf. *supra*, la nota sobre el *rubor* del héroe en el poema.

...o Giges de Cnidos, al que si lo introdujeras en un coro de muchachas, llegaría a engañar asombrosamente a los huéspedes suspicaces con su secreta diferencia, por sus cabellos al vuelo y su ambiguo semblante.

Las correspondencias léxicas entre el Giges de Horacio y el Aquiles de Estacio son evidentes y no han pasado desapercibidas a la crítica.<sup>277</sup> El épico se apropia de tres nociones fundamentales del lírico: la diferencia (*discrimen*), el engaño (*fallere*) y el carácter ambiguo (*ambiguus*). Pero en el complejo panorama de la tradición y relectura de los modelos, las palabras omitidas pueden llegar a ser tan importantes como las prestadas. La viñeta estaciana que recrea el travestimiento de Aquiles no admite al huésped sagaz de Horacio o al coro de muchachas, pero estos dos elementos se reintroducirán cuando se aproxime la escena del descubrimiento. Solo entonces, el resto de componentes que integraban la proverbial escena de reconocimiento del héroe aparecerán mencionados: Ulises (cf. *sagaci /...Ithaco*, 1.817-818), los coros de muchachas (cf. *Scyreides ibant / ostentare choros*, 1.821-822) y el propio Aquiles, incapaz de mantener la cadencia de las danzas, aspecto que lo delata y lo vuelve reconocible (*tunc praecipue manifestus Achilles*, 1.835), restableciendo su imagen y su identidad, como sucedía con las varias pinturas inspiradas en este momento.<sup>278</sup>

La ambigüedad que reposaba sobre la imagen de un Aquiles prepúber, tal y como se percibía en el primer retrato del héroe, se evoca al mencionar el poco tiempo que invierte Tetis en obrar el cambio. *Nec luctata diu* (335) no debe entenderse solamente como producto de la urgencia en ocultar a su hijo hijo, sino también como resultado de la capacidad (ovidiana, sobre todo, pero también épica en general) de una divinidad para producir una metamorfosis, así como en la relativa facilidad con la que esta puede lograrse gracias a la belleza ambigua de Aquiles. Finalmente, la visualización del *plurimus decor*, la relegación a segundo plano de la virilidad (*invita virtute*, 336), y el hecho concreto de que el sexo no se modifique o se altere, sino que solo permanezca *latens*, evidencian que se ha completado el travestimiento, pero también sugieren que esta solución lejos de ser perfecta, genera tensión y solo surtirá efectos pasajeros.

---

<sup>277</sup> Vid. Keith (2017: 288-289) por ejemplo. Cf., por otro lado, Hor. C. 1.8.13-16: *quid latet, ut marinae / filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae / funera, ne virilis / cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?*

<sup>278</sup> Al menos dos artistas griegos representaron a Aquiles en Esciros. Del afamado Polignoto, Pausanias (1.22.6) simplemente refiere que había dibujado al héroe entre las muchachas de Esciros, mientras que de la pintura de Atenión de Maronea (ss. IV-III a. C.) se conoce algún detalle más gracias a la información de Plinio (NH. 35.134), quien indica que el momento seleccionado era la escena del reconocimiento (cf. Stat. *Achill.* 1.852-884). Este motivo también estaba representado en la denominada Cámara de Aquiles en Esciros, en la *Domus aurea* y, con mayor variedad y mejor estado de conservación, en Herculano y Pompeya. Un ejemplo paradigmático de estos últimos lo constituye uno de los paneles decorativos de la Casa de los Dioscuros (vid. el anexo con ilustraciones). Esta pintura puede fecharse después del 62 d. C., año en que se redecoró la *domus*. Vid. Croisille (1982: I 102-125), quien especula con la posibilidad de que Estacio hubiera contemplado los frescos —algo, no obstante, innecesario, habida cuenta del ambiente en el que se movía el poeta, amigo de *coinnoiseurs* como Novio Vindice (vid. el comentario a *Silv.* 4.6, en el capítulo sobre la lírica)—. Las pinturas (junto con los mosaicos) que recrean la escena del descubrimiento pueden verse en las reproducciones de Reinach (1922: 166, fig. 2-8; 167, fig. 1); cf. Croisille (1982: II figuras 47-55).

### 6.3. De nuevo, Cartago: Guerras púnicas.

La principal fuente para la vida de un autor que probablemente asistió al cambio de siglo es una carta de Plinio (*Ep.* 3.7) en la que se le describe como una persona entregada a las conversaciones, un φιλόκαλος, un coleccionista de libros, estatuas y retratos, y un declarado admirador de los clásicos, sobre todo Virgilio, cuyo aniversario celebraba *religiosius quam suum* (3.7.8).<sup>279</sup> Los más de doce mil doscientos hexámetros de Silio Itálico son testimonio de la influencia virgiliana, así como del profundo diálogo con otros exponentes de la literatura y cultura grecolatinas, pero también constituyen un reflejo de la estética de la época de los Flavios y un mosaico que combina las hazañas heroicas (κλέα ἀνδρῶν), la *gloria* y *virtus* historiográficas, y el concepto estoico de *labor*.<sup>280</sup> De estos tres componentes, el primero obedece a la tradición épica, el segundo se explica por la materia y principales fuentes para el relato poético, y el último está contenido en el comienzo mismo del poema, donde el autor pide a su musa *decus memorare laborum / antiquae Hesperiae* (1.3-4).

Que la galería de retratos de Silio va a ser más amplia y más variada que la de sus coetáneos o la de Virgilio puede entenderse fácilmente, en primer lugar, a partir de la extensión de la epopeya y, en segundo lugar, dada la inspiración historiográfica —afín por norma general al retrato literario— frente a la vena mitológica de otros épicos. Virgilio, como es sabido, canta a las armas y al hombre (*Arma virumque*); Silio, que observa el magisterio del clásico, también canta a las armas (*Ordior arma*), pero en lugar de proponer un héroe individual, solicita el favor de la musa para recordar a una colectividad: *quantosque ad bella creavit et quot Roma viros* (1.4-5). El retrato de los personajes será un método idóneo para revivir a estas figuras y para recordar no solo su número (*quot*), sino también sus dimensiones (*quantos*).

Diversos individuos aparecen retratados a lo largo de los diecisiete cantos que ocupa la epopeya y el grado de morosidad descriptiva con el que el poeta recrea sus virtudes, sus defectos y su imagen también es diferente. Cuando se fija la atención en los grupos o colectivos, no son infrecuentes las pinceladas de gusto etnográfico, sobre todo a la hora de presentar los catálogos de ejércitos, como ocurre con los pueblos procedentes del norte de África, como los hirsutos macas del Cínifo o los adirmáquidas.<sup>281</sup> Hay determinados colectivos en los que la

<sup>279</sup> Aunque la semblanza que hace Plinio del autor resulta positiva en términos generales, el juicio sobre su escritura y su talento no lo es tanto: *Scribebat carmina maiore cura quam ingenio, non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur* (3.7.5). Esta declaración y el hecho de tomar como referencia la épica virgiliana han sido dos de los principales motivos por los que tradicionalmente la poesía de Silio se ha visto devaluada. La opinión de Plinio contrasta, además, con la de contemporáneos del épico, como Marcial, quien se refiere a Silio como *perpetuus* y alaba sus poemas como dignos de la toga del Lacio (cf. 6.64, 7.63, 8.66, 11.48, 50).

<sup>280</sup> Vid. von Albrecht (1999 [=1994]: 891). Cf. con su análisis detallado del proemio de la obra en von Albrecht (1964: 16-23).

<sup>281</sup> Sil.Ital. 3.274-281: *tum primum castris Phoenicum tendere ritu / Cinyphii didicere Macae. Squalentia barba, ora viris, umerosque tegunt velamine capri / saetigero. Panda manus est armata cateia. / Versicolor contra caetra*

indumentaria se adueña prácticamente de toda su descripción (tal es el caso de la casta sacerdotal ocupada del culto en el templo de Hércules en Gades.)<sup>282</sup> En otros casos, por el contrario, domina el expresionismo macabro y el escritor se recrea en el físico desagradable de los colectivos que han experimentado una desgracia (como sucede con los cuerpos de los saguntinos demacrados por el hambre o con los afectados por la peste en Siracusa).<sup>283</sup>

Por norma general, los combatientes romanos y sus aliados aparecen tratados como auténticos héroes en los que se materializa la *virtus Italica*. Tal es el caso de Brutio (6.15-26), *aquilifer* del ejército en la batalla de Trasimeno, de condición humilde pero de un excepcional valor guerrero (*tenuis opum, non patre nitens linguave, sed asper ense*, 6.18-19). Así ocurre también con Levino (6.41-53), soldado moribundo y mutilado, que se abre paso a mordiscos entre el enemigo. Y lo mismo puede decirse de adalides como Pisón, a la cabeza de camertinos, sásinos y tudertinos, o como Bruto, al frente de ligures y vagenos.<sup>284</sup> Junto a estos casos particulares, a algunas de las grandes figuras —como los cónsules— se les tributa un cuidado especial. Por ejemplo, Serrano recuerda a su padre Marco Atilio Régulo, héroe de la Primera Guerra Púnica, como un hombre provisto de una *humana maior species* y, en consonancia con esto, un aspecto que reunía dureza, decoro y gravedad.<sup>285</sup>

Aunque a lo largo de *Punica* se invita de forma continuada a equiparar *virtus* y *Romanitas*, no siempre ocurre así. El contraejemplo más llamativo es el retrato del cónsul Gayo Terencio Varrón, cuyo cinismo y falta de escrúpulos se exponen durante los episodios que preceden a la batalla de Cannas:

---

*et falcatus ab arte / ensis Adyrmachidis ac laevo tegmina crure. / Sed mensis asper populus victuque maligno; / nam calida tristes epulae torrentur harena.*

<sup>282</sup> Sil.Ital. 3.23-29: *nec discolor ulli / ante aras cultus; velantur corpora lino, / et Pelusiaco praefulget stamine vertex. / Discinctis mos tura dare atque e lege parentum / sacrificam lato vestem distinguere clavo. / Pes nudus tonsaeque comae castumque cubile. Irrestincta focus servant altaria flammae.*

<sup>283</sup> Sil.Ital. 2.463-468: *est furtim lento misere durantia tabo/ viscera et exurit siccata sanguine venas / per longum celata fames. Iam lumina retro / exesis fugere genis, iam lurida sola / tecta cute et venis male iuncta trementibus ossa / exstant consumptis visu deformia membris.* Cf. 14.598-605: *arebat lingua, et gelidus per viscera sudor / corpore manabat tremulo. Descendere fauces / abnuerant siccae iussorum alimenta ciborum. / Aspera pulmonem tussis quatit, et per anhela / igneus efflatur sitientium spiritus ora. / Lumina ferre grauem vix sufficientia lucem / unca nare iacent, saniesque immixta cruore / expuitur, membrisque cutis tegit ossa peresis.* Cf. el comentario a los síntomas de la peste en Lucrecio (*supra*).

<sup>284</sup> El primero mezcla la hermosura de un joven con la sagacidad de un anciano: *ora puer pulcherque habitu, sed corde sagaci / aequabat senium atque astu superaverat annos. / Is primam ante aciem pictis radiabat in armis, / Arsacidum ut fulvo micat ignea gemma monili* (8.464-467). Para describir al segundo, Silio opta por líticas coordinadas que refuerzan su liberalidad y falta de ambición: *laeta viro gravitas ac mentis amabile pondus / et sine tristitia virtus. Non ille rigoris / ingratas laudes nec nubem frontis amabat / nec famam laevo quaerebat limite vitae* (8.609-612).

<sup>285</sup> Sil.Ital. 6.426-429: *horrida cano / vertice descendens ingentia colla tegebat / caesaries, frontique coma squalente sedebat / terribilis decor atque animi venerabile pondus.* Cf. 10.504-512, con la imagen del cadáver lacerado de Lucio Emilio Paulo en Cannas. Cf. los retratos de Caronte y de Catón (*supra*).

Atque illi sine luce genus surdumque parentum  
nomen, et immodice vibrabat in ore canoro  
lingua procax. Hinc auctus opes largusque rapinae,  
infima dum vulgi fovet oblatratque senatum, 250  
tantum in quassata bellis caput extulit urbe,  
momentum ut rerum et fati foret arbiter unus,  
quo conservari Latium victore puderet.  
Hunc Fabios inter sacrataque nomina Marti  
Scipiadas interque Iovi spolia alta ferentem  
Marcellum fastis labem suffragia caeca 255  
addiderant, Cannasque malum exitiale fovebat  
ambitus et Graio funestior aequore Campus.  
Idem, ut turbarum sator atque accendere sollers  
invidiam pravusque togae, sic debilis arte  
belligera Martemque rudis versare nec ullo 260  
spectatus ferro, lingua sperabat adire  
ad dextrae decus atque e rostris bella ciebat. Sil.Ital. 8.246-262<sup>286</sup>

Era aquél de un oscuro linaje y desconocido el nombre de sus antepasados, y agitábase sin freno su lengua procax en una boca parlanchina. De aquí que se engrandeciera con riquezas y medrara con la rapiña, mientras abriga bajezas para el vulgo y habla a ladridos contra el senado; tanto levantó cabeza en una ciudad destrozada por las guerras que solo él llegaría a ser la clave de la situación y el árbitro del destino, aunque con él como vencedor el Lacio se avergonzaría de salvarse. A este, como una calamidad, ciegos sufragios lo habían añadido a los fastos, entre los Fabios y los sagrados nombres de los Escipiones de Marte, y entre Marcelo, que lleva los elevados despojos de Júpiter, y el pernicioso mal del cohecho y un Campo más funesto que la llanura griega alentaban a Cannas. Él mismo, al igual que era sembrador de revueltas y experto en encender la envidia y depravado para la vida civil que era, así de torpe en el arte de la guerra y poco versado en manejar a Marte y sin haber probado hierro alguno, con su lengua esperaba añadir gloria a su diestra y desde la tribuna aguijaba a las guerras.

El retrato de este antihéroe es su presentación antes de que tome la palabra para soliviantar al populacho y oponerse al ritmo contenido de la guerra que había caracterizado el comportamiento de Fabio Máximo. Varrón se dibuja prácticamente como un perturbado, un demagogo impaciente por enriquecerse con una guerra en la que su inexperiencia y osadía se saldará con una amarga derrota. Previamente, su acceso a la magistratura se ha asemejado a un robo (*subnixus raptio plebei muneris ostro*, 8.243) y esta es una de las imágenes que se reiteran en su descripción (cf. *largusque rapinae*), que también abunda en las nociones de ruina, perdición y desgracia, presagios del resultado de la batalla.

La descripción de Varrón acumula un buen número de los *loci* acostumbrados en los discursos demostrativos y ninguno de los atributos con los que se le describe habla a favor del personaje, cuyo linaje y trayectoria todavía se ven más ensombrecidas por el contraste con los prohombres y las grandes familias de Roma. Por mencionar solo el primer caso, el *genus* sin luz es un cliché

<sup>286</sup> Los textos de *Punica* se citan conforme a la edición de Delz (1987).



al que recurre Silio cuando su intención es censurar a otros personajes.<sup>287</sup> Ni siquiera las dotes de Varrón para la oratoria, que parece ser la única habilidad que le reconoce el poeta, son dignas de estima, sino que, como sucedía con el Drances virgiliano, Varrón es uno de esos personajes en los que la elocuencia se ve con malos ojos, sobre todo cuando la posee un cobarde.<sup>288</sup> Como también ocurría con Drances, el retrato de esta figura guarda bastantes correspondencias con las pinturas de personajes en el género historiográfico, solo que, a diferencia de lo que sucedía con la *Eneida*, donde el *senior orator* de los rútilos no podía identificarse con ningún individuo real, Varrón ya se había transformado en un personaje en la obra de Livio (22.25.18-26.1-4), que se había referido a él en términos semejantes.<sup>289</sup>

Respecto a los enemigos de Roma en el poema, según es costumbre en la épica, estos destacan por su ferocidad y por sus dimensiones descomunales. Así ocurre con Otris, un colosal guerrero marmárida, derrotado por el cónsul Flaminio en la batalla del lago Trasimeno (5.434-444), o con el gigantesco Polifemo, criado en el Etna y semejante a los cíclopes por su proverbial tamaño y su inclinación a las matanzas (14.527-531). En otras ocasiones, los rivales no destacan por su físico, sino por su astucia y habilidad para la guerra. Esto último sucede con Jantipo, el *ductor* espartano que se alía con los cartagineses en la Primera Guerra Púnica y —en palabras del veterano Maro— habría eclipsado a Aníbal.<sup>290</sup> Otras veces, Silio permanece extremadamente fiel a sus modelos, como sucede cuando recrea con minucioso grado de detalle el atavío del sacerdote-guerrero Nabis,<sup>291</sup> un personaje secundario en el que se puede apreciar tanto el

<sup>287</sup> Silio emplea idéntico argumento para el vituperio de los senadores de Capua (*quos vile genus despectaque lucis origo / foedabat*, 11.48-49) y de Vibio Virrio (*sed genus obscurum nullique furore secundus*, 11.65. Cf. Liv. 23.6.1).

<sup>288</sup> Vid. el comentario al retrato de Drances en la *Eneida* (*supra*). En el caso de Varrón, Silio también juega con el lenguaje, como hacía Virgilio, y define a su perverso *imperator* mediante el procedimiento del contraste: cf. *surdumque...nomen* vs. *ore canoro* o *largusque* vs. *infima*. Las disonancias se concretan más adelante en los versos dedicados a la comparación (258-261).

<sup>289</sup> Por ejemplo, señalando su baja extracción social (*loco non humili solum sed etiam sordido ortus*, 22.25.18) y añadiendo algún detalle pintoresco, como el rumor de que su padre era carnicero y había enseñado a su hijo los *servilia eius artis ministeria*. Esta clase de baldones reaparecen en forma de comentarios del autor: *plebei insectatione principium popularibusque artibusque conciliatum [...] aliena invidia splendentem* (22.34.2); caracterización de sus palabras: *contiones [...] consulis Varronis multae ac feroces fuere* (22.38.6); y discursos y palabras de otros personajes, que insisten fundamentalmente en la temeridad de Varrón (22.38, 39, 40, 44).

<sup>290</sup> Silio no menciona su nombre, pero lo caracteriza mediante un retrato en el que exalta su astucia y habilidad para la guerra: *misit Agenoreis ductorem animosa Therapne. / Nulla viro species decorisque et frontis egenum / corpus; in exiguis vigor, admirabile, membris / vividus et nisu magnos qui vinceret artus. / Iam Martem regere atque astus adiungere ferro / et duris facilem per inhospita ducere vitam / haud isti, quem nunc penes est sollertia belli, / cederet Hannibali.* (6.303-310).

<sup>291</sup> Sil. Ital. 15.672-685: *Fatidicis Nabis veniens Hammonis harenis / improba miscebat securus proelia fati / ceu tutante deo ac patriis spolia Itala templis / fixurum vano tumidus promiserat ore. / Ardebat gemma Garamantide caerulea vestis, / ut cum sparsa micant stellarum lumina caelo, / et gemmis galeam clipeumque accenderat auro. / Casside cornigera dependens infula sacros / prae se terrores divumque ferebat honorem. / Arcus erat pharetraeque viro atque incocta cerastis / spicula et armatus peragebat bella veneno. / Necnon cornipedis tergo de more repostus /*

interés por recrear modelos de héroes orientalizantes a través del virtuosismo descriptivo, como el deseo de subrayar (mediante el contraste) la austeridad romana, encarnada en Livio Salinátor, el anciano cónsul que mata a Nabis (15.689-691).

Es evidente que, en la caracterización de algunos de sus personajes, las deudas del épico con la *Eneida* son incontestables. Una prueba de esto es la amplia presentación de Asbite, reina libia que forma parte de los aliados de Aníbal durante el sitio de Sagunto (2.56-88). Según reconocen los comentaristas,<sup>292</sup> el modelo incuestionable de esta mujer es la Camila de Virgilio, a lo que se subordina todo el universo de referencias amazónicas del que provee la tradición. Que Silio se inspira en el pasaje en que Virgilio describe la llegada de Camila es evidente. La anástrofe, los verbos utilizados y el aplazamiento del nombre propio de las dos mujeres en su introducción es solo una muestra: cf. *distinctos inter Lybias [...] venerat Asbyte* (Sil.Ital. 2.56-58) y *hos super advenit Volsca de gente Camilla* (Verg. *Aen.* 7.803).

Asbite es hija de Yarbas y lidera a los libios y los *populos...bilingues* procedentes del norte de África. La *congeries* topográfica al comienzo del pasaje sirve para dar una idea de la amplitud del territorio heredado por la mujer (cf. *late imperio*, 61) y de su vasto número de efectivos (macas, nasamones, barcas, autóloes, gétulos...).<sup>293</sup> A continuación, Silio traza el *genus* de Asbite y se concentra en el *éthos* masculino que la caracteriza, análogo al de Camila:

Atque is fundarat thalamos Tritonide nympha, unde genus proavumque Iovem regina ferebat et sua fatidico repetebat nomina luco.	65	
Haec ignara viri vacuoque adsueta cubili venatu et silvis primos defenderat annos; non calathis mollita manus operatave fuso	70	
Dictynnam et saltus et anhelum impellere planta cornipedem ac stravisse feras immitis amabat.		Sil.Ital. 2.65-72

---

*sustentata genu per campum pondera conti / Sarmatici prona adversos urgebat in hostes.* De acuerdo con Spaltenstein (1990:386), que este combatiente y sacerdote de Amón se llame *Nabis* podía inducir a pensar que Silio tuviera en mente nombres semíticos en *nab-* (Nabaioth, Nabal, etc.) o incluso que supiera que *nabi* en hebreo significa «profeta». Por otra parte, la figura de Nabis, aunque evidentemente está forjada sobre la tradición de los héroes orientales (Cloro, Miraces, Atis...) y los guerreros-sacerdotes (Umbrón, Hemónides, Terón...), no está desprovista de originalidad (y anacronismo) si se constata que su forma de combatir (cargar a caballo con una lanza pesada, 15.684-685), evoca a los *contarii* romanos, un cuerpo de caballería pesada armado con lanzas de más de dos metros para cuyo manejo se requerían las dos manos. De hecho, poco después de la publicación de los *Punica*, ya en tiempos de Trajano, se crearía (o reconstruiría) el *Ala I Ulpia Contariorum*, que se establecería en las provincias de Panonia superior y Dacia superior.

<sup>292</sup> Vid. Spaltstein (1986: 109) y Bernstein (2017: 68). Cf. el comentario a propósito de Camila (*supra*).

<sup>293</sup> Esta sucesión etnográfica de pueblos y lugares de África toma como posible modelo un pasaje de Lucano (4.670-686) donde se habla de los numerosos contingentes y tierras que tiene bajo su mando el rey Juba. El propio Silio recurrirá de nuevo a este pasaje lucaneo cuando refiera —esta vez con la forma del acostumbrado catálogo épico— las fuerzas africanas que acompañan a Aníbal (Sil.Ital. 3.231-324).

Y él [sc. Jarbas] había asegurado sus tálamos con una ninfa tritónide, de donde la reina anunciaba a Júpiter como su linaje y antepasado, y remontaba su propio nombre a la profética arboleda. Esta, sin conocer varón y acostumbrada a un lecho vacío, en la caza y las selvas había preservado sus primeros años; no era su mano flexible para los canastillos o laboriosa para el huso, prefería a Dictina y los desfiladeros y espolear con su pie un jadeante corcel y derribar a las crueles fieras.

Los versos 66 y 67 —verso áureo este último— son argumentos *ex quo* (cf. *unde*, 66) para justificar el origen divino de su estirpe, que se asentaría en las proximidades del santuario oracular de Júpiter Amón en el oasis de Siwa (*fatidico...luco*, 67). En línea con el gusto poético por las etimologías, el nombre de la mujer podría responder al etnónimo del pueblo que comanda, los asbistas (Ἀσβύσται). Este pueblo es mencionado por diferentes escritores, todos los cuales concuerdan en ubicarlos en la Cirenaica.<sup>294</sup> Algunas fuentes, como Heródoto, hablan sobre el prestigio que estas gentes tenían entre los libios por su dominio del carro de cuatro caballos, a lo que Silio podría estar aludiendo cuando menciona las bigas de parte del escuadrón de Asbite, así como la monta a caballo de la otra parte de su contingente y la propia habilidad ecuestre de la guerrera en la última sección de su retrato (2.82-88). Pero, además, el nombre de Asbite pertenece *per se* a la tradición épica y conecta de nuevo con la Camila virgiliana, como bien señala Bernstein (2017: 69). La reina libia comparte *nomen* con un troyano al que da muerte Turno (*Aen.* 12.362) y, junto a este guerrero, parece Cloreo, el sacerdote por cuyos despojos se ve cegada Camila.<sup>295</sup>

Las costumbres y el *éthos* de Asbite también se identifican con las de Camila (cf. *Aen.* 7.805-806). La reina permanece virgen y es ajena a los elementos simbólicos de su sexo y la *mollitia* femenina. La preferencia por la caza se expresa con una sucesión de acusativos e infinitivos que generan una sensación de agilidad por el uso del polisíndeton (*et... et... ac...*, 71-72) y conectan su educación con la infancia agreste de Camila. Silio refuerza esta visión mediante un símil con las mujeres tracias (2.73-76) en el que de nuevo se toma a Virgilio como modelo.<sup>296</sup> El símil del clásico es el responsable de activar una segunda descripción de la reina africana:

---

<sup>294</sup> Vid. Hdt. 4.170; Strab. 2.5.33; Plin. *NH.* 5.34; Ptol. *Geog.* 4.4.10.

<sup>295</sup> La presencia de la guerrera virgiliana como modelo podría explicar incluso el nombre de la africana Asbite, para el que Silio habría recurrido a la síncope con que Diana explicaba el nombre de Camila: si en la epopeya augústea *Camilla* era el resultado de *Ca(s)millā* (cf. *Aen.* 11.542-543), en la epopeya flavia, *Asbyte* podría ser el de *Asby(s)tae*.

<sup>296</sup> Silio adapta la comparación de *Aen.* 11.659-663 manteniendo algunos sintagmas, como el propio inicio (*quales Treiciae*), y desplazando algunos elementos, que en su poema pasan a tener otros referentes. Así, por ejemplo, se hace de la *pelta lunata* el arma defensiva del pueblo los bistonos (2.76) y se juega con el patronímico virgiliano *Thermodontis*, que en *Punica* pasa a calificar al escudo de la propia Asbite (2.80). Al modelo de *Aen.* 11 podría sumarse la contaminación con *Aen.* 1.316-317, donde se describe a Venus con atuendo de cazadora.

Ergo habitu insignis patrio, religata fluentem  
Hesperidum crinem dono dextrumque feroci  
nuda latus Marti ac fulgentem tegmine laevam  
Thermodontiaci munita in proelia pelta  
fumantem rapidis quatiebat cursibus axem. 80 Sil.Ital. 2.77-81

Así que, reconocible por su atuendo patrio, recogida su ondulante melena con el regalo de las Hespérides y su costado derecho al descubierto para el feroz Marte y escudada su refulgente izquierda con la pelta del Termodonte como protección para los combates, revolucionaba el fumífero carro con su rápida carrera.

En el *habitus* de la reina también se detecta la intertextualidad con el poema virgiliano. La perífrasis *Hesperidum...dono* evoca al broche dorado con la que Camila recogía su melena (cf. *ut fibula crinem / auro internectat*, 7.815-816) y el hecho de combatir con parte del cuerpo al descubierto se corresponde con el de la virgen guerrera de Virgilio (cf. *unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla*, 11.649). Lo mismo puede decirse de la referencia al carro de caballos, un aspecto sólidamente relacionado con la tradición amazónica, que hacía de estas mujeres excelentes jinetes, como manifiesta el propio Silio con los versos que cierran la presentación de Asbite.<sup>297</sup>

La rapidez con la que el poeta termina con Asbite como personaje no es análoga al tratamiento que había dispensado Virgilio a Camila. En la *Eneida*, la virgen guerrera ocupaba un espacio considerable por más que se tratara de un personaje secundario; en cambio, Asbite muere apenas transcurridos ciento cincuenta versos después de su aparición, con lo que su personaje prácticamente asume la función de un tributo. Silio termina con las posibilidades narrativas de su mujer de forma tajante. Terón secciona su cabeza, que clava en un hasta para pasearla por delante de las filas de cartagineses:

Necdum irae positae. Celsa nam figitur hasta  
spectandum caput; id gestent ante agmina Poenum  
imperat, et propere currus ad moenia vertant. Sil.Ital. 2.203-205

Y aún no cesó su ira. Pues en elevada pica clava su cabeza para que tenga que verse; ordena que la lleven ante las filas de los cartagineses y que hagan volver con premura los carros hacia las murallas.

Si en Virgilio la llegada de Camila al mando de su ejército era un espectáculo digno de contemplar para todos (cf. *Aen.* 7.812-814, *supra*), Silio hace de lo grotesco el punto de atención en su poema, y es la cabeza de su guerrera la que debe contemplarse como castigo (nótese el valor coactivo del gerundivo *spectandum*); a su vez, el orgullo con que la reina mostraba sus caballos *ante aciem* (cf. 2.86, *supra*) deviene en el triste espectáculo de una cabeza decapitada que se

<sup>297</sup> Sil.Ital. 2.82-88: *pars comitum biiugo curru, pars cetera dorso / fertur equi; nec non Veneris iam foedera passae / reginam cingunt, sed virgine densior ala est. / Ipsa autem gregibus per longa mapalia lectos / ante aciem ostentabat equos tumuloque propinquo, / dum sequitur gyris campum, vibrata per auras / spicula contorquens summa ponebat in arce.*

pasea *ante agmina Poenum*. Aníbal vengará a su aliada acabando con Terón y recobrando los despojos de la guerrera, que desaparece del poema de un modo noble y digno, mediante la honra de su cuerpo en un túmulo y con el ultraje y exposición del cadáver de su asesino (2.258-269).

### 6.3.1. *Hostis publicus No. 1.*

Una de las cuestiones en las que se ha volcado la crítica de los *Punica* es el debate a propósito del héroe del poema. Los estudiosos han propuesto diferentes opciones: la ausencia de un «real hero» (Owen 1909: 254); la polaridad entre Escipión, el héroe λόγῳ μὲν, y Aníbal, el héroe ἔργῳ δέ (MacL Currie 1958: 50 n.1); la propia Roma como «der eigentliche Held» (von Albrecht 1964: 21); así como considerar a Aníbal, el enemigo del pueblo romano, «the only figure in the poem who has any real life and that he qualifies for the role of hero» (Matier 1989: 4).<sup>298</sup> Lo cierto es que ninguno de los romanos alcanza un nivel de protagonismo semejante al del cartaginés ni ninguno de ellos había logrado «literaturizarse» con la misma intensidad, esto es, devenir en personaje literario mediante su reinterpretación, algo que define la naturaleza de Aníbal no solo en los *Punica*, sino en el amplio marco de la literatura latina, y algo que lo aproxima a la esfera de un *exemplum* (en este caso *dignior avertendi*).<sup>299</sup>

Personajes como Flaminio, Fabio, Paulo, Marcelo o el propio Escipión ocupan una parte importante de uno o varios cantos, pero Aníbal siempre permanece en el centro de la escena. La mera frecuencia con que se menciona su nombre es ilustrativa: *Hannibal* se contabiliza casi en un centenar de ocasiones y este número aumenta considerablemente cuando se consideran los epítetos que utiliza el poeta para referirse al caudillo en otras ocasiones.<sup>300</sup> El enemigo de Roma está presente en dieciséis de los diecisiete libros del poema —la excepción es el canto decimocuarto—, y es el primer personaje de carne y hueso con el que se encuentra el lector, el *dux...unus* (1.36) que cohesiona toda la epopeya.<sup>301</sup>

Silio se preocupa por retratar a este personaje en el primer libro de los *Punica*. El poeta encuentra la inspiración para su retrato en la imagen que había

<sup>298</sup> Cf. Matier (1989: 3-4, n. 10-24) y Dominik (2003: 472 n. 6) para las diversas opiniones respecto al tema, y Stocks (2014: 53-75) para la comparación de Aníbal con los principales héroes de la épica romana.

<sup>299</sup> Por ejemplo, Cic. *Amic.* 8.28, *Phil.* 5.25, *Sest.* 142; Nep. *Hann.*; Hor. C. 4.4; *Epod.* 16; Liv. 21-30; Val. Max. 3.7, 3.7. ext.6, 5.1, 9.2, 9.2. ext.6, 9.6, 9.6. ext.2. Para este aspecto, vid. las primeras páginas del capítulo que Tipping (2010: 51-106, esp. 51-61) le dedica al personaje, así como la monografía de Stocks (2014) y, más en concreto, los primeros cuatro capítulos (Stocks 2014: 13-53).

<sup>300</sup> *Agenoreus, Barcaeus, Belides, Elissaeus, Libys, Libycus, Nomus, Poenus, Punicus, Sidonius* y *Tyrius*, por ejemplo. Vid. Stocks (2014: 81).

<sup>301</sup> Vid. von Albrecht (1964: 47), (1964: 47 n. 1) y Matier (1989: 17 n. 81), quienes comparan esta mención con la primera alusión a Escipión (*Dardanus.../ ductor*, 1.14-15), considerando esta última «unpersönlich» y «unimpressive», respectivamente.

elaborado Livio (Liv. 21.4.3-9).<sup>302</sup> Pero el épico no se limita a adaptar este contenido al ritmo hexamétrico, sino que obra distintos cambios. En primer lugar, Silio fragmenta el retrato del historiador o, si se prefiere, pinta a su Aníbal en dos tiempos: una primera etopeya, centrada en su conducta (1.56-69), y una segunda etopeya más amplia, centrada en sus *acta* (1.239-270). Además de esto, la estructura por la que optan Livio y Silio Itálico también es diversa: el historiador comienza por recordar el parecido físico y anímico entre Aníbal y Amílcar (Liv. 21.4.1-2), enumera por extenso todas las virtudes del general y reserva para el final la mención de sus defectos que introduce mediante una efectiva acumulación de lýtotes.<sup>303</sup> Silio, por el contrario, obra de forma opuesta, pues coloca en primer lugar los defectos del carácter y la personalidad de Aníbal (primera etopeya), mientras que relega sus virtudes como general y soldado a un segundo puesto (segunda etopeya).<sup>304</sup>

De los dos pasajes, el primero es más rico en detalles sobre la personalidad y el carácter del cartaginés, concentra muchas de las características que definen al personaje y tiene la virtud de convertirse en su carta de presentación:

---

<sup>302</sup> Sobre el retrato de Aníbal en Livio, vid. Cascón Dorado (2000) y, sobre todo, Bernard (2000: 49-51, 268, 435-436). También cabe pensar en la influencia del retrato de César (Lucan. 1.143-157, *supra*) y el de Capaneo (Stat. *Theb.* 3.598-603).

<sup>303</sup> Liv. 21.4.9: *Has tantas viri virtutes ingentia vitia aequabant, inhumana crudelitas, perfidia plus quam Punica, nihil veri, nihil sancti, nullus deum metus, nullum ius iurandum, nulla religio.*

<sup>304</sup> La segunda etopeya (1.239-270) es notable por su extensión y fundamentalmente se basa en la *amplificatio* del tópico del general virtuoso (para lo cual, vid. lo comentado a propósito de Catón en Luc. 9.587-593, *supra*). La nueva precisión sobre los *mores* de Aníbal se introduce después del primer catálogo de las tropas libias, númeridas e hispanas (cf. el catálogo más extenso de 3.214-414) y se estructura en tres partes bien diferenciadas: una introducción (1.239-242), que presenta a Aníbal como el «conductor» de la guerra (cf. *rerum freni*, 1.240); un núcleo en el que se alaban sus virtudes (1.242-267), se insiste en su condición de *primus* (1.242, 243, 265, cf. *praecedens...ductor* 1.249) y en su capacidad para soportar las fatigas, renunciar al sueño y a las comodidades, hacer frente a las inclemencias del tiempo, arrostrar las dificultades y destacar en los distintos aspectos de la guerra; y, finalmente, una conclusión (1.268-270) en la que se explicita el móvil que lo guía: *Ergo instat fatis et rumpere foedera certus, / quo datur, interea Romam comprehendere bello / gaudet et extremis pulsat Capitolia terris.* Que al final de esta segunda etopeya de Aníbal vuelva a insistirse en la destrucción de Roma no es una mera reiteración. En el primer canto, tras el retrato del general sigue el asedio de Sagunto, la hambruna, las penalidades de sus habitantes y, finalmente, su conquista. Dentro del plano de la realidad y la historia fáctica, la conquista de Sagunto y, en concreto, la violación de los tratados del Ebro, supone el *casus belli* que originará el enfrentamiento entre Cartago y Roma, pero más importante todavía parece juzgar este mismo episodio (que se extiende hasta el final del canto segundo) dentro de un plano hipotético y simbólico: Sagunto se concibe como una segunda Troya, pero también como una posible Roma, y la derrota y desgracias de los saguntinos se narran como si fueran las de los romanos o, cuando menos, como el anuncio de un fin igual de aciago. Respecto a la analogía Sagunto-Troya, obsérvese que las dos ciudades son destruidas en *Aen.* 2 y *Pun.* 2, y nótese el comienzo de sendos cantos terceros: *Postquam res Asiae Priamique evertere gentem / immeritam visum superis* (*Aen.* 3.1-2) y *Postquam rupta fides Tyriis et moenia castae / non aequo superum genitore eversa Sagunti* (*Sil.ital.* 3.1-2). Por otra parte, la analogía Sagunto-Roma es frecuente en los dos primeros cantos. Cf. *certamine tanto / conservare acies, veluti circumdata vallo / Roma foret* (1.338-340); *fallax Poene, iaces; certe Capitolia primus / scandebas victor* (1.384-385); *fundamenta deum Romanaque foedera cernis* (1.447); *hinc consanguineae subeunt iam moenia Romae* (1.608); *portisque focusque timebis / quae nunc externos defendis, Roma, penatis* (2.31-32). A propósito de esta última idea, vid. Dominik (2003: 474-480).

Ingenio motus avidus fideique sinister  
is fuit, exuperans astu, sed devius aequi.  
Armato nullus divum pudor, improba virtus  
et pacis despectus honos, penitusque medullis  
sanguinis humani flagrat sitis. His super aevi 60  
flore virens avet Aegates abolere, parentum  
dedecus, ac Siculo demergere foedera ponto.  
Dat mentem Iuno ac laudum spe corda fatigat.  
Iamque aut nocturno penetrat Capitolia visu  
aut rapidis fertur per summas passibus Alpes. 65  
Saepe etiam famuli turbato ad limina somno  
expavere trucem per vasta silentia vocem  
ac largo sudore virum invenere futuras  
miscentem pugnas et inania bella gerentem. Sil.Ital. 1.56-69

Por naturaleza este fue amigo de enfrentamientos y de una lealtad despiadada, descollaba por su astucia, pero era esquivo al camino de la justicia. Una vez armado, ningún respeto por los dioses, un valor depravado y un despreciable respeto por la paz, y en lo profundo de sus entrañas le consumía la sed de sangre humana. Además de esto, cuando estaba en la flor de la juventud, ansía destruir las Egatas, baldón de sus ancestros, y sumergir los tratados en el mar siciliano. Inspírale Juno y fatiga su corazón por la esperanza de gloria. Y ya penetra en nocturna visión por el Capitolio o se deja llevar con rápidos pasos por las cimas de los Alpes. A menudo, incluso los esclavos, alterado su sueño junto a los umbrales, se espantaron por una cruel voz en medio de un inmenso silencio, y hallaron al hombre empapado en sudor mientras entablaba futuras contiendas y acometía guerras imaginadas.

Como se desprende de su lectura, este retrato, *historice* diseñado, es en realidad una etopeya, pues las notas sobre el físico del general son casi inexistentes («Ein Porträt? Eher ein Seelengemälde», von Albrecht 1964: 52). En la *descriptio* de Aníbal el poeta alterna los tiempos de perfecto con los de presente para forjar la imagen de un Aníbal lejano y atávico (*fuit*), fantasmal (esp. 66-67), pero también amenazadoramente vivo y real (*flagrat; dat; fatigat; penetrat; fertur*), lo que genera la impresión de que el tiempo en el poema es elástico (como hacía ver Dominik 2003: 471). Se solapan así los planos que conciernen al momento de la escritura, esto es, las postrimerías del siglo I, con los pertenecientes a la historia de Roma en uno de sus períodos más decisivos reviviendo la que fue su mayor amenaza.

Los versos 56-60 deben mucho a Livio. Las siete primeras cualidades del cartaginés se organizan mediante el asíndeton y dan preferencia a la negación (*sinister; devius; nullus; improba; despectus*), lo que entronca con el hipotexto del historiador. El llamativo oxímoron que cierra el verso 58 (*improba virtus*) se concibe como un elogio vejatorio o un oprobio encomiástico, crea una impresión contradictoria y aglutina las cualidades que definen a Aníbal (ingenio y astucia, deslealtad e injusticia), que se reintroducirán constantemente en el poema cada

vez que reaparezca el personaje.<sup>305</sup> Otras cualidades, como la expresada con la metáfora hiperbólica que hace del general un monstruo que se abrasa por sed de sangre (59-60, cf. *sanguineo...viro*, 1.40), se sustituirán por expresiones más corrientes para designar la ferocidad, la barbarie y, ante todo, la ira, emoción inspirada por Juno y de la que el caudillo «se reviste» cuando se menciona su nombre por primera vez (*iamque deae cunctas sibi belliger induit iras / Hannibal*, 1.38-39).<sup>306</sup>

A la exposición de las cualidades de Aníbal (*his super*, 60) se añade una glosa sobre su edad e inclinación a guerrear. El participio *virens*, además de su incuestionable valor temporal, puede estar contaminado de una acepción causal o concesiva; ambos matices encajan con el personaje. En el primer caso, la juventud de Aníbal comportaría un acicate más para la guerra, entroncando con la tópica que relaciona el *éthos* de esta edad con la acción y el deseo de gloria (cf. *laudum spe corda fatigat*, 63). En el segundo caso, la acepción concesiva también reforzaría la conducta temeraria del general, que anhela vengar la afrenta del primer enfrentamiento púnico romano (nótese el valor prospectivo de los infinitivos *abolere* y *demergere*). Ambas acepciones reaparecen poco después de esta etopeya, tras una analepsis en la que se recuerda a su padre Amílcar y a su hermano Asdrúbal (1.140-181) en el momento en que el joven Aníbal es aclamado *imperator* por las tropas:

Huic studia accendit patriae virtutis imago,	185
huic fama in populos iurati didita belli,	
huic virides ausis anni fervorque decorus	
atque armata dolis mens et vis insita fandi.	Sil.Ital. 1.185-188

<sup>305</sup> Cf. *hanc rabiem* (1.70); *patrius furor* (1.71); *tuque dolos, Poene, atque astus tandem exue notos* (7.744); *melior pietate fideque* (9.437, Escipión por oposición a Aníbal); *viri, Tyrius quos fallere doctos / hanc ipsam pugnae rector formarat ad artem* (10.187-188); *nihilo levior nec parciar irae* (12.424); *iniquis! ...armis aegre...asto* (12.426-427); *linquit coepta ferox pennasque addente pudore / atque ira simul immani per proxima motu* (12.455-456); *perfidiae Poenus* (13.871); *Hannibal [...] / i, duplica nunc perfida bella* (15.815-816). Entre todos estos rasgos, quizá el más proverbial sea la *perfidia Punica*. Vid. Tipping (2010: 64 n. 33) y Fucecchi (2019, esp. pp. 188-191, 198-201). Aunque esta perversión de la *fides* no se aplica, claro está, solo a Aníbal, sino al pueblo cartaginés en su conjunto (*perfida... / gens Cadmea*, 1.5-6), a sus armas (*inter perfida gentis / Sidoniae tela*, 2.655-656) y a su tierra (*litora Agenoreae tenuerunt perfida terrae*, 17.58). Por otro lado, el perfil del personaje no es sencillamente «negativo»; aunque malvado, sus habilidades llevan al autor a referirse a él de forma elogiosa en 6.640 (*tantus tunc, Poene, fuisti*) y, más adelante, a expresar a través de períodos hipotéticos lo cercano que estuvo a la victoria sobre Roma (16.15-19). Además de esto, Aníbal no siempre se comporta con la acostumbrada perfidia, sino que lleva a cabo actos honorables como honrar a Paulo (10.513-523, 558-577), a Graco (12.473-478) y a Marcelo (15.381-396). Es más, la perfidia solo es tal desde el punto de vista de un romano; desde el cartaginés, Aníbal se ajusta a los parámetros de la *fides*, porfiando por acatar los juramentos paternos: cf. 13.744-749, palabras del propio general, que termina exclamando: *o pietas, o sancta fides, o vera propago!*

<sup>306</sup> Sobre Aníbal como vehículo e instrumento de la ira de Juno en el poema, vid. la recolección de lugares que hace Tipping (2010: 62 n. 25). Otros calificativos como *ferox*, *rabidus*, *saevus*, *trux*, *violentus* y similares no son menos habituales (cf. 1.70, 299, 3.444, 706, 10.159, 357, 12.211, 455, 690). Asimismo, vid. las referencias a los inexorables castigos que impone Aníbal a sus enemigos y al deleite que le ocasiona la sangre (cf. 1.451, 7.69-72, 11.250-251, 378).



A este le inflama el afán por el recuerdo del valor de su padre, a este, el rumor entre los pueblos de una guerra prometida, a este, sus años lozanos para osadas empresas y su conveniente fogosidad, y su mente armada para los engaños y su innata elocuencia.

La anáfora del demostrativo y el tricolon creciente ahondan en la caracterización del personaje sin distanciarse del testimonio de Livio.<sup>307</sup> La mención que se hace aquí de una «guerra prometida» (*iurati...belli*) y la consagración a Juno que se menciona en la etopeya (*dat mentem Iuno*, 63) se relacionan con uno de los aspectos más románticos de la vida de Aníbal: su juramento de enemistad. Se trata de algo que en la obra de Livio se concibe como un detalle ornamental, pero que en la epopeya flavia se amplía considerablemente, pues permite conectar no solo con la tradición historiográfica, sino con el rico y complejo entramado virgiliano (recuérdese que la primera vez que Eneas contempla a Dido, lo hace junto al templo de Juno en Cartago).<sup>308</sup>

En la última parte de la etopeya de Aníbal (64-69) se plasma la imagen de un enemigo obsesionado con la guerra. Hay cierto barniz romántico (y casi paródico) en convertir la obstinación y el empeño de Aníbal prácticamente en una manía y una psicosis, con pesadillas en que mezclan la ficción (*penetrat Capitolia*) con la historia (*fertur per summas...Alpes*). Este cuadro se cierra con una viñeta de tintes quijotescos: los sirvientes se despiertan por las pesadillas de su señor, que grita y combate en sueños. Pero este último aspecto de la etopeya de Aníbal, aunque hiperbólico, no es una simple caricatura. Las pesadillas de Aníbal sumergen momentáneamente al lector en el mundo de los sueños que, como los oráculos, son un tema habitual en la épica por las posibilidades narrativas que se desprenden de su carácter profético.<sup>309</sup> Más adelante, el propio Aníbal verá en

<sup>307</sup> Cf. Liv. 21.4.2: *Hamilcarem iuvenem redditum sibi veteres milites credere; eundem vigorem in voltu vimque in oculis, habitum oris lineamentaue intueri*. El reflejo de los antepasados en el semblante no deja de ser un tópico de cierta recurrencia; el mismo Escipión, después de haberse decantado por la *Virtus*, es percibido como un reflejo de su tío o de su padre: *pars lumina patris, / pars credunt torvos patruí revirescere vultus* (Sil.Ital. 15.133-134).

<sup>308</sup> Lo que para el historiador es un detalle anecdótico (Liv. 21.1.4), en el poema ocupa más de ciento cincuenta versos (Sil.Ital. 1.81-139). Silio habla del templo cartaginés, al que define como un santuario consagrado a los fundadores de Cartago y en el que se conservan estatuas de los antepasados (Elisa incluida). Que el juramento tenga lugar en el templo de Dido parece ser una innovación del poeta: Livio es impreciso, Polibio (3.11.5-9) y Nepote (*Hann.* 2.3-4) mencionaban el templo de Júpiter, y Marcial (9.43.9) el de Hércules. La presencia de una sacerdotisa y las divinidades involucradas (Prosérpina y Hécate) también llevan a pensar en un centro oracular semejante a la gruta de la sibila cumana en la *Eneida* o al oráculo délfico en la *Farsalia*, aunque el poeta amalgama este tipo de adivinación con la práctica aruspicina (cf. 1.120-122). Silio recoge el violento juramento del niño Aníbal (1.114-119), que se encomienda a Marte y a la propia Dido asegurando destruir a los romanos por encima de cualquier obstáculo (cf. a su vez el juramento de Dido, *Aen.* 4.622-629). Sobre la influencia de Dido en el personaje de Silio, vid. Stocks (2014: 88-96). Lo que sigue en el poema, Silio también lo ha tomado de modelos como Virgilio: la sacerdotisa vaticina las guerras futuras, pero esta prolepsis es intencionalmente parcial, ya que tan solo se profetizan las victorias del cartaginés, *latent casus longique labores* (1.139).

<sup>309</sup> Por ejemplo, Hom. *Il.* 23.65-107; Verg. *Aen.* 2.268-297, 3.147-171; Ov. *Met.* 9.468-486, 11.400-750; Lucan. 3.1-45, 7.1-44; Val.Flac. 5.360-370; Stat. *Theb.* 2.283-302, 8.607-654, 9.570-636. Sobre este motivo en la épica, vid. Khoo (2019). Además de los ejemplos mencionados en el cuerpo texto, nótese que en la pincelada proléptica con la que Silio alude al envenenamiento del cartaginés también se introduce el motivo de la

sueños una gigantesca serpiente negra, cuyos destrozos Mercurio le garantiza que son un presagio de los estragos que causará a los romanos (3.158-213), una anticipación de los *bella optata y maxima* del general (3.204).<sup>310</sup> Igualmente, en un punto crucial de la narración, antes de que Aníbal se vea forzado a regresar a Cartago en el último canto, los *fera...somnia* turban la mente del cartaginés, que ve los fantasmas de Flaminio, Graco y Paulo, y trata en vano de emprender la huida hacia los Alpes (17.158-169), un accidente geográfico que refuerza el vínculo entre las últimas pesadillas del poema y las de la etopeya que retrata al caudillo.<sup>311</sup>

Además de la *mise-en-scène* de Aníbal que plantea Silio mediante las dos etopeyas del primer canto, su imagen adquiere solidez a través de los abundantes símiles que se le aplican a lo largo de todo el poema y que, por norma general, refuerzan la perversión de su carácter.<sup>312</sup> Por otra parte, la representación poética de su físico se adapta a lo que es habitual en la épica: secuencias plásticas sobre las emociones y su efecto en el rostro, y viñetas donde el sujeto adquiere corporeidad gracias a la pintura de sus armas.<sup>313</sup> Un ejemplo de lo primero es la fotografía del semblante cuando logra penetrar en Capua:

Suffuderat ora  
sanguis, et a torvo surgebant lumine flammae.  
Tum rictus spumans et anhelis faucibus acta 220

pesadilla: *saepe Saguntinis somnos exterritus umbris / optabit cecidisse manu, ferroque negato / invictus quondam Stygias bellator ad undas / deformata feret liventi membra veneno.* (2.704-707).

<sup>310</sup> No se trata de una mera escena poética, sino que este sueño pertenecía a una larga tradición que, según Cicerón (*Div.* 1.49), remontaría a Sileno de Caleacte, cronista de Aníbal, de ahí la tomó Celio Antípatro y, posteriormente, se localiza en Livio (21.22.6-9) y Valerio Máximo (1.7. ext. 1). Vid. Stocks (2014: 14-15).

<sup>311</sup> Para los sueños de Aníbal, vid. Khoo (2019: esp. 587-589) y cf. MacL Currie (1958) para el ejemplo del último canto, que vincula con el del tercer libro de Lucano.

<sup>312</sup> Varios ejemplos son prueba de esto, algunos sumamente plásticos: Aníbal dispara flechas envenenadas como hacen los dacios (1.324-326), afronta los combates como un jabalí hirsuto que se traga sus propios espumarajos (1.421-425), causa estragos en el campo de batalla como Gradivo sobre su carro (1.433-436), los penachos de su yelmo se equiparan a las desgracias que presagia un cometa (1.460-464), su marcha entre los ejércitos provoca el mismo pánico que una tormenta en el Egeo (1.468-472), se pasea por el campo como una tigresa del Cáucaso (4.331-336), cuando planea su emboscada contra Flaminio, es igual que un pescador mientras prepara sus trampas (5.47-52), hierve de ira como lo hace un caldero que bulle por el calor (5.603-606), sus disimulos y asechanzas son análogas al curso sinuoso del Meandro o al oscilante reflejo de un rayo de luz que rebota en la superficie del agua (7.139-140, 143-145) y el general es semejante a un toro que se retira dentro del bosque y se prepara para reanudar los combates (16.4-10). Finalmente, cuando el rumbo de la guerra le fuerza a retirarse a Cartago, se aflige por abandonar Italia como si se tratara de su patria y se le condujera al exilio (17.215-217).

<sup>313</sup> Por ejemplo, Aníbal reconoce en su hijo recién nacido los rasgos paternos que, a su vez, los soldados habían reconocido en él: *ora parentis / agnosco torvaque oculos sub fronte minacis / vagitumque gravem atque irarum elementa mearum* (3.75-77). El semblante del general es también torvo cuando se gira para interpelar a Hanón: *Atque ea dum memorat, torvo conversus in ora / Hannonis vultu* (11.542-543); o cuando se gira hacia Roma: *torvos cum versus ad urbem / ductor Agenoreus vultus remeare parabat* (13.2-3); torva, en fin, es su mirada incluso cuando escucha de los legados que Escipión avanza hacia Cartago y que debe abandonar su empresa: *Audiuit torvo obtutu defixus et aegra / expendit tacite cura secum ipse volutans / an tanti Carthago foret* (17.183-185).

versabant penitus dirum suspiria murmur.  
Sic urbem invectus toto comitante senatu  
et vulgo ad spectanda ducis simul ora ruente  
effundit cunctam rabiem irarumque procellas.

Sil. Ital. 11.218-224

La sangre había bañado su rostro y brotaban llamas de su torva mirada. Entonces su boca, que echaba espuma, y los suspiros, desde lo más profundo de su jadeante garganta, tornaban en crueles murmullos. Así introducido en la ciudad, en compañía del Senado al completo y del vulgo que corría a la vez para contemplar el rostro del general, libera toda su rabia y los estallidos de su cólera.

El pasaje invita al espectáculo visual, como sugiere la propia construcción de gerundivo (*ad spectanda...ora*). La ferocidad de la imagen parece revivir la impresión que Aníbal había causado en los saguntinos al comienzo del poema, cuando el anciano Sícoris, embajador ante el Senado de Roma, solicitaba su ayuda contra el que consideraba un ser monstruoso, nacido de la ira del mar o el ayuntamiento de fieras (*quem insana freta aut coetus genuere ferarum, / vidimus Hannibalem*, 1.638-639).

Por otra parte, entre las ocasiones en que se describe a Aníbal combatiendo o preparándose para la guerra y empuñando las armas, la más notable es la última, en la que su figura se opone a la de Escipión el Africano:<sup>314</sup>

Ibat Agenoreus praefulgens ductor in ostro,  
excelsumque caput penna nutante levabat  
crista rubens. Saevus magno de nomine terror  
praecedit, Latioque micat bene cognitus ensis.  
At contra ardenti radiabat Scipio cocco  
terribilem ostentans clipeum, quo patris et una  
caelarat patruí spirantes proelia dira  
effigies; flammam ingentem frons alta vomebat.

395

Sil.Ital. 17.391-398

Marchaba el caudillo agenóreo resplandeciendo por el púrpura, y su excelsa cabeza la elevaba una roja cimera de penacho tremolante. El cruel terror de su gran nombre lo precede, y centellea, bien conocida en el Lacio, su espada. De otra parte, brillaba enfrente Escipión por el ardiente escarlata mientras exhibía un terrible clípeo en el que había labrado los retratos de su padre junto a los de su tío, inspiradores de crueles combates; ingente llama su frente alzada arrojaba.

La relevancia de esta *descriptio* se pone de manifiesto por el momento estratégico en el que se introduce y por el empleo de la técnica del contraste. Acerca de lo primero, basta con decir que Aníbal vuelve a presentarse ante los ojos en el último canto de la epopeya y que lo hace instantes antes de que comience la batalla de Zama. A propósito de lo segundo, la técnica del contraste, ejemplificada en el combate singular del romano y el cartaginés, debe notarse

<sup>314</sup> A propósito del físico de Escipión, la *descriptio* más extensa había aparecido en el libro octavo, aunque distaba de ser singular. Tras mencionar rápidamente sus proezas como soldado, Silio se detiene en su aspecto: *Martia frons facilesque comae nec pone retroque / caesaries brevior. Flagrabant lumina miti / adspectu, gratusque inerat visentibus horror* (8.559-561).

que, amén de otros aspectos, la pintura enfrentada de los dos rivales permite enlazar con la tradición de un género que recordaba los combates singulares (Héctor vs. Aquiles, Eneas vs. Turno), y que esta rivalidad es capaz de encerrar en sí la dualidad no ya solo concreta y geográfica (Cartago vs. Roma), sino abstracta e ideológica (*Saevitia* vs. *Virtus*) que personifica cada guerrero.<sup>315</sup>

Pese a su uniformidad (cuatro versos para cada figura) y la aparente semejanza con la que se abren las dos descripciones (*praeifulgens... in ostro* vs. *ardenti radiabat... cocco*),<sup>316</sup> la similitud se deshace cuando se contrastan las armas de los contendientes: Aníbal porta una espada (*ensis*), símbolo de la agresividad, mientras que Escipión avanza con un escudo (*clipeus*), emblema de la seguridad proporcionada por los ancestros. Los retratos de los antepasados en el escudo de Escipión (*effigies*) materializan de forma visual el patriotismo del joven héroe y lo elevan en la escala moral por encima de su enemigo. El propio enfrentamiento (*At contra*, 395) entre los héroes funciona a la vez como un vago eco de los primeros versos de la epopeya, donde se establecía la primera oposición entre los descendientes de Eneas y Cartago: *ordior arma, quibus caelo se gloria tollit / Aeneadum, patiturque ferox Oenotria iura / Carthago* (1.1-3).

Stocks llamaba la atención sobre la importancia del aspecto visual de esta descripción y sobre el papel privilegiado del espectador en *Punica*.<sup>317</sup> Más arriba se reparaba en el hecho de que Aníbal era el primer personaje de carne y hueso que se ofrecía a la vista del lector en el poema; significativamente, el peor enemigo de Roma también es el último en desaparecer y su desvanecimiento coincide con un acto eminentemente contemplativo y espectacular, la procensión triunfal de Escipión que cierra la epopeya. La marcha heroica del romano (17.625-654) se estructura mediante coordenadas espaciotemporales (*ante*, 629; *hic*, 631;

<sup>315</sup> La oposición se percibe en distintos planos y es un reflejo de la constante dualidad típicamente estoica que articula la epopeya. Vid. von Albrecht (1999 [=1994]: 892). Virtudes como la *fides* y la *pietas* se enfrentan a la *ira* y el *furor*, Cartago se opone a Roma, Júpiter (orden) se enfrenta a Juno (pasión), etc. Quizá el pasaje más memorable a este respecto sea el *discrimen* entre *Virtus* y *Voluptas*, alegorías que se presentan ante un joven Escipión todavía indeciso (15.22-31). Las dos figuras se aparecen al joven, la primera por la derecha y la segunda por la izquierda, con una estatura mayor que la de los mortales. La prosopopeya de la *Voluptas* recuerda a la descripción de una *puella* amada: *Altera Achaemenium spirabat vertice odorem / ambrosias diffusa comas et veste refulgens, / ostrum qua fulvo Tyrium suffuderat auro; / fronte decor quaesitus acu, lascivaque crebras / ancipiti motu iaciebant lumina flammis*. Por otra parte, la *Virtus* se asemeja al aspecto de un *vir* romano: *frons hirta nec umquam / composita mutata coma, stans vultus, et ore / incessuque viro propior laetique pudoris / celsa umeros niveae fulgebat stamine pallae*. Probablemente Silio tendría en mente el debate entre la virtud y el placer al que se había enfrentado un héroe como Hércules, del que la tradición refería que tuvo que elegir una *via vivendi* después de reflexionar mucho en su interior. En concreto, se trataría de un pasaje del sofista Pródico, tal y como transmiten Jenofonte (*Mem.* 2.1.21; εἴτε τὴν δι' ἀρετῆς ὁδὸν... εἴτε τὴν διὰ κακίας) y Cicerón (*Off.* 1.118; *cum duas cerneret vias, unam Voluptatis, alteram Virtutis*). Vid. Spaltenstein (1990: 340-341).

<sup>316</sup> Las condicionales irreales que introduce el narrador poco después evidencian que a Silio le interesaba recalcar la similitud entre ambos hombres: *Scipio si Libycis esset generatus in oris, / sceptrum ad Agenoreos credunt ventura nepotes, / Hannibal Ausonia genitus si sede fuisset, / haud dubitant terras Itala in dicione futuras* (17.402-405). Vid. Tipping (2010: 80-82).

<sup>317</sup> Stocks (2014: 211): «The overt focus on the visual also highlights again the importance of spectatorship in the *Punica* and the role that the viewer plays in the reception of these two prominent individuals».

*mox*, 635) que provocan que el lector se sienta un espectador más de este triunfo. Tras los cautivos y los pueblos derrotados, desfilan las *effigies* de Cartago —en actitud suplicante— y de Iberia, así como las de algunas ciudades y accidentes geográficos (Gades, Calpe, el Betis, Pirene, el Ebro). Sin embargo, es una representación concreta (*imago*) la que ocupa el centro de las miradas:

sed non ulla magis mentesque oculosque tenebat,  
quam visa Hannibalis campis fugientis imago.

Sil.Ital. 17.643-644

pero no acaparaba más la atención y la vista ninguna otra imagen que la de un Aníbal huyendo del campo de batalla.

La transmutación del cuerpo del enemigo más célebre de Roma en la *imago* de un derrotado que desfila ante los ojos de los romanos en la época de la contienda y en la de la escritura del poema es un ejemplo claro de iconicidad cultural. El retrato material de Aníbal, entidad sustitutiva de quien debía haber sido muerto o apresado, termina convertido en una versión más que metafórica del protagonista de los *Punica*.

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \* \*

Según se ha podido comprobar y como demuestra el mero número de pasajes, el retrato literario en la épica ocupa un lugar destacado. El género épico y su rica variedad de textos se convierten, de hecho, en una de las principales sedes para el retrato, que afecta, por cierto, a figuras muy diversas, atañe a los colectivos, pero naturalmente se centra en el individuo (desde el orador experto hasta el guerrero, desde la mujer belicosa hasta el joven ingenuo, desde los enamorados hasta el sabio estoico).

El retrato literario en la épica se inaugura con los *Annales*. La amplia descripción del consejero del cónsul adquiere un carácter ejemplar por el número de virtudes morales e intelectuales con el que se dibuja. Ahora bien, la identificación del asesor de Servilio Gémino con el propio Enio y, como consecuencia, la calificación de uno de los fragmentos más amplios de la obra como un autorretrato no es segura. La correspondencia descansa en el testimonio de Gelio, que reproduce las palabras de Estilón, un romano (en apariencia) erudito, pero que en otros pasajes de las *Noches áticas* se menciona por el interés en desmentir su *auctoritas* literaria, de aquí que la identificación entre el consejero áulico de la epopeya y el autor de los *Annales* no deba asumirse como un dato fehaciente. Por otro lado, el elogio de las facultades de sabios que ostentan cargos de confianza no es un tema singular, sino que cuenta con precedentes en los papiros griegos. El perfil psicológico del consejero eniano es el de un hombre de suma elocuencia, de gusto por la tradición y de vasta cultura, un perfecto *orator* en el más amplio sentido de la palabra.

*De rerum natura* no contiene ningún retrato de dimensiones individuales. Aunque Epicuro se concibe con un estatuto heroico, su imagen no llega a concretarse fuera de los *elogia* que ensalzan su condición de evergeta. El único pasaje en el que se emplea el retrato es el que trata acerca del origen del primitivo *genus humanum*, pero significativamente esto ocurre con el foco de atención en la colectividad, no en el marco de la individualidad y la subjetividad que acompañan por norma general a los retratos. Aparte de esto, cabe destacar el carácter visual de los cuadros sintomáticos en los que se fundamenta la simbiosis entre el alma y el cuerpo. Los pasajes que poetizan los efectos de la ebriedad, la epilepsia y la peste destacan por las cualidades gráficas con que se pinta el cuerpo humano, cuyo sufrimiento y malestar se utilizan como analogías *ad illustrandum*, que instruyen sobre la perturbación del ánimo y generan viñetas efectivas cuando el autor se propone dibujar ante su auditorio el aspecto del *insapiens*.

La distinción propuesta entre «impresionismo» y «expresionismo» en los retratos de la *Eneida* pretende haber subrayado cómo en el poema épico por excelencia jamás se retrata a ninguno de los grandes protagonistas, que solamente se presentan al lector a través de visualizaciones dispersas, y cómo tan solo los personajes secundarios son objeto de un verdadero celo descriptivo. De hecho, podría decirse que estos últimos paradójicamente se convierten en los personajes más importantes de la *Eneida*, pues se transforman en los márgenes que delimitan a los héroes principales, representan fronteras para sus comportamientos y actúan como balizas con las que medir esas figuras más «incorpóreas» del poema —los diversos Eneas, las varias Didos, los muchos Turnos— en función de las relaciones de semejanza y oposición que guardan entre sí. En definitiva, son las *Nebenfiguren* los personajes que mejor representan la capacidad retratística de un poeta que sabe integrar en su epopeya unos secundarios de apariencia pictórica y realista (como el barquero Caronte), unos individuos de una profundidad psicológica vecina a la de los retratos historiográficos (como el anciano orador Drances) y mujeres de una singularidad maravillosa (como la belicosa Camila).

En cuanto a los grandes actores del mundo virgiliano y a la deliberada ausencia de singularidad descriptiva en sus apariciones, una metáfora puede resultar ilustrativa: si los personajes de la *Eneida* se conciben como espejos en los que los lectores pueden verse reflejados, la superficie reflectante de los mismos aumenta cuanto menor es su singularización. Al negar la singularidad física y corpórea a su Eneas, Virgilio consigue resaltar la condición misma que mejor lo define, la *pietas* de su carácter, y consigue también que, en virtud de la simpatía lectora, el número de romanos que pueda verse reflejado en el héroe sea mayor. Idéntica observación puede hacerse a propósito de Dido y de Turno, por más que las claves de lectura de estos personajes sean muy variadas. En el caso de la reina, por ejemplo, se ha optado por subrayar cómo el poeta podía estar trabajando con la imagen de un contexto ritual cuando describe su atuendo; en el caso de Turno,

nos hemos limitado a ver en su imagen el reflejo de la violencia y del *furor* marcial, el espejo del guerrero infatigable que siempre aparece pertrechado para el combate o dispuesto a tomar las armas. En los grandes protagonistas del poema, carácter y *animus* operan con privilegio sobre el plano físico, que queda relegado a una segunda posición por suponer prácticamente un obstáculo antes que un beneficio para configurar los agentes de una épica que debía convertirse en el sostén, refuerzo y cimiento de la moral e *imperium* de Augusto. El propio Eneas lo resume bien la única vez que habla directamente a su hijo en todo el poema: *disce puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunam ex aliis* (12.434-435).

El estudio de las *Metamorfosis* ha permitido constatar cómo el interés ovidiano por individualizar a través del retrato coincide casi siempre con personajes en los que el amor desempeña un papel muy relevante. Uno de los casos más sobresalientes es la *imago* de Narciso, inserta en un episodio protagonizado por un personaje de naturaleza liminal —aspecto importante cuando se confronta con Estacio (*infra*) y su propensión a retratar esta clase de sujetos—, y un episodio que no solo favorece el juego gnoseológico, ecoico y espe(cta)cular, sino que potencia la amalgama de géneros poéticos y, con carácter especial, la imbricación de la escritura épica y elegíaca. Esta última característica, la mezcla de géneros, rasgo por otro lado definitorio del poema en su conjunto, es la que se ha explorado con los retratos de Atis, Cílaro, y Polifemo y Galatea. La historia de amor y las *descriptions* del joven guerrero y del centauro entroncan con el *páthos* trágico, mientras que los retratos de la ninfa y el cíclope son parodias hiperbólicas de temática pastoril. En todos los casos, los retratos comparten dos denominadores comunes, el *amor* y la desviación del cauce épico «tradicional».

El autor de la *Farsalia* se recrea en la construcción del carácter de sus protagonistas en diferentes momentos y las *notationes* de Pompeyo, César y Catón son una prueba palmaria. Para los dos primeros Lucano utiliza la *comparatio* y los símiles programáticos, algo que, además de permitirle delimitar el perfil psicológico de ambos personajes, intensifica una de las claves de lectura del poema, a saber, la tensión dialéctica entre la *causa* pompeyana y la cesariana, transformando el conflicto ideológico en el conflicto personal. El último de los grandes protagonistas, Catón, aparece descrito en dos ocasiones y, aunque su conexión con Pompeyo y César es continua y manifiesta, sus retratos hacen de él un punto intermedio, en el que se balancea la antítesis entre los dos bandos. Esto se refleja con claridad en las etopeyas que proporciona Lucano, donde el mártir de una *res publica* agonizante asume papeles conectados por la *duritia* y la *patientia*, y se convierte tanto en un *sapiens* impertérrito, espejo de la filosofía estoica que envuelve al poema, como en un *imperator* esforzado, hombre de acción y candidato a la deificación.

Los épicos de la dinastía Flavia no coinciden en el empleo del retrato literario. Valerio Flaco probablemente es el «más virgiliano», por cuanto prescinde de

esta técnica para sus protagonistas, pero en cambio la aplica a personajes secundarios, como Miraces. Este combatiente, por otra parte, se construye de acuerdo con el modelo de guerrero oriental y, asimismo, revela influencias con el Cloreo virgiliano. El retrato de Miraces, que es el único dotado de una relativa extensión y tratado con mayor grado de detalle en todo el poema, cumple una función evidente, pues sirve como elemento caracterizador. Sin embargo, lo llamativo es comprobar que esta caracterización no es la del propio Miraces, sino la de Medea y, más en concreto, la de una *Medea amans*, incapaz de prestar atención a las escenas que se desarrollan ante sus ojos, entre las que figuran la vistosa descripción de Miraces y su muerte.

Dentro de la *Tebaida* puede percibirse un contraste entre personajes «salvajes» e «inocentes». Tideo representa la primera categoría. Las *descriptiones* de este guerrero lo dibujan como un combatiente esforzado, provisto de *virtus*, pero también de *ferocitas*, aspecto que termina por adueñarse por completo de su carácter provocando que su paso por la epopeya pueda identificarse con el de una bestia salvaje. Por otro lado, son los héroes (demasiado) jóvenes aquellos que se retratan con más frecuencia y en los que el poeta demuestra un interés particular. En la *Tebaida* destaca Partenopeo, un personaje liminal en varios aspectos, que conjuga ideales de belleza masculinos y femeninos, y que guarda notables correspondencias con los *pueri delicati* de la poesía ocasional del autor. Asimismo, la fluctuación entre *pueritia* y *iuventus*, y entre virilidad y feminidad reaparece en la *Aquileida*. En este caso, la tensión se percibe de un modo más conspicuo con el retrato y el travestismo de un héroe representado por una identidad ambigua y moldeable, como también ocurre con el texto en el que se inserta, que se aproxima a los moldes líricos y elegíacos y donde la imagen se construye, deconstruye y reconstruye.

Silio Itálico es, sin lugar a dudas, el épico que proporciona el mayor número de retratos y la mayor variedad. Debe notarse que esto no obedece exclusivamente a las dimensiones de su epopeya, sino que muy probablemente encuentre un apoyo complementario en la temática histórica. Desde esta perspectiva, el retrato en las *Guerras púnicas* no debería enjuiciarse tan solo por su capacidad para reelaborar y propagar modelos de personajes (como parece que sucede con Asbite, tributo a la Camila virgiliana), sino por su potencial para revitalizar y actualizar el pasado. Aníbal (héroe o antihéroe, pero indiscutiblemente protagonista) corrobora este planteamiento; el cartaginés, antes *persona* literaria que persona histórica, es el eje vertebrador de la narrativa siliana, su imagen la primera en mostrarse al lector y la última en desaparecer.



## Capítulo 3

# *Musa melica*: la lírica y otras formas menores de poesía

---

### 1. ANTES DE CATULO.

En líneas generales y aun a pesar de ciertos avances, la afirmación que hizo Bardon (1952: 34) en su estudio a propósito de los primeros tiempos de la lírica romana sigue siendo válida a día de hoy: «sur les premiers lyriques latins nous ne savons rien». A veces poco más que nombres, la literatura de estos autores se ha transmitido de forma fragmentaria. Por este motivo, hasta la revolución poética de los neotéricos y la obra de Catulo, poco puede afirmarse sobre la presencia del retrato en la poesía lírica romana.

Entre la vasta nómina de unos autores la mayor parte de las veces desconocidos, tan solo un par de fragmentos resultan pertinentes para el examen. En el primer caso, se trata de dos de versos de Acio, poeta al que Cicerón llegó a conocer y referirse como *gravis et ingeniosus* (*Planc.* 59).<sup>1</sup> Uno de los fragmentos del primer libro de los *Didascalica* reza:

Audax falsidica, gnati mater pessimi,  
odibilis, natura impos, excors ecfera.<sup>2</sup>

Osada embustera, madre del peor hijo posible, aborrecible, de genio incontrolable, salvaje sin corazón.

No hay posibilidad de identificar con seguridad al personaje del fragmento, aunque cabe pensar que por la naturaleza de la obra se tratara de una figura mitológica femenina célebre por su crueldad. Acio caracteriza a esta figura mediante una enumeración de nominativos en asíndeton. Cada uno de los

---

<sup>1</sup> Otros romanos también le depararon elogios: por ejemplo, vid. Val. Max. 3.7.11 y Plin. *NH.* 4.19. Este último informa sobre la existencia en el templo de las Camenas de una estatua del poeta de gran tamaño pese a la reducida estatura del autor: *notatum ab auctoribus et L. Accium poetam in Camenarum aede maxima forma statuam sibi posuisse, cum brevis admodum fuisse.*

<sup>2</sup> Acc. *Didasc.* carm. frg. 9 Blänsdorf (2011: 97). Pese a que me guío por la edición de Blänsdorf, incorporo las referencias de la obra de Büchner (frg. 9 Büchner 1982: 48). Para los fragmentos de los *Didascalica*, de los que se han transmitido extractos de los libros primero, segundo, octavo y noveno, cf. Blänsdorf (2011: 96-100) y Büchner (1982: 47-50). Gelio (*praef.* 8) cita estos διδασκαλικά junto con unos πραγματικά y πάρεργα. Pese a que tradicionalmente se piensa en una métrica compuesta por senarios yámbicos, Courtney (1993: 60), siguiendo a Büchner, consideraba que la obra estaba escrita en prosa. Para el estudioso irlandés, tan solo este fragmento que se recoge arriba sería poético, lo que le llevó a pensar que los versos consistían en una cita extraída de otro poeta.

sintagmas encierra una cualidad negativa y, pese a que el sentido global de la caracterización es pleonástico, cierta *gradatio* conceptual está presente desde el momento en que el emisor comienza a injuriar al personaje por su desfachatez y falsedad (*audax falsidica*),<sup>3</sup> pero termina haciendo referencia a una suerte de vesania (*excors*)<sup>4</sup> y salvajismo (*ecfera*)<sup>5</sup> que deshumanizan a la «adversaria».

Si en el texto de Acio predominaba un enfoque moral y un ataque orientado al *animus*, tres versos procedentes de la *Alcestis* de Levio centran la atención en el plano físico y corporal del personaje:

Corpore pectoreque undique obeso ac  
mente exsensa, tardigenulo  
senio obpressum.<sup>6</sup>

Con el cuerpo y el espíritu consumidos por todas partes y la mente desquiciada,  
preso de las lentas rodillas seniles

En su inacabada *Historia de la literatura romana*, Leo (1914: 180-181, n. 1) situaba el *floruit* de este poeta a principios del s. I a. C. La característica principal de la poesía de este «autor misterioso» —como lo llamó Bardón (1952: 189)— es el empleo de neologismos y rasgos novedosos en la métrica y el estilo.<sup>7</sup> De hecho, Porfirión lo contaba entre los líricos anteriores a Horacio, aunque advertía sobre su relativa independencia respecto a la forma lírica griega.<sup>8</sup>

Los fragmentos de Levio que han sobrevivido muestran un amplio cultivo de versos anacreónticos, dímeters yámbicos y dímeters anapésticos,<sup>9</sup> como en

<sup>3</sup> *Falsidica* no es de uso clásico. Antes de Acio, el adjetivo tan solo aparece en la comedia de Plauto: *tuis scelestis falsidicis fallaciis* (*Capt.* 671); *falsidicum, confidentem* (*Trin.*770). Con posterioridad, solo de forma puntual y en comentaristas y literatos tardíos: Serv. *ad Verg. Aen.* 3.461; Aus. *Epigr.* 118.17.

<sup>4</sup> Cf. Plaut. *Mil.* 554. Sobre su significado preciso, cf. Cic. *Tusc.* 1.18.9 y Gell. 18.4.10.

<sup>5</sup> *Effera*, ya asimilado, es empleado largamente por Virgilio quien, por ejemplo, lo utiliza para describir la feroz conducta de Dido antes de suicidarse (*Aen.*4.642) o para caracterizar a la Quimera (*Aen.* 7.787).

<sup>6</sup> Laev. *Alces.* *carm. frg.* 11 Blänsdorf (2011: 142). *Frg.* 8 Büchner (1982: 71). Un detallado análisis de este fragmento (sobre todo del segundo verso y sus problemas de transmisión) se localiza en Granarolo (1971: 190-206).

<sup>7</sup> Gell. 19.7.2: *Cum ad eum cenassemus et apud mensam eius audissemus legi Laevii Alcestin rediremusque in urbem sole iam fere occiduo, figuras habitusque verborum nove aut insigniter dictorum in Laeviano illo carmine ruminabamur.* Vid. Traglia (1957), así como las páginas y conclusiones de Granarolo (1971: 7-32, 136-151 y 389-393) a propósito de su cronología, alejandrismo y carácter de la poesía que cultivó. Para Granarolo, además de constituir la vanguardia de los *poetae novi*, Levio es un hito indiscutible a la hora de iluminar la lírica y el drama romanos. Cf. Grimal (1978: 87), quien, a pesar de considerar que el empleo de la prosodia y de la métrica es arcaico, caracteriza su obra por la expresión de un sentimiento amoroso y un «certain esprit de jeu». Con todo, nótese que ninguno de los clásicos menciona jamás a Levio; su nombre solo aparece atestiguado en la obra de autores posteriores al s. II d. C., como el mencionado Gelio, Porfirión (*infra*), Frontón (*Ep. ad M. Caes.* 1.5.5) y Apuleyo (*Apol.* 30.12-13).

<sup>8</sup> Porph. *ad Hor. C.* 3.1.2. *quamvis Laevius lyrica ante Horatium scripserit, sed videntur illa non Graecorum lege ad lyricum characterem exacta.*

<sup>9</sup> Büchner piensa en dímeters anapésticos, mientras que para Blänsdorf (2011: 469) se trataría de versos rezianos. Los títulos que han sobrevivido son *Erotopaegnia*, *Adonis*, *Centauri*, *Helena*, *Ino*, *Protesilaudamia*, *Sirenocirca* y *Phoenix*. Vid. Blänsdorf (2011: 136-241) y cf. Büchner (1982: 69-77). Bardón (1952:

este caso. De su *Alcestis*, en concreto, tan solo se han transmitido tres fragmentos gracias a Gelio. El texto que se reproduce arriba es la más extensa de todas las citas, que la mayor parte de las veces no consisten más que en curiosas formaciones y plásticos compuestos «a la griega», como *foedigrafos*, *putoricolorem*, *trisaeclesenex* o el extensísimo *subductisupercilicarptores*.<sup>10</sup>

Si esta *Alcestis* se inspiraba en la tragedia de Eurípides, esta descripción podría equipararse con la de Feres, el suegro de la protagonista. El tragediógrafo griego ya había hecho referencia a la vejez de esta figura en dos ocasiones: πατρὸς γεραίου (Eur. *Alc.* 468) y ὄρω τὸν πάτερρα γηραιῶ ποδί / στείχοντα (*Alc.* 611-612). Frente a lo que es una caracterización sobria en los versos del trágico, el texto del romano acentúa los aspectos más grotescos del sujeto.<sup>11</sup> Tal es el caso del compuesto *tardigenuulo* (calco del griego βαρυγούνατος) muy semejante al *tardigradus* pacuviano.<sup>12</sup> Asimismo, destaca el sentido de *obesus*, para el que Levio resucita su sentido etimológico (como sinónimo de *exilis* o *gracilis*) y que en el seno de esta breve descripción habla a favor del gusto por lo insólito y lo novedoso.<sup>13</sup>

## 2. LA REVOLUCIÓN POÉTICA ROMANA.<sup>14</sup>

Catulo es el mejor representante para juzgar lo que generalmente se entiende como una nueva corriente en la poesía latina, considerada en ocasiones como una auténtica revolución estética y cultural. Poco se sabe de otras figuras como Valerio Catón, Licinio Calvo, Helvio Cina, Furio Bibáculo, Ticida o Cornificio, a quienes Cicerón se refería como *poetae novi*, οἱ νεώτεροι y *cantores*

---

189), recogiendo la impresión de De la Ville de Mirmont, indicaba que la obra era *Erotopaegnia*, mientras que los demás títulos constituirían piezas de la misma. Lo mismo puede leerse en las páginas que le dedica Grimal (1978: 84-87). No obstante, ya Büchner y, posteriormente, Blänsdorf, editaba los fragmentos asumiendo que se trata de piezas diferentes.

<sup>10</sup> Laev. *carm.* frg. 12 Blänsdorf (2011: 142-143). Vid. Leo (1914: 185-188), en general, y Bardon (1952: 194).

<sup>11</sup> Ya Granarolo (1971: 201-203), que pensaba que la recitación de los versos iría acompañada de una representación del anciano a mitad de camino entre lo patético y lo burlesco por parte de un mimo, contemplaba estos versos como un «scénario» que «devait faire partie d'une série de sketches, illustrant d'une façon un peu simpliste et forcé les épisodes les plus saillants de l'histoire d'Alceste, à l'usage d'un public moins apte sans doute que ses ancêtres à goûter la fine psychologie de la tragédie classique».

<sup>12</sup> Vid. Cic. *Div.* 2.64; cf. Theoc. *Id.* 18.10. Sobre las afinidades de Levio con la poesía dramática, vid. Granarolo (1971: 59-78). Destaca el gusto del autor por los ὀνόματα διπλά ο τριπλά, al más puro estilo de la tragedia ática.

<sup>13</sup> Vid. Traglia (1957: 96, cf. 95) para el sentido de *obeso*, y las páginas 100-103 para el empleo del diminutivo; cf. Granarolo (1971: 191 n. 1) y Courtney (1982: 125).

<sup>14</sup> Empleo la juntura «revolución poética» en referencia al clásico estudio de Quinn (1959), que hablaba de una «revolución catuliana» para entender la profunda originalidad y novedad de los poemas del escritor. Vid. Quinn (1959: 23): «If we regard the *poetae novi* as simply the culmination of an evolution that began perhaps half a century earlier, we underrate the revolution which broke out round Catullus. There is always a measure of continuity in literature, even in literary revolutions. But revolutions occur, they can break out suddenly, and their significance can be missed by looking too closely at the formal features that survive and by neglecting the new spiritual atmosphere that pervades them».

*Euphorionis*,<sup>15</sup> y en cuyos fragmentos se han querido ver las características que definirían a esta nueva corriente.<sup>16</sup> Por otro lado, tampoco es mucho lo que se conoce con seguridad de la vida del poeta veronés pues los intentos de reconstrucción biográfica se han elaborado a partir de una lectura romántica de sus versos. Con todo, sí existe acuerdo en tres hechos al menos: Catulo murió joven (87/84-57/54 a. C.), cantó su amor por una enigmática Lesbia y legó un corpus de ciento dieciséis poemas que (con independencia del discutido orden y disposición de cada uno de los textos y de los versos) suponen el primer ejemplo de *Gedichtbuch* en la literatura romana que se ha transmitido de forma completa.

Salvando las referencias esporádicas al físico de algunos individuos — tal es el caso de Cat. 97 y la burla de las encías de Emilio—,<sup>17</sup> únicamente tres composiciones revelan un interés por parte de Catulo a la hora de perfilar la imagen del ser humano y, más concretamente, la imagen de la mujer. De estos tres textos, dos poemas en endecasílabos falecios (42 y 43) comparten un notable gusto por la caricatura y lo carnavalesco, entroncando también con la preceptiva del discurso demostrativo a través del vituperio. La tercera poesía (86) no se relaciona con la estética del grotesco,<sup>18</sup> sino que se encuentra más ligada al elogio por cuanto supone una *sýnkrisis* entre la belleza de Quintia y la de su amada Lesbia, aunque dicha comparación también pueda leerse en clave metaliteraria.

## 2.1. *Flagitatio* a la romana.

El *carmen* 42, de naturaleza satírica y epigramática, nos presenta a un tipo de personaje tradicional en la literatura escóptica, la *moecha turpis*, visión deformada de la vejez femenina y sede para toda suerte de ataques, entre los que la libido desenfrenada ocupaba un lugar privilegiado. Al comienzo del poema, Catulo convoca a sus hendecasílabos, que deben actuar favoreciendo los intereses de su legítimo dueño cuando exige a su destinataria que le devuelva sus tablitas con versos, sus *pugillaria*. La descripción de la «delincuente» se justifica con la introducción de una interrogativa directa:

---

<sup>15</sup> Cic. *Att.* 7.2.1, *Orat.* 161 y *Tusc.* 3.45, respectivamente.

<sup>16</sup> El propio Quinn (1959: 26) hablaba de tres ingredientes: la conversión del poeta en una personalidad independiente dentro de su propia poesía, el abandono del servicio a la comunidad por la búsqueda de una poesía más pura y esotérica, y la consideración del poema breve, personal y sofisticadamente estructurado, como unidad. Como matiza el mismo autor, de los tres ingredientes, el primero no estuvo presente en la poesía helenística, que sí refleja los otros dos. Vid. la sintética referencia de Newman (1990: 457) a propósito del «código alejandrino».

<sup>17</sup> Cf. sus paralelos con *AP.* 11.241 y 415 (Nícarco II), sobre las bocas de Teodoro y Mentóride. A su vez, cf. Cat. 39, sobre los dientes de Egnacio. Para ejemplos similares se remite al capítulo de la investigación a propósito del epigrama.

<sup>18</sup> Vid. Newmann (1990: 192, 267), quien a lo largo de su monografía y cuando se refiere a estos tres poemas emplea términos como «example of carnival caricature» (Cat. 42), «carnival caricature» (Cat. 43), «carnival *deformitas*», «*deformitas* of the grotesque body» (Cat. 86).

Quae sit, quaeritis? Illa, quam videtis  
 turpe incedere, mimice ac moleste  
 ridentem catuli ore Gallicani.  
 Circumsistite eam, et reflagitate, 10  
 «moecha putida, redde codicillos,  
 redde, putida moecha, codicillos!»  
 Non assis facis? O lutum, lupanar,  
 aut si perditius potes quid esse.  
 Sed non est tamen hoc satis putandum. 15  
 Quod si non aliud potest, ruborem  
 ferreo canis exprimamus ore. Cat. 42.7-17<sup>19</sup>

¿Quién es, preguntáis? Esa de ahí, a la que veis andar con descaro mientras se ríe como un mimo impertinente con su hocico de cachorro galo. Rodeadla y repetidle la siguiente exigencia: «¡Putas asquerosas, devuelve los ejemplares, devuelve, asquerosa puta, los ejemplares!» ¿No haces pizca de caso? ¡Ay, barrizal, putiferio, o algo peor si puedes llegar a serlo! Pero no hay que pensar que, con todo, esto baste. Y si no es posible otra cosa, saquémosle los colores a ese morro perruno y férreo.

Respecto a la posición de este texto en el libro de poemas, su ubicación entre Cat. 41 y 43, en los que se critica a la *puella* del habitante de Formias, ya llevó a pensar a Ellis (1889: 147) que las tres piezas, 41, 42 y 43, estaban destinadas a describir a la misma «mujer desvergonzada, afectada de codicia». <sup>20</sup> Por otro lado, Skinner (2003: xxxv y 192 n. 49) ponía el acento en el hecho de que la mayor parte de los destinatarios de los que se menciona el nombre son varones, recogiendo algunas propuestas de estudiosos como Nappa, que veían en esta mujer una alegoría de las vicisitudes que presenta la recepción de la poesía del veronés entre el público.

El contexto y la práctica que Catulo recrea con este poema ilustran a la perfección la literatura de estética carnavalesca. Los versos reproducen la primitiva y típicamente romana *flagitatio* (cf. *reflagitate*, 10). Según recordaban Fraenkel (1961: 49) y Williams (1968: 196-199), ante la transgresión de un derecho y en lugar de incoar un procedimiento legal, el perjudicado en ocasiones rodeaba junto con sus amigos al transgresor para escarnecerlo públicamente mediante injurias acompañadas. Catulo, en un alarde de parodia de los usos romanos, también invocaría aquí a sus más allegados, a sus endecasílabos, capaces de tomar partido en lo que constituía un modo de sanción pública dentro de la sociedad itálica. <sup>21</sup>

<sup>19</sup> Los textos de Catulo se reproducen conforme a la edición oxoniense de Mynors (1958).

<sup>20</sup> *Contra Syndikus* (1984: 230): «Das zweite Hohngedicht auf „die Freundin des Bankrotteur von Formiae“ bildet mit c. 41 ein Para, wird aber, wie es in unserem Gedichtbuch gern geschieht, von dem Zwillingsgedicht durch einen dazwischengerückten Text mit anderer Thematik getrennt».

<sup>21</sup> Vid. el análisis que dedica al poema Ruíz Sánchez (1996: 269-278), donde señala los paralelos con las comedias plautinas.

Como se anticipaba, las notas descriptivas están introducidas por una interrogativa directa, lo que es un recurso habitual en este autor.<sup>22</sup> Es más, Granarolo (*apud* Bardon 1970: 32-33) señalaba que Catulo era el poeta que más recurría a las interrogaciones, superando a otras figuras como Propertio y Marcial.<sup>23</sup> La respuesta al interrogante la encabeza un deíctico (*illa*) que, ubicado entre dos pausas para mayor énfasis, subraya la presencia de la escarnecida en la imaginación del lector. Su pintura es grotesca y vejatoria. No hay más que atender a su forma de desplazarse (*turpe incedere*). El modo de caminar de un personaje podía emplearse como indicio para inferir rasgos de su carácter conforme a los criterios fisiognómicos. Por ejemplo, el decoro en el andar femenino constituía un rasgo lo suficientemente distintivo como para merecer el elogio en un epitafio.<sup>24</sup> A su vez, dentro de la oratoria judicial, la manera de moverse, así como la compañía, el acicalamiento o el tipo de lenguaje, será utilizada por Cicerón como argumento para retratar la *vita meretricia* por oposición a la actitud que se espera de una *nupta mulier*.<sup>25</sup> Además, puede pensarse que la imagen peyorativa que imprime Catulo está hipercaracterizada semánticamente, puesto que al evidente sentido del adjetivo *turpis* se suma un verbo (*incedere*) relacionado con el mundo de la farándula, cuyos agentes nunca gozaron de buena estima entre los romanos.<sup>26</sup> También puede detectarse un sentido obsceno en la forma adverbial *mimice* (cf. Cic. *De or.* 2.242), que enlaza con la *moecha* del mimo, forma teatral que por entonces dominaba la escena cómica romana; es más, hasta el propio ritmo, que se caracteriza por la abundancia de itifálicos (– u – u – –), favorece a la lectura vitriólica de esta *putida moecha*.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Por ejemplo, Cat. 22.12; 24.7; 30.6; 38.5-6; 72.7; 92.3

<sup>23</sup> Cf. las páginas que posteriormente le dedica a este aspecto Granarolo (1982: 166-181) en su monografía sobre el poeta. El investigador sostenía que el empleo de la *interrogatio rhetorica* en Catulo jamás parecía artificial, sino que siempre era empleada para lograr una comunión entre el lector y el estado de ánimo del poeta.

<sup>24</sup> Tal es el caso de la célebre inscripción de Claudia y su *incessu commodo* (CIL I<sup>2</sup> 1211).

<sup>25</sup> Cic. *Cael.* 49: *si denique ita sese gerat non incessu solum, sed ornatu atque comitatu, non flagrantia oculorum, non libertate sermonum, sed etiam complexu, osculatione, actis, navigatione, convivii, ut non solum meretrix, sed etiam proterva meretrix procaxque videatur*. Cf. Sen. *Ep.* 52.12 y 66.5. En el terreno de la poesía, destaca Ov. *AA.* 3.299-307, que tiene como cometido ilustrar las diversas formas de caminar en el marco de la erotodidaxis.

<sup>26</sup> Plaut. *St.* 1275: *sic haec incessi ludibundus*; Tac. *Ann.* 14.15: *postremus ipse scaenam incedit* (en referencia a Nerón); cf. Cic. *Pro Cael.* 49; Sall. *Iug.* 31.10.

<sup>27</sup> Este esquema métrico, fruto del predominio de cesuras tras la quinta sílaba en la mayor parte de los versos, evocaría las escenas de la comedia caracterizadas por el abuso verbal y reforzaría la visión de una mujer abyecta y asemejada a los personajes de la escena. Cf. Plaut. *Merc.* 977-1006; *Most.* 603-605; *Ps.* 357-369. De hecho, el análisis de la métrica del poema era utilizado por Goldberg (2000: 481-485) como argumento para considerar un modelo plautino el texto. Súmese a esto que *turpe incedere* (en *variatio* con *mimice ridentem*) es un calco sintáctico del griego, notable por el empleo de un adjetivo neutro adverbializado como complemento de un infinitivo (cf. Cat. 51.5 *dulce ridentem*; 61.7 *suave olentis amarari*; 63.22 *grave canere*) y que la procedencia de los miembros de las *greges* cómicas solía ser griega también.

Junto a lo señalado hasta ahora, la destinataria también es el objeto de una animalización que completa el sentido de los versos encabalgados (8-9). La expresión *catuli ore Gallicani* significa una risa desvergonzada, asociada a la imagen del hocico de un perro. La equiparación del rostro (o el mirar) humano con el de este animal es un motivo habitual desde Homero para expresar la desfachatez y la crueldad, y el propio término *canis* era un insulto corriente en el lenguaje coloquial.<sup>28</sup> En esta animalización, además, cabe notar el empleo del diminutivo, que tiene su eco en el uso insistente de otra forma, *codicillos*, que funciona como un estribillo.<sup>29</sup>

Más adelante, en la hipotética reivindicación de los mencionados *codicillos* (11-12), emerge el insulto *moecha putida*. Aparte de constituir el disfemismo más evidente en todo el texto, se trata de un sintagma que actúa como un auténtico *ritornello* en el poema, repitiéndose en cuatro ocasiones (11, 12, 19 y 20). Su empleo se extiende hasta el final del poema, donde Catulo genera un *aprosdóketon* mediante una ingeniosa inversión: *Siquid proficere amplius potestis: / «pudica et proba, redde codicillos»*.<sup>30</sup> A la dureza de este insulto se suman otros descalificativos en forma de sustantivos inanimados (*lutum, lupanar*), lo que favorece a conectar los endecasílabos con la lengua y los usos característicos de la comedia y de la invectiva.<sup>31</sup>

Por último, recordemos cómo en Catulo «l'image appelle l'image» (Bardon 1970: 52). El poeta tiende a agrupar las imágenes de su poesía de forma que la visualización de un aspecto conduce a la visualización de otro semejante. Así, si en el comienzo del texto se piensa en una apelación a los endecasílabos como si se tratara de una jauría de perros que, como los aliados de Catulo involucrados en la *falgitatio*, ayudan al autor para reclamar sus poemas a esta mujer, esta asociación puede prolongarse hasta el verso 17, donde es el rostro de la mujer el que se imagina entonces como el de una de estas bestias. En efecto, *ferreo canis exprimamus ore*, además de actualizar la comparación del comienzo (*catuli...Gallicani*, 9), resulta fonéticamente significativo puesto que la aliteración

<sup>28</sup> Vid. *Il.* 1.159, 3.180, 18.396; *Od.* 4.145, 8.319. Cf. *Il.* 1.225, *κυνὸς ὄμματ' ἔχων* y 8.423, *κύνον ἀδεές*. Cf. Petron. 74.9, donde Fortunata se refiere como *canis* a Trimalción después de injuriarlo; Mart. 4.53 y su comentario en el capítulo dedicado al epigrama.

<sup>29</sup> Respecto al uso del diminutivo, de Labriolle (apud Bardon 1970: 14) señalaba que el léxico catuliano presentaba ciento veintiséis casos. No obstante, en Catulo los diminutivos rara vez disminuyen, pues por norma general el poeta los emplea para acentuar la importancia de un término. Bardon (1970: 14-15) aportaba abundantes ejemplos. Así, en *perlucidulus* (69.4) el prefijo contradice al sufijo, y los *ocelli* de Lesbia son en realidad unos ojos grandes. A esto hay que sumar una abundante lista de diminutivos que parecen creación del veronés: *eruditulus, femella, floridulus, imulus, lassulus, medullula, mollicullus, oricilla, uvidulus*. Vid. Ronconi (1922: 107-150).

<sup>30</sup> Sobre esta repetición de elementos y su valor estructurador en la poesía de Catulo, vid. Évrard-Gillis (1976: 231-239, esp. 236).

<sup>31</sup> Plauto es el mejor ejemplo y evidencia el tono cómico del que está impregnado el poema catuliano: *lutum leoninum, commixtum caeno sterculinum publicum* (Pers. 406). Cf. Cic. *Pis.* 62: *o tenebrae, o lutum, o sordes*; Suet. *Caes.* 49: *stabulum Nicomedis*.

de la vibrante en este verso justifica porqué la letra *R* fue para los romanos la *littera canina* (Fraenkel 1961: 48) al evocar con claridad el gruñido de los perros.

## 2.2. Sobre gustos...

En el *carmen* 43 Catulo también utiliza la descalificación, pero lo hace de una forma más delicada. Aquí ya no hay caricatura y la mujer descrita se nos presenta de una forma mucho más individual y diferenciada que la *turpis moecha* de la que se burlaba el poeta. En lugar de emplear un lenguaje agresivo y virulento, ahora el autor pone en funcionamiento la maquinaria estilística de su poesía para atacar el aspecto de una mujer de belleza vulgar y enfrentar su imagen a la de Lesbia.<sup>32</sup>

Salve, nec minimo puella naso  
 nec bello pede nec nigris ocellis  
 nec longis digitis nec ore sicco  
 nec sane nimis elegante lingua,  
 decoctoris amica Formiani. 5  
 Ten provincia narrat esse bellam?  
 Tecum Lesbia nostra comparatur?  
 O saeclum insapiens et infacetum! Cat. 43

Hola, muchacha de napia que no es chica, ni de pies bonitos ni de ojitos negros, ni de dedos largos ni de boca limpia, ni, a decir verdad, de lengua demasiado refinada, amante del derrochador de Formias. ¿Que tu provincia cuenta que eres guapa? ¿Que se te compara con nuestra querida Lesbia? ¡Ay, generación sin gusto y sin finura!

Los primeros cinco versos, que son en los que se concentra el retrato de la innominada mujer (cf. *infra*), contrastan abiertamente por su tono descriptivo con los tres últimos, que es donde se hace manifiesta la actitud del poeta. Dentro del empleo de las figuras, cabe destacar la triple anáfora de *nec* (que también aparece después del saludo en el primer verso). La repetición de la conjunción genera un encadenamiento de lýtotes en las que se contradicen los atributos característicos de una *puella amata*.<sup>33</sup> En tan solo cuatro versos, la suma de seis ablativos de cualidad transmite una imagen de la nariz, pies, ojos, dedos, rostro y lengua contraria a la de la hermosura alabada por otros poetas.<sup>34</sup> De los seis ablativos, *ocellis* (2) queda reforzado por su condición de diminutivo y *lingua* por el

<sup>32</sup> Con todo, Della Corte (1976: 297-298) ya reparaba en el hecho de que Catulo no presenta una imagen detallada de Lesbia en todo su poemario. A este respecto, el estudioso italiano escribía: «veramente anche noi oggi ci stupiamo come questo poeta, che pure ama i particolari descrittivi, e che di Quinzia (86, 1-2), come di Ameana (43, 1-4), non tace i particolari fisici, della sua Lesbia non dica altro che *pulcherrima tota* (86, 5) o *candida diva* (68, 70) [debemos imaginar que en este poema Catulo también se refiere a Lesbia, aunque el nombre no se menciona en todo el texto], epítiti privi di ogni precisa caratterizzazione».

<sup>33</sup> Sobre el empleo de *nec* y *neque* en Catulo, vid. Ross (1969: 39-46). Para la acumulación, vid. Évrard-Gillis (1976: 173-197) y sus tablas (1976: 174-175). En opinión de la autora, la *cumulatio* marca con claridad dos tendencias: la ironía y el énfasis. Las dos tendencias, sin embargo, pueden convivir perfectamente. Este poema es un buen ejemplo.

<sup>34</sup> Vid., como ejemplo, Prop. 2.2.5, 2.12.23; Ov. AA. 1.622; Am. 3.3.7. Cf. Varro Sat. Men. frg. 376 Cèbe (375 Bücheler). Y, al contrario, en Hor. Sat. 1.2.93 con *nasuta* y *pede longo*



monopolio del cuarto endecasílabo. La utilización del diminutivo se encuadra en la estética propia de los *poetae novi*, que experimentaron con el uso de estas formas para emplearlas no solo como una marca del lenguaje coloquial, sino como un «poeticismo consciente» y no confinado simplemente a las *nugae* (Ross 1969: 23-26). En este caso, el afecto o la ternura que tradicionalmente se asocia a *ocellus* parece estar evidentemente reorientado hacia un sentido más cómico. El mismo humor se desprende de la referencia a la conversación de esta mujer (*nec sane nimis elegante*) y a la propia boca. Si un *os siccus* era tenido como síntoma de buena salud por el propio Catulo, transmitir la visión de unos labios húmedos imprime unas evidentes connotaciones sexuales, pero también evoca la afición de la destinataria a la bebida.<sup>35</sup>

La lista de desperfectos de la retratada no termina aquí. La *puella* no se identifica hasta más de la mitad del poema, con un verso paralelo a Cat. 41.1 (*decoctoris amica Formiani*).<sup>36</sup> La proximidad los dos textos repercute en su contemplación como un pequeño ciclo dedicado a «celebrar» el buen gusto del de Formias, uno de los enemigos del autor. Este hombre aparece caracterizado por el coloquial *decoctoris* que simboliza su naturaleza dilapidadora.<sup>37</sup> Pero la semántica del sustantivo también puede afectar tangencialmente a la *puella* pues, en tanto que *amica* del ignoto *vir*, es plausible añadir a la lista de defectos de esta mujer el de la condición meretricia y la venalidad, elementos en todo caso claramente expresados en el vecino Cat. 41. Es más, generalmente, de hecho, se piensa que Cat. 43 y 41 se dirigen a la misma mujer, una dudosa *Ameana*.<sup>38</sup> Pero

<sup>35</sup> En 23.12 el poeta alaba con ironía los *corpora sicciora cornu* de Furio. Cf. Varr. *apud Non.* 395.7; Cic. *Tusc.* 5.34.99; *Sen.* 34; *Petr.* 37; *Plin. NH.* 34.65.3. Cf. Cat. 41.7: *non est sana puella*. Vid. *Ov. Am.* 2.15.17: *umida formosae tangam prius ora puellae* con los apuntes de Rivero García (2004: 198-199) para las connotaciones obscenas de un *os umidum*. Al *os cunni*, ya se refería Marcial (3.72.6; cf. *osseus cunnus* en 3.93.13).

<sup>36</sup> Entre las semejanzas más notables, cf. *turpiculo...naso* 41.3, *decoctoris amica Formiani* 41.4, *non est sana puella* 41.7.

<sup>37</sup> Con el mismo sentido en Cic. *Cat.* 2.5 y *Phil.* 2.44.

<sup>38</sup> Fordyce (1961: 191, 195), por ejemplo, veía en ambos un ataque velado contra Mamurra, uno de los enemigos del poeta (Cat. 29, 57). Mamurra, el favorito de Pompeyo y César, y *praefectus fabrum* en la Galia durante el 58-55 a. C., procedía efectivamente de Formias. Vid. Neudling (1955: 112-115). Cf. Syndikus (1984: 230) y Wray (2001: 71-72). Este último valora hasta cuatro interpretaciones para la pareja de poemas 41 y 43: a) la *amica* de Mamurra ha intentado prostituirse ante el poeta; b) esta mujer ha pedido a Catulo una desorbitante cantidad de dinero; c) la Lesbia de Catulo es más deseable que la *amica* de Mamurra; d) los provinciales alaban en exceso a la *amica*, lo que revela su falta de gusto (y quizá un conato de adulación hacia César a través del elogio del criterio de Mamurra, su allegado). *Ameana* es el nombre que habitualmente contienen las ediciones modernas en Cat. 41.1, pero debe notarse que su transmisión en los manuscritos es problemática, lo que ha llevado a numerosas conjeturas, —el repertorio de conjeturas sobre el texto de Catulo más amplio y variado puede verse en la web <www.catulusonline.org>, obra de Dániel Kiss. (19/12/2019)— desde diversos nombres (*Agme*, *Anne*, *Ammiana*, *Ametina*) a sintagmas como *Amoena illa*; *Non est sana*; o *Amens illa*. De esta última se hace eco Martin (1992: 60-64) para apoyar su hipótesis, a saber, que la destinataria de esta poesía y de Cat. 43 es en realidad la propia Lesbia. Años antes Neudling (1955: 3) también había realizado una sugerencia interesante: «A further possibility is that *Ammiana* is a possessive (cf. *Sestianus...conviva*, Catullus 44, 10) and that she was originally the slave or *liberta* of an Ammius or Ammia, in which case her real name might be Ammia». Neudling, además, advertía que el *cognomen* Ammia comparecía en varias inscripciones romanas y que siempre pertenecía a una esclava o *liberta* (cf. *CIL* 1<sup>2</sup> 1239, 1264, 1330, 1398).

si en Cat. 41 predomina el lenguaje abusivo, en Cat. 43 no aparece ni un solo término poco galante, lo que va a permitir al poeta hablar sobre su ideal estético introduciendo la comparación con Lesbia sin que esta quede oscurecida por la proximidad de un vocabulario desconsiderado.

Como entre otros ya subrayaran Syndikus (1987: 60) o Fitzgerald (1995: 103-105),<sup>39</sup> Catulo y su círculo se enorgullecían de no compartir el gusto de la multitud, haciendo ostentación del carácter refinado y exquisito de sus composiciones. Esta idea queda recogida en los tres últimos endecasílabos del poema. A dos interrogaciones retóricas (6-7) responde una exclamación final que recoge la indignación del poeta. El grito de protesta se abre con una interjección de uso frecuente en estas poesías por oposición a los epigramas del *libellus*.<sup>40</sup> Al gusto individual de Catulo (*Lesbia nostra*) se contrapone el canon al que se adhiere una mayoría (*saec(u)lum*, originalmente «raza», «generación de seres»).<sup>41</sup> La imprecisa *provincia*, representante de este colectivo, podría estar aludiendo a la Galia Cisalpina y la patria del poeta como pensaba Fordyce (1961: 196), pero basta con ver el término como la materialización de un espacio enfrentado a la Roma urbana. La actitud y modo catulianos aparecen perfectamente codificados en la coordinación *insapiens et infacetum*, dos términos que, aparte de pertenecer a una reducida nómina del vocabulario predilecto del poeta, a menudo son utilizados por Catulo para significar la presencia (o ausencia) de belleza artística.<sup>42</sup> Este caso podría no ser una excepción y, bajo la descripción de una muchacha grotesca y de una hermosura vulgar, disponer una sutil confesión de sus preferencias en el terreno de la estética literaria.

### 2.3. ...no hay nada escrito.

Esta visión del físico femenino y su interpretación metaliteraria está mejor representada en el *carmen* 86, un epigrama de la última sección del libro de poemas catuliano.<sup>43</sup> En este texto también puede apreciarse el interés del autor por perfilar una descripción femenina o, mejor dicho, por expresar su ideal de la *formositas* en términos absolutos:

<sup>39</sup> La observación del primero, no obstante, se realiza a propósito de Cat. 86. Fitzgerald (1995: 90-91) también trata el *carmen* 86 dentro del capítulo dedicado al estudio de la *urbanitas* en el poeta.

<sup>40</sup> Los valores aparecen en Ross (1969: 49-53), quien cifra en veintidós ocasiones la concurrencia de *o* dentro de los poemas polimétricos frente a las cuatro ocasiones (dos dentro del mismo poema, Cat. 76) en las que aparece en los epigramas.

<sup>41</sup> Vid. *saeculum* LS I; *OLD saeculum*. 1, 3 y 5.

<sup>42</sup> *Pleni raris et infictiarum* —además de *cacata carta*— llama por ejemplo Catulo a los *Annales* de Voluso en 36.19 Son frecuentes binomios y parejas de opuestos del tipo *facetum-infacetum*, *salsus-insulsus*, *venustus-invenustus*, *elegans-inelegans*, *sapiens-insapiens*, *urbanus-rusticus*. *lepidus-illepidus*. Vid. Ross (1969: 105-106) para una nómina de términos característicos. Estas palabras constituirían una verdadera seña de identidad en la poesía del veronés.

<sup>43</sup> Pese a la naturaleza epigramática de Cat. 86, se ha considerado más oportuno introducir aquí su comentario en lugar de hacerlo en el capítulo dedicado al epigrama.

Quintia formosa est multis. Mihi candida, longa,  
 recta est: haec ego sic singula confiteor.  
 Totum illud formosa nego: nam nulla venustas,  
 nulla in tam magno est corpore mica salis.  
 Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est, 5  
 tum omnibus una omnis surripuit Veneres.

Cat. 86

Quintia les parece hermosa a muchos. Para mí es nívea, alta, erguida; que así es punto por punto, lo reconozco. Que todo aquello signifique «hermosa», lo niego: pues ni un solo encanto, ni una miaja de sal hay en un cuerpo tan grande. Lesbia es la hermosa: no solo es la más bella en conjunto, sino que ella sola a todas las demás arrebató la totalidad de las gracias de Venus.

Aparte de por una cuidadísima disposición estructural —sello de identidad de Catulo—,<sup>44</sup> el parangón entre Quintia y Lesbia sobresale por la acumulación y por el contraste de vocabulario característico de la *urbanitas*.<sup>45</sup> Así, en el primer dístico, queda dibujado el aspecto de Quintia, para el que Catulo recurre a la conjunción de adjetivos laudatorios. Como sucedía en Cat. 43, Quintia también es *formosa* a ojos de la mayoría (cf. *provincia*, 41.6, y *multis*, 86.1). Pero, a diferencia de los endecasílabos, en este caso el poeta sí que reconoce que la mujer del epigrama posee cierto atractivo. Por ejemplo, la alusión a su color es elogiosa. Los poetas romanos disponían de una auténtica paleta de blancos (*niveus*, *lacteus*, *marmoreus*, *eburneus*, *albus*), cuyos valores dependían antes de su intensidad que de su cualidad cromática (Bardon 1970: 57, cf. 15). El blanco resplandeciente que designa *candidus* no puede equipararse en muchas ocasiones a *albus*, pues en el primero domina la luminosidad, mientras que el segundo, por oposición, está desprovisto del brillo y la afectividad que en numerosas ocasiones se relaciona con la belleza juvenil.<sup>46</sup> Por otro lado, también es laudatoria la precisión sobre la estatura de la mujer y su complexión: *longa*, / *recta est*. A este respecto, cabe

<sup>44</sup> Sobre los modelos de división formal del poema, vid. el comentario de Fernández Corte (2006: 755-756), que se hace eco de las propuestas de Schnelle (tripartita) y Goold (4+2). La puntuación adoptada en la edición de Mynors, quien aísla claramente cada dístico, y la disposición de *formosa* ocupando el segundo lugar en 1 y 5, y el tercer lugar en 3, hace que me decante por un esquema tripartito.

<sup>45</sup> Como ocurría con la *puella* de Cat. 43, la identificación de la Quintia del poema es difícil, aparte de la suposición de que dicha mujer fuera la hermana del *Quintius* de Cat. 82 (y cf. Cat. 100). Si se considera que la *provincia* de la *puella* de Cat. 43 (esp. v. 6) era la Galia cisalpina, idéntico origen cabría suponer para esta Quintia, sobre todo a la luz de la información que proporciona Neudling (1955: 154): «There is a large number of inscriptions of Quintii (or Quinctii) from Cisalpine Gaul; e.g. in Verona, *CIL* 5, 3572, 3719-3723. But the real seat of the gens *Quintia* appears to have been Brixia; 37 of 73 inscriptions in *CIL* 5 come from there».

<sup>46</sup> Por ejemplo, Cat. 13.4, 35.8, 68.70, 134; cf. Verg. *B.* 2.16, 5.56; Prop. 3.11.16; Hor. *C.* 1.13.9, 3.9.2; *Ep.* 2.2.4. Vid. Serv. *ad B.* 7.708-709: *aliud est candidum esse, id est quadam nitenti luce perfusum, aliud album, quod pallori constat esse vicinum*. Cf. André (1949: 25-42, esp. 26, 31-38, 325 y 353) y Clarke (2003: 52-64). El aspecto determinante, como ya indicara André, es la luminosidad. Dentro de Catulo, *candidus* aparece utilizado en 15 ocasiones: en dos (13.4. y 35.8) está directamente aplicado a una *puella*, mientras que, en otros lugares, el término se encarga de potenciar a otro color (*candida purpurea* 64.308, o *crocina candidus* 68.134), alternando con términos afines (*roseae niveo* 64.309, *inaurata pallidior* 81.4). Junto a esto, en otras ocasiones y cuando las diferencias connotativas no son tan evidentes, la elección de un término u otro puede explicarse por razones métricas, como ocurre con *cāndīdus*—*nītīdus*.

recordar que la estatura elevada era un rasgo apreciado por los antiguos, y que la longitud y buena proporción de los miembros constituyen un *locus* habitual en el elogio de las amadas.<sup>47</sup>

Frente a esta imagen, el segundo dístico genera un fuerte contraste. El verbo *negare* y el *nam* explicativo antes y después de la cesura del hexámetro marcan claramente la nueva orientación del pensamiento. Quintia no puede elevarse hasta la *formositas* que representa Lesbia al estar privada de parte de lo que en Catulo representan hipónimos de esta idea: *venustas* y *sal*. Es bien sabido que dentro de la poética catuliana *formosus* no aparece confinado al plano físico, sino que su esencia descansa en la persona al completo, asignando un nuevo valor a este adjetivo y concediéndole una «implicación esotérica» en el panorama léxico de la sociedad de la época.<sup>48</sup> Junto a esto, la presencia de un (¿poco?) cumplido *tam magno...corpore* para el cuerpo de la joven es sintomático de la conclusión a la que se pretende a la que se pretende llegar.

La consideración de la amada se retrasa hasta el último dístico. Con una disposición típicamente epigramática, estos dos versos se configuran como síntesis de la tesis y antítesis que suponían los cuatro precedentes. El paralelismo y el contraste con su rival son los procedimientos que subrayan la superioridad de Lesbia. En consecuencia, la sintaxis del último hexámetro reproduce de forma ecoica la del primero: *Quintia formosa est vs Lesbia formosa est*.<sup>49</sup> Ahora bien, si en 86.1 la belleza de Quintia estaba limitada por un dativo *iudicantis* (*multis*), en 86.5 la hermosura de Lesbia no está sujeta a ninguna valoración más allá de la propia estima del poeta, con lo que el enunciado se empapa prácticamente de un valor

<sup>47</sup> Hom. *Od.* 15.418: καλή τε μεγάλη; *Od.* 18.248: ἐπεὶ περίεσσι γυναικῶν εἶδος τε μέγεθος τε; Arist. *Rh.* 1361a5: θηλειῶν δὲ ἀρετὴ σώματος μὲν κάλλος καὶ μέγεθος; Xen. *Anab.* 3.2.25: Περσῶν καλαῖς καὶ μεγάλοις γυναιξὶ καὶ παρθένοις ὀμιλεῖν; Luc. *Pr.Im.* 4: τὰ τε ἄλλα καὶ ὅτι καλή τε καὶ μεγάλη ἦν; Ach. Tat. 1.4.5. ἐπήνουν τὸ μέγεθος, ἐξεπεπλήγμην τὸ κάλλος (en referencia a Leucipa). Asimismo, Tibulo (1.3.91) celebra los *longos capillos* de Delia, Propertio (2.2.5) hace lo propio con las *longaeque manus* de su amada y en Ovidio (*Her.* 15.33) Safo trata su *brevitas* como un defecto. En cuanto a *rectus*, aunque denote la verticalidad de la figura de Quintia, implica también una noción de belleza. Cf. Prop. 2.18.25: *ut natura dedit, sic omnis recta figura est*.

<sup>48</sup> Vid. Fordyce (1961: 378). Cf. Ross (1969: 58); Fedeli (1980: 96-97); Syndikus (1987: 61 n. 3). En su índice de términos, Pichon (1991 [=1902]: 154) ya referenciaba la superioridad de *formosa* respecto a otros adjetivos: «dicitur quae omnes dotes in se coniugit, nec solum magna et recta est, sed venusta, arguta». Y el propio Séneca lo expresaba con claridad en *Ep.* 33.5: *Quare deponere istam spem posse te summam degustare ingenia maximorum virorum: tota tibi inspicienda sunt, tota tractanda [...]. Nec recuso quominus singula membra, dummodo in ipso homine, consideres: non est formosa cuius crus laudatur aut brachium, sed illa cuius universa facies admirationem partibus singulis abstulit*. Menos elevado que *pulcher* y, al mismo tiempo, menos popular que *bellus*, su utilización en géneros solemnes como la épica y la tragedia es mucho menor que en la poesía amorosa. Con todo, según indica McKeown (1989: 111-112), esta desigual frecuencia en su empleo quizá no se deba al nivel estilístico de la palabra, sino a sus connotaciones sexuales. A propósito de *formosus* y de este mismo poema catuliano, Hinojo Andrés (2013: 298) piensa en un valor inédito en la literatura precedente e indica que es la primera vez que se aplica al ser amado.

<sup>49</sup> La repetición a comienzo de verso, así como la repetición de versos completos, es un ejemplo de disposición típicamente catuliana: en Cat. 38, *male est* abre los versos 1-2; en Cat. 36 el primer y último verso es idéntico; en Cat. 78, el nombre *Gallus* abre los versos impares; y en Cat. 42, 61 y 62, por ejemplo, se establecen auténticos estribillos. En general, sobre la repetición en poesía, vid. Wills (1996), esp. el epígrafe «positional Patterns» (Wills 1996: 398-435).

axiomático y se erige en dogma. Junto a esto, el último pentámetro también genera una viva impresión de contraste que se ve favorecida por el contacto entre términos contrarios y la acentuada aliteración de fonemas nasales (*omnibus-una-omnis*).<sup>50</sup>

Cabe notar que, entre los poemas epigramáticos, Cat. 86 es el que contiene más términos característicos de la *urbanitas*. El dominio de esta clase de palabras es la poesía polimétrica, donde se utilizan hasta en cincuenta ocasiones (Ross 1969: 109).<sup>51</sup> La presencia, por tanto, de buena parte de este vocabulario en el poema (*venustas, salis, Veneres*), así como su repetición (*formosa*), puede abrir paso a valorar el texto con una nueva clave de lectura. Por ejemplo, como advirtió Papanghelis (1991)<sup>52</sup>, la poesía puede valorarse en términos metaliterarios y entender que el autor no habla exclusivamente de dos modelos de belleza femenina, sino que sus preferencias se aplican al terreno literario. Un sólido puntal para este juicio se basa en el hecho de que los romanos utilizaron ampliamente el cuerpo femenino como molde y metáfora para la descripción de los géneros y estilos de escritura.<sup>53</sup> Quizá uno de los ejemplos más notables de este particular empleo de la prosopopeya sea la *recusatio* ovidiana del comienzo del tercer libro de *Amores*, donde se contraponen Elegía y Tragedia:

Venit odoratos Elegia nexa capillos,  
 et, puto, pes illi longior alter erat.  
 Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,  
 et pedibus vitium causa decoris erat. 10  
 Venit et ingenti violenta Tragoedia passu:  
 fronte comae torva, palla iacebat humi;  
 laeva manus sceptrum late regale movebat,  
 Lydius alta pedum vincla cothurnus erat. Ov. Am. 3.1.7-14

Llegó Elegía, recogidos sus perfumados cabellos, y, creo, uno de sus pies era más largo que el otro. Una silueta apropiada, un vestido ligerísimo, el rostro de una enamorada, y el defecto de sus pies era motivo de encanto. Llegó Tragedia también, violenta por su

<sup>50</sup> La aliteración en Catulo fue extensamente estudiada por Ronconi (1922: 9-82). Ronconi concebía la aliteración en Catulo como una figura propia del *sermo cotidianus* o como una expresión del *páthos* y una reproducción literaria de las tradiciones populares. En cualquier caso, como advertía (Ronconi 1922: 77), siempre es el contexto el que debe guiar la interpretación. Este triplete *omnibus-una-omnis* supone un paso más en el empleo que hace Catulo de palabras en contacto, que a menudo conceden un efecto pintoresco y visual a su poesía: *manu collo* (35.9), *Rufa Rufulum* (59.1), *domum dominum* (61.31), *omnia omnibus* (61.156), *candida purpurea* (64.307), *roseae niveo* (64.309).

<sup>51</sup> Esto contrasta con su ausencia en los poemas largos y con la aparición de solo dos de ellos en los epigramas: *lepidus*, en una ocasión (Cat. 78.1-2), y *venustus*, con dos apariciones (Cat. 89.2, 97.9).

<sup>52</sup> Menos satisfactoria parece la hipótesis de Skinner, que intenta ver en el poema «una declaración programática disfrazada de poema ocasional» y «una polémica literaria» en la que las dos figuras femeninas representan «dos maneras de tratar el dístico elegíaco» (Skinner 2003: 97 y 99). Skinner, en efecto, resta valor a la posición que la poesía ocupa en el corpus (cf. Skinner 2003: 101), toda vez que, al menos formalmente, el desvío hacia el epigrama se inicia ya en Cat. 69 y continúa en los poemas siguientes. A pesar de esto, vid. Skinner (2003: 98), donde la autora subraya cómo los adjetivos empleados (salvo *formosa*) califican un aspecto físico, pero también se utilizan para describir los estilos de escritura.

<sup>53</sup> Vid. el epígrafe «Female flesh as poetics» de Wyke (2002: 119-145).

zancada: la melena caía sobre su frente amenazadora, la túnica sobre el suelo; su mano izquierda movía con soltura un cetro real, sus pies los calzaba un alto coturno lidio.

En el caso de Catulo, Papanghelis proponía establecer una correspondencia entre los términos empleados por Calímaco en el prólogo sus *Aetia* —texto fundacional de la estética literaria helenística, como es sabido— y los utilizados en el *carmen* 86. Catulo habría adaptado sobre todo los primeros versos del prólogo del alejandrino. Al menos, esto puede colegirse de la lectura confrontada de ambos textos.<sup>54</sup> Entre los ecos más significativos podemos citar la οὐκ ὀλίγη (6) traducida en *longa* por el romano. También los Telquines, destinatarios del texto calimaqueo y mencionados en su primer verso, pasarían a estar representados de forma más general por un ambiguo *multi* (cf. Τε[λ]χῖσιν, 7; *multis* en idéntico caso y quizá misma posición en el hexámetro). Asimismo, la μεγάλη...γυνή, 12 (cf. [ὀλ]ιγόστιχος, 9), encontraría correspondencia en el *magno...corpore* de Quintia. E incluso una de las restituciones propuestas para el final del verso 11 de Calímaco, el κατὰ λεπτόν, resuena en la *venustas* catuliana. Por último, no ya con los *Aetia*, sino con la propia escritura epigramática de Calímaco y otros autores helenísticos pueden confrontarse los dos últimos versos del *carmen* 86, versos que evidencian un profundo contraste con las cuatro primeras líneas del poema por enfrentar la subordinación y distribución «conceptista» de términos semejantes y contrarios a la parataxis y acumulación asindética de adjetivos.<sup>55</sup>

Si ahora se efectuara una nueva lectura de Cat. 43 a la luz del poema 86, podría comprobarse cómo la huella del alejandrino está igualmente presente en este texto, donde también es posible rastrear las huellas para una polémica literaria al amparo del cuerpo femenino.<sup>56</sup> En definitiva, considerar el magisterio de Calímaco en los dos únicos poemas donde Catulo retrata resulta una idea muy atractiva. En los textos del veronés se critica la belleza de las rivales de Lesbia por diversos motivos. La completa ausencia de hermosura (Cat. 43) o el tamaño desproporcionado y la falta de encanto (Cat. 86), además de encarnar modelos físicos de belleza femenina, pueden entenderse como alusiones a la concepción poética del autor, donde solo se celebra la auténtica hermosura, aquella que encierra delicadeza, encanto e ingenio, y que solo puede simbolizar Lesbia.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Sigo la edición de Pfeiffer (1949). Frg. 1 Pfeiffer (1949: 1-8).

<sup>55</sup> Vid. Call. *Ep.* 51.3-4. Cf. *AP.* 5.70 y 148. A su vez, aunque posterior, vid. Nonn. *D.* 16.45: παρθενική γὰρ Κάλλος ὅλον σύλησεν Ὀλυμπον. En este sentido, pensamos que la transición que se produce al hilo de la lectura de Cat. 86 refrenda la opinión de Bardon (1970: 151) cuando se refería a la poesía de Catulo como al paso de «la vérité du coup d'oeil à la vérité de l'âme».

<sup>56</sup> Por ejemplo, cf. ὀλοὸν γένο[ς] (v. 17) y *saeculum* (43.8); τέχνη / κρίνετε (vv. 17-18) e *insapiens et infacetum* (43.8). La vía para comprender este poema en clave metaliteraria podría estar sugerida ya en la forma en que el poeta se refiere a la nariz de la *puella*, pues esta parte del cuerpo es una de las sedes donde reside el «buen gusto» (cf. Cat. 13.14), incluido el crítico-literario: Hor. *Sat.* 1.3.29-30; 2.2.89; *Ep.* 1.19.45; Pers. 1.40, 118; Mart. 1.42.18; Plin. *NH.* pr. 7.1.

<sup>57</sup> Vid. el ciclo de poemas donde se menciona su nombre Cat. 5,7, 43, 51, 58, 72, 75, 79, 83, 86, 87, 92, 107, y cf. con aquellos destinados a su *puella, domina* e *illa*: 2, 3, 8, 11, 13, 36, 37, 56, 68 y 76.

### 3. «OH ME! OH LIFE!»: EPODOS Y ODAS.

#### 3.1. La vejez y sus inconvenientes: escrología horaciana.

Los *Epodos* de Horacio constituyen una obra singular en la literatura clásica por cuanto suponen la primera colección de poemas en latín que imitan la forma y el espíritu de los versos yámbicos de Arquíloco.<sup>58</sup> Con diecisiete poemas fechados entre el 38 y el 30 a.C. — año en que quizá se publicó el libro—, esta colección se distingue por contener una invectiva más cruda que la sátira moral.<sup>59</sup>

Uno de los motivos más explotados desde antaño en la poesía yámbica era la burla de las desventajas que acompañaban a la vejez, las cuales acostumbraban a dibujarse de una forma hiperbólica conforme a los dictámenes de la caricatura. Los *Epodos* horacianos participan de esta tendencia y del gusto por la burla, por la exageración y por lo grotesco, haciendo escarnio de unos destinatarios que, por norma general, aparecen concebidos como adversarios del poeta.<sup>60</sup> Uno de los poemas que mejor ilustra esta práctica es el *Epodo* 8, un ataque vejatorio contra una anciana libidinosa.<sup>61</sup>

La sucesión de un trímetro y dímeter yámbicos que compone esta poesía hace del blanco para su ataque a una vieja que bien puede ingresar en la categoría de «anti-estereotipo» literario de mujer (cf. López López 1994: 50). En la segunda parte del *Epodo* 8 (11-16) se recrea el estatus, la posición social y las aficiones de esta mujer. Los versos ironizan sobre su funeral y la procesión de sus *imagines* (11-12), se burlan de su fortuna y satirizan su afición a la filosofía estoica al hacer que sus «libritos» encuentren placer en reposar sobre almohadones de seda.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Hor. *Ep.* 1.19.23-25: *Parios ego primus iambo / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi*. No obstante, cf. Quint. *Inst.* 10.1.96, quien precisa que la *acerbitas* de esta clase de poesía ya estaba presente en autores como Catulo y Bibáculo. Vid. Bather y Stocks (2016: 4-14) para lo relativo a la tradición yámbica en la que se inserta esta obra horaciana. Para la cronología, estructura y temas del libro, cf. la introducción a la edición y comentario de Watson (2003: 4-45), así como los capítulos de Mankin (2010) y Günther (2013a).

<sup>59</sup> A este respecto, merece la pena reproducir la pintoresca definición de la invectiva que elaboraba Hight (1962: 151) cuando la comparaba con la sátira: «On one side of satire lies its grim gruff old ancestor born in the stone caves, still echoing the martial monotony of the savages' skin drums roaring for the destruction of an enemy tribe, still shrieking with the furious passion of the witch-doctor denouncing a rival. This is the Invective». Para la sátira horaciana, vid. el capítulo correspondiente de esta investigación.

<sup>60</sup> No hay más que recordar cómo se refiere Diomedes (1.485 Keil) al yambo: *Iambus est carmen maledicum plerumque trimetro, versu et epodo sequente compositum*, explicando su nombre *παρὰ τὸ ἰαμβίζειν, quod est maledicere*. La identidad del destinatario en los yambos horacianos es muy diversa: desde un alimento (*Epod.* 3, contra el ajo), hasta una antigua amante (*Epod.* 15), pasando por un ciudadano de origen servil (*Epod.* 4), un chantajista (*Epod.* 6) y unas viejas libidinosas (*Epod.* 8 y 12).

<sup>61</sup> Aparte del *Epod.* 8, su gemelo, el *Epod.* 12, y unos pocos versos (*Epod.* 17.21-24) en los que Horacio compadece el lastimoso estado físico al que se ha visto abocado por culpa de los filtros de la hechicera Canidia, el retrato literario está ausente en el resto de poemas de la colección. Como complemento al análisis del retrato de este *epodo*, vid. el comentario a Mart. 3.93 y *Priap.* 32 en el capítulo dedicado al epigrama.

<sup>62</sup> Vid. Watson (2003: 296-297) para los lugares de la literatura en los que se condena o alaba la forma del trasero y para la bibliografía respecto la admiración por las figuras *καλλιπυγοί*.

Con todo, de cara al retrato de la mujer, resulta más interesante la primera parte del texto por la plasticidad de las imágenes y por el cruel detalle gráfico:

Rogare longo putidam te saeculo,  
 viris quid enervet meas,  
 cum sit tibi dens ater et rugis vetus  
 frontem senectus exaret  
 hietque turpis inter aridas natis 5  
 podex velut crudae bovis?  
 Sed incitat me pectus et mammae putres,  
 equina quales ubera,  
 venterque mollis et femur tumentibus  
 exile suris additum. 10 Hor. *Epod.* 8.1-10<sup>63</sup>

¿Preguntas tú, podrida por una larga centuria, qué agosta mis fuerzas, cuando tienes la dentadura negra y una vetusta vejez ara tu frente con arrugas, y tu repulsivo ojetete se abre entre nalgas enjutas como el de una esquelética vaca? Pero me excita tu pecho y tus tetas flácidas, cual ubres de yegua, y tu vientre fofo y tus muslos descarnados, unidos a unas pantorrillas hinchadas.

A tenor de las semejanzas entre este texto y el *Epod.* 12, se ha querido reconocer una misma destinataria para ambos poemas. Independientemente de si se trata de un mismo personaje o dos personajes diferentes, no cabe ninguna duda de que en ambos casos Horacio arremete contra una *anus*, aunque en ninguno de los poemas refiera directamente así a la protagonista.<sup>64</sup>

Ataques como este, dirigidos contra individuos de edad proveyta, que se caracterizan por un físico desagradable y por un apetito sexual irrefrenable, son herederos directos de la tradición escrológica griega que se localiza en las obras de algunos yambógrafos como Hiponacte y Arquíloco.<sup>65</sup> Asimismo, para este epodo también se han propuesto modelos más cercanos en el tiempo, barajando la influencia de la literatura epigramática helenística (Fraenkel 1957: 59 n.1),<sup>66</sup> la

<sup>63</sup> Tanto el texto de los *Epodos* como el texto de las *Odas*, presentado más adelante, siguen la edición de Borzsák (1984).

<sup>64</sup> López López (1994: 49) matizaba que el uso de *anus* por parte de Horacio es bastante restringido y, cuando aparece, normalmente está complementado de una forma negativa como *obscaenas anus* (*Epod.* 5.98) o *neque...prudens anus* (*Epod.* 17.47). En el *Parisinus Latinus* 17897 y el *Parisinus Latinus* 8223 puede leerse: «prostitutam putidam *anum* sectatur vitia corporis eius describens». Vid. Botschuyver (1940: 169). La cursiva es mía. Sobre esta *anus* en cuestión y su vinculación con un personaje histórico, las anotaciones marginales en algunos códices hablan de una desconocida Gratidia, imposible de identificar.

<sup>65</sup> Vid. Hippon. frg. 17 West; cf. Archil. frgs. 188, 196a. 24-30, 205-209 West. De hecho, Müller (1900: 310) se refería a este poema horaciano como «ein Gedicht von wahrhaft archilochischer Giftigkeit!». Para esta clase de invectivas en la literatura, vid. Richlin (1992 [=1983]: 109-116).

<sup>66</sup> En concreto, *AP.* 5.204 (Meleagro), donde una anciana se compara punto por punto con un esquife desbaratado. Junto a esto, el poema de Horacio pudo haber servido, a su vez, como modelo para los epigramistas posteriores. Esto es especialmente notable en los casos de *AP.* 11.66-74. Dentro de esta serie, aquellos epigramas que muestran un mayor grado de semejanza con las descripciones de las γοᾶες libidinosas desde nuestro punto de vista son 11.66 (Antífilo de Bizancio), por lo que respecta a la descripción física, y 11.73 (Nícarco), por la encendida pasión de la protagonista. Vid. (Nisbet 2003: 88-90). Naturalmente, el tema será también explotado por Marcial, vid., por ejemplo, *Mart.* 9.37.



inversión de los encantos propios de los catálogos de las amadas (Watson 2003: 291-292) y las huellas de algunos moralistas.<sup>67</sup>

Horacio comienza el poema con un infinitivo exclamativo (*rogare*), cuya proximidad con el *sermo vulgaris* presagia el camino que va a tomar el epodo, privado del lirismo de otras piezas horacianas pero no por ello menos valioso.<sup>68</sup> La fingida comunicación con la destinataria se inicia *ex abrupto* con el vituperio de su edad. La hipérbole *longo...saeculo* del primer verso aparece reforzada por el descalificativo con el que Horacio se refiere a la vieja, *putidam*, un término que traduce el griego σαπρά, disfemismo habitual en la comedia para las ancianas.<sup>69</sup>

Buena parte de los demás atributos de la vieja horaciana también obedecen al imaginario tradicional de la senectud y su cruel efecto en el cuerpo humano. Tal es el caso del número, color y deterioro de los dientes, de las arrugas y aún de la propia metáfora que equipara sus líneas a los surcos de un campo labrado.<sup>70</sup> A esta desagradable pintura de la vejez también puede añadirse la parodia de otros modelos de belleza, como ocurre en los dos últimos versos (9-10), donde la referencia a un exceso de carne en las pantorrillas atenta contra el heroico καλλίσφυρος, epíteto característico de diosas, ninfas y heroínas homéricas.<sup>71</sup> Las extremidades inferiores de esta anciana aparecen cruelmente deformadas incluso en la disposición sintáctica de los versos, en los que el quiasmo y el encabalgamiento *femur tumentibus / exile suris* recrudece todavía más el macabro y antiestético trazado de la figura.

Llama la atención la manera en que se dibujan las nalgas y los pechos de la anciana (5-8). La referencia a estas particularidades anatómicas se adorna mediante dos comparaciones (*velut* y *quales*) que asocian cada defecto con imágenes de hembras de animales campestres. Este detalle, además de aportar color y realismo a la pieza, entronca una vez más con la invectiva popular dirigida contra el sexo femenino.<sup>72</sup> Ahora bien, si la comparación de unos pechos flácidos con las ubres de una yegua no plantea ningún problema interpretativo

<sup>67</sup> Por ejemplo, vid. Lucil. frgs. 303-307, 334-335, 817 Marx; y Lucr. 4.1160-1170.

<sup>68</sup> Las valoraciones de los estudiosos son representativas de la distinta sensibilidad con la que se aprecia un poema en función de las épocas. Así, Wilkinson (1945: 46) afirmaba que Horacio encontró alivio en la pura brutalidad de sus palabras. Pocos años más tarde, Fraenkel (1957: 58-59) le dedicaba tan solo media página en su exhaustivo estudio sobre el poeta. También Büchner (1970: 56) concebía esta composición (junto con *Epod.* 12) como una poesía repugnante para la sensibilidad moderna. Contra estas opiniones, cf. Günther (2013a: 168-169, 210), quien pese a advertir sobre la «exhibición sin precedentes, cruda y provocativa de sexo y carne repulsiva», reconoce el carácter sin par de los *Epod.* 8 y 12.

<sup>69</sup> Cf. Ar. *Ec.* 884, 926, 1098; *Pax* 698; *Plut.* 1035, 1086; V. 1380.

<sup>70</sup> Vid., *inter alia*, Archil. frg. 188.1-2 West; Ar. *Plut.* 1051, 1057-1059; Plaut. *Most.* 274-275; Verg. *Aen.* 7.417; Prop. 4.5.68; Ov. *Met.* 14.96; Mart. 2.41.7, 3.93.4, 5.43 y el propio Horacio *Epod.* 5.47; C. 4.13.10-12.

<sup>71</sup> Vid. *Il.* 9.560, 14.319, *Od.* 5.333, Hes. *Th.* 384.

<sup>72</sup> Vid. Richlin (1984: 70-71). Cf. Cat. 25.2: *anseris medullula*; 97.7-8: *mulae cunnus*; y, sobre todo, Hor. *Epod.* 12, donde el catálogo de bestias es más numeroso y sorprendente. Vid. Watson (2003: 385), quien piensa en la influencia de los yambos de Semónides y su sátira de las mujeres (frg. 7 West).

por lo habitual de la imagen,<sup>73</sup> no ocurre lo mismo con la comparación del trasero macilento de la vieja con el de una *cruda bos*.<sup>74</sup> Ahondando en esta imagen, la delgadez y el aspecto descarnado del trasero de la destinataria contrastan de un modo directo con la estética del arte antiguo, que hacía de las curvas femeninas, en general, y de la redondez de los glúteos, en particular, un rasgo tan deseado como celebrado, y un atributo que «bien formulado» llegaba a conformar una tipología artística en sí misma, como ocurría por ejemplo con la Venus Calipigia.<sup>75</sup> Más aún, Horacio no se conforma con la referencia a los glúteos o las nalgas de la anciana, sino que, amparado en el abrigo que proporciona la vertiente escrológica de la literatura, el yambo y sus licencias, incide de forma maliciosa en las zonas más recónditas del físico de la mujer, burlándose de su *turpis...podex*, superficie sobre la que obliga al lector a concentrar su atención al hacer de esta el único punto que altera la disposición de lo que esperaba ser una descripción guiada por el orden vertical descendente.

Una pintura como la de la vieja libidinosa del *Epodo* 8 dificulta asumir algunas opiniones de especialistas como Newmann (1990: 442-443, 458), quien, a propósito de la *Agustan deformation*, sostenía que los escritores atenuaron la mordacidad y acritud de la risa yámbica en época de Augusto. Aquí, como en otras ocasiones, la variedad de la poesía latina dificulta emitir juicios categóricos y universalmente válidos, proporcionando constantes contraejemplos para cualquier afirmación y haciendo de las constantes excepciones y de las continuas matizaciones las únicas normas válidas en la poesía antigua por paradójico que esto resulte.

### 3.2. «Juventud, divino tesoro».

Las *Odas* horacianas se han considerado unánimemente como el proyecto literario más valioso de Horacio.<sup>76</sup> La totalidad de estos poemas se estructura en

---

<sup>73</sup> Cf. Lucil. *non licitum esse uterum atque etiam inguina tangere mammis?* Frg. 17.2 Charpin (541 Marx); Mart. 3.72.3.

<sup>74</sup> Porfirión entendía que el adjetivo *cruda* debía interpretarse como *dura* o *indomita*, con lo que se haría referencia al carácter (¿áspero?) de la anciana. Frente a la opinión del escoliasta, la lengua técnica atestigua para *crudus* la acepción de «indigesto», y autores como Paladio certifican que la indigestión del ganado provocaba, entre otras cosas, delgadez en los animales (cf. *aridas natis*, 5). Pall. *Vet.Med.* 6.1.6.3. Columela también menciona la indigestión del ganado en distintas ocasiones: RR. 6.6.1-5, 6.25, 8.5.17, 8.7.3. Cf. Cat. *Agr.* 125; Cic. *Clu.* 168; *Fin.* 2.23; Quint. 11.3.27; Juv. 1.143. En Horacio, vid. *Sat.* 1.5.49 y *Ep.* 1.6.61.

<sup>75</sup> Vid. Watson (2003: 296-297) para los lugares de la literatura en los que se condena o alaba la forma del trasero y para la bibliografía respecto la admiración por las figuras *καλλίπυγοι*. Considero que este contraste es mucho más significativo y perceptible que otros aspectos como, por ejemplo, el énfasis en la fonética de *podex* y *crudae bovis*, en los que se ha pensado como sintagmas capaces de evocar una flatulencia (Suárez Martínez 1994: 57).

<sup>76</sup> Solamente a modo de ejemplo, vid. la confesión nietzscheana de la que se hacía eco Moralejo Álvarez (2007: 170) en su introducción: «Hasta hoy no he experimentado con ningún poeta la misma fascinación artística que desde el primer momento he sentido con una oda horaciana». La bibliografía es muy abundante y aquí se remite tan solo a las páginas introductorias de la ya clásica edición comentada de Nisbet y Hubbard (2001 [=1970]: XI-LI), que trata los tres primeros libros, a la amplia y enjundiosa introducción mencionada del profesor Moralejo Álvarez (2007: 123-243) y a los capítulos de Barchiesi (2007),

cuatro libros, en los que alternan variedad de temas y metros. La colección de poemas, transformada en auténtico *monumentum* literario, le valió al poeta una fama y un reconocimiento tales que Quintiliano (*Inst.* 10.1.97), más de un siglo después, a la hora de enjuiciar a los líricos romanos, solo consideraba digno de lectura a Horacio.

Dentro de los tres primeros libros de *Odas*, apenas se contempla el retrato literario. Ausente por completo del libro tercero, acaso podría mencionarse el *carmen* 1.8, donde la mención de las actividades y nuevos gustos de un joven Síbaris, enamorado de Lidia, sirven para perfilar su imagen de un modo indirecto. Aquí, lo que podría haberse convertido en un homenaje a la virilidad del mancebo se transforma en un lamento por el poder persuasivo del deseo y por la decadencia que envuelve al amante. Únicamente un poema del libro segundo aborda el físico y el carácter de un personaje, el *carmen* 2.4, lo que evidencia la escasa simpatía que adquiriría la descripción humana en la primera colección de poemas.<sup>77</sup>

### 3.2.1. *Mendax patronus*.

Las estrofas sáficas de C. 2.4 se dirigen a Jantias para recomendarle que no se avergüence de su amante Fílida a causa de su origen servil.<sup>78</sup> Tanto Jantias como Fílida son nombres de raigambre griega, pero si la identificación de la muchacha como una esclava resulta clara en la oda (*ancillae*, 1; *serva*, 3), la situación de Jantias no lo es tanto. En apariencia, el nombre también evoca un estatus servil, pero el modo en que Horacio se dirige a él parece elevarlo hasta una categoría social razonablemente elevada, en todo caso ajena por completo a la servidumbre y, lo que es más, provista de recursos suficientes como para poseer una esclava. A tal efecto, y dado el tono simposíaco que envuelve unas estrofas sáficas en las que también se integra la reflexión moral del poeta (Günther 2013b: 342-343), se ha pensado en Jantias como en un compañero o amigo del poeta.

La imagen de Fílida, esclava del supuesto camarada de Horacio, se concentra en la primera y las tres últimas estrofas del texto:

---

Günther (2013b) y Fantham (2013). Asimismo, un compendio anterior, editado por Davis (2010), dedica su segunda parte al completo a la lírica horaciana, lo que supone más de ciento veinte páginas (descontando los capítulos que tratan la poesía yámbica).

<sup>77</sup> En cuanto a la cronología de esta primera colección, los tres primeros libros parecen haberse publicado de forma conjunta durante la segunda mitad del 23 a. C. (cf. C. 1.4, en tiempos del consulado de Sestio), aunque no hay ninguna precisión interna o externa que corrobore esta fecha con completa seguridad. Así, Nisbet y Hubbard (2001 [=1970: xxxv-xxxvii]). Cf. Günther (2013b: 211-221). *Contra*, Hutchinson (2008: 121-160), quien ha considerado que los dos primeros libros vieron la luz de forma separada. Junto a esto y para el segundo libro en particular, la carencia generalizada de poemas políticos (salvo C. 2.1) hace todavía más difícil aportar una datación precisa. Vid. Nisbet y Hubbard (1978: 4).

<sup>78</sup> Quint. *Inst.* 5.11.34: *turpis dominae consuetudo cum servo, turpis domini cum ancilla*.

Ne sit ancillae tibi amor pudori, Xanthia Phoceu: prius insolentem serva Briseis niveo colore movit Achillem; [...]	
Nescias, an te generum beati Phyllidis flavae decorent parentes: regium certe genus et Penatis maeret iniquos.	15
Crede non illam tibi de scelestis plebe dilectam, neque sic fidelem, sic lucro aversam potuisse nasci matre pudenda.	20
Bracchia et voltum teretisque suras integer laudo: fuge suspicari, cuius octavum trepidavit aetas claudere lustrum.	Hor. C. 2.4.1-4, 13-24

Que no sea el amor por tu esclava motivo de vergüenza, Jantias el foceo; tiempo atrás Briseida, sierva de níveo color, domeñó al insolente Aquiles; [...] No puedes saber si los dichosos padres de la rubia Fílida llegarían a honrarte como yerno; en verdad llora ella por su regio linaje e injustos penates. Ten confianza, que la que tú amas no procede de la plebe criminal, y una así de leal, así de ajena al dinero, no podría haber nacido de una madre que cause vergüenza. Sus brazos, su rostro y sus torneadas piernas, como persona honesta, los alabo: evita sospechar de uno cuya edad se ha apresurado a completar el octavo lustro.

Frente al valor yusivo del subjuntivo de la primera estrofa de la oda (*ne sit*) y al indicativo y tiempos perfectos que dominan la estructura de las estrofas omitidas (*movit*, 5; *arsit*, 7; *cecidere*, 9; *tradidit*, 11), la presencia de un nuevo subjuntivo, esta vez con un matiz de duda o irrealidad (*nescias*, 13; *decorent*, 14), se convierte una marca lingüística del estado conjetural con el que el poeta impregna al texto a partir de la cuarta estrofa. Ante las sospechas o inquietudes de Jantias, Horacio —irónicamente— se erige en abogado de Fílida, para lo cual comienza por alabar el *genus* de la mujer. No en vano, Nisbet y Hubbard (1978: 68) anticiparon que, además de la decisiva influencia de los epigramas helenísticos,<sup>79</sup> en este poema se hace patente un tono semejante al de las declamaciones. Es más, en las dos últimas estrofas es manifiesto el deseo de Horacio por influir en el pensamiento

<sup>79</sup> Vid. Nisbet y Hubbard (1978: 67-68); Harrison (2017: 74-76). Se trata de un rasgo que este poema comparte con otras odas del mismo libro (C. 2.5, 2.11 y 2.20), vid. Nisbet y Hubbard (1978: 77-80, 167-179, 332-337); Harrison (2017: 12-13, 82-86, 134-138 y 235-238). Por ejemplo, Pasquali (1964: 489-491) hablaba de AP. 5.18 (Rufino) como modelo. Asimismo, también podrían aducirse los encantos de la amada de AP. 5.132.1-6 (Filodemo), sobre todo, a la luz del empleo del mismo pasaje en *Sátiras* 1.2.92 (Harrison 2017: 75). Por otro lado, en cuanto a la influencia alejandrina en el conjunto de las *Odas*, Commager (1962: 31-41) ya criticó la idea tradicional de que el poeta presentaba un programa literario y patriótico enfrentado al de los elegíacos de época augústea. La cuestión de la influencia helenística en las *Odas* fue extensamente discutida por Pasquali (1964: 141-641), quien le dedicó prácticamente dos tercios de su monografía. Vid. esp. Pasquali (1964: 142-226 y 237-391).

del destinatario y convencerlo (*crede*, 17, *fuge suspicari*, 22).<sup>80</sup> El retrato de Fílida, concebido en apariencia como una *laudatio puellae* (cf. *laudo*, 22), se convierte en el argumento fundamental para este propósito.

Las estrofas omitidas contienen paralelos mitológicos que sirven para ilustrar el amor de un varón por su esclava: Aquiles y Briseida, Áyax y Tecmesa, Agamenón y Casandra. A estos ejemplos se superpone el retrato de Fílida, que ocupa la práctica totalidad de las tres últimas estrofas (13-22). En la descripción de la joven pueden detectarse algunos de los tópicos fundamentales en el discurso demostrativo: alabanza del *genus* (13-16), del *animus* (17-20) y del *corpus* (21-22, cf. *flavae* 14) de la joven. No obstante, la lírica horaciana no está reñida con la frivolidad y, en lugar del elogio «sincero» del poeta (*integer*, 22), es posible entender el retrato de Fílida como una descripción elaborada a través de la ironía.

En primer lugar, dentro de la alusión al linaje, debe notarse la ambigüedad del verso 15.<sup>81</sup> Existe la posibilidad de pensar que *regium* y *genus* funcionan respectivamente como atributo y sujeto de un verbo copulativo elidido. En este caso la coordinación (*et*, 15) se establecería entre dos oraciones: «En verdad su linaje es regio y lamenta unos penates injustos». Un apoyo para esta interpretación se localiza al comprobar que el linaje de todas las heroínas de los *exempla* también entronca con la realeza (Briseida, 3; Tecmesa, 6; Casandra — *virgine rapta* —, 8). Pero frente a esta posibilidad, es igualmente legítimo pensar que la coordinación afecta a *Penatis... iniquos* y *regium genus* (ahora acusativo). En este caso, ambos sintagmas serían los complementos de *maereo*, aquí empleado de forma transitiva. En este caso, Horacio recurriría a una hendíadis con la que Fílida, al lamentar su regia cuna y sus penates, se dolería por ver su fortuna truncada.

En cuanto a la referencia al carácter de la mujer, el adjetivo *fidelem* (18) reafirma la virtud más celebrada en una esposa romana. Esta aparece complementada por el aborrecimiento de las riquezas (*lucro aversam*, 19), lo que distancia a Fílida del modelo de hetera griega que el lector seguramente habría imaginado al guiarse por la resonancia del nombre propio y por el sustantivo *ancilla* (1). Con todo, como indicaban Nisbet y Hubbard (1978: 74), no deja de existir cierto humor añadido en la idea de que la lealtad y el desapego material de una esclava exclusivamente puedan explicarse por la ascendencia noble de su nacimiento y por la herencia materna, sobre todo cuando el amor al dinero era seña de identidad en la actitud de esclavos y cortesanas.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Respecto al v. 22, no resulta nada claro ver en *fuge suspicari* un uso del paréntesis semejante al del *credite posteri* (C. 2.19.2) en contra de lo que pensaba Williams (1968: 755-756), por lo que no hay motivo para considerarlo un «aparte» del poeta.

<sup>81</sup> Para otras interpretaciones de los versos 15-16, vid. Kovacs (2016: 866-868). El autor sugiere dos lecturas encaminadas a expresar la idea de que, a pesar de su linaje, el comportamiento de Fílida es como el de una princesa: *regio certe gemitu penatis / maeret iniquos*, o *regium certe gemit et penatis / maeret iniquos*.

<sup>82</sup> Vid. por ejemplo Plaut. *Truc.* 22-76; Tibul. 2.4.14; Prop. 3.13.1-4. Como tópico, la concepción eugenética de que las buenas personas engendran a su vez buenos hijos ya estaba presente en Homero (*Od.* 4.63-65).

Sincera o no, esta alabanza termina con el elogio de los bienes del cuerpo: los brazos, el rostro y las piernas (21-22). Dentro de esta estrofa, la referencia al físico no presenta ningún rasgo sobresaliente. De hecho, el modelo griego que señalan los comentarios es mucho más llamativo en tanto que la nómina de atributos en algunos casos cuadruplica a los aquí mencionados.<sup>83</sup> En cambio, lo verdaderamente llamativo es la manera en que poco antes de terminar el poema emerge la primera persona y con ella el Yo horaciano. No en vano, la presencia del predicativo *integer*, la del verbo *susplicari*<sup>84</sup> y, sobre todo, la inclusión de una disculpa aparentemente fuera de lugar y basada en el poco fiable argumento de contar con una edad avanzada, más bien conducen a pensar que Horacio habla de Fílida como de una esclava con la que pudo haber mantenido (o intentado mantener) algún tipo de relación.<sup>85</sup> A este respecto, Harrison (2017: 75-76, 81) aporta diversas razones que apoyan esta «falta de sinceridad», como el hecho de que el autor reconozca sentirse todavía atraído por su amada en la segunda parte de uno de los epigramas modelo para esta estrofa.<sup>86</sup> Añade Harrison la tendencia general al tono nostálgico de la colección y la familiaridad de los lectores de las *Odas* con las inesperadas inversiones de *renuntiationes* amorosas. Asimismo, Kofler (2018: 203-204), que recoge los argumentos de Harrison, apunta hacia la misma dirección cuando llama la atención sobre la necesidad valorar el pasado del ejemplo mitológico con el que se abre la composición: Briseida (equiparada a Fílida) se había entregado a Agamenón (Horacio) antes que a Aquiles (Jantias).<sup>87</sup> Si estas sospechas son ciertas y si los versos se leen dentro del contexto y del margen de posibilidades que permite una oda simposiaca en la que domina la *iocatio* y la *festivitas*, nada impide pensar que en efecto Horacio adorne con una malicia ingeniosa a una mujer que no sería sino una simple *ancilla* (1), hija de esclavos (14-15), avara (19), poco agradecida físicamente (21) e infiel (18; 22).

<sup>83</sup> Así, por ejemplo, en *AP.* 5.132 (Filodemo). Cf. también *AP.* 5.56 (Dioscórides) y, aunque posiblemente posterior, *AP.* 5.48 (Rufino). Cf. el comentario a *Ov. Am.* 1.5 en el capítulo sobre la elegía.

<sup>84</sup> Vid. *C.* 1.17.24-25; 3.7.19-22. Cf. *Ter. Hec.* 777; *Juv.* 10.208, 11.188.

<sup>85</sup> Por ejemplo, vid. Nadeau (2008: 189-197) y Kovacs (2016: 870), aunque el tono bromista y jocoso del poema ya fue advertido por Pasquali (1964: 494-495).

<sup>86</sup> Cf. *AP.* 11.41.1 (Filodemo): ἐπὶ τὰ τριηκόντεσσιν ἐπέρχονται λυκάβαντες y *C.* 2.4.23-24: *occtavum tripidavit aetas claudere lustrum*. Para la expresión horaciana de su edad, vid. el comentario a *Hor. Ep.* 1.20 en el capítulo dedicado a la sátira.

<sup>87</sup> A los argumentos de Harrison y Kofler nos permitimos añadir el testimonio del escriba del *Parisinus Latinus* 17897 y su copia, el *Parisinus Latinus* 8223, datados los siglos XI y XV, respectivamente. En el esolio que acompaña al sintagma *integer laudo*, el comentarista recogía: «Dicere posset amicus illius: sic laudare teretes suras nimis est privata laus, quasi suspicionis crimen portat». Aparte de la exégesis aclaratoria del predicativo *integer*, es posible pensar que el propio escriba intúa un tono de frivolidad en el verso. El texto de los *codices* sigue la edición Botschuyver (1940: 66). Sobre la datación de los manuscritos, vid. Botschuyver (1940: VIII-IX).



desencanto de Horacio por un παιδικὸς ἔρωσ no correspondido actúa también como pretexto de otro motivo: la nostalgia por una juventud caduca (Fraenkel 1957: 414). De hecho, a juzgar por el examen de los principales temas del libro cuarto de las *Odas* elaborado por Porter (1975),<sup>91</sup> la melancolía por el paso del tiempo es la idea que predomina en muchos poemas de esta colección, así como en el caso de esta oda, cargada de «temporalidad» por la frecuencia de los adverbios de tiempo (cf. *adhuc, nunc* x 2, *quotiens, hodie*).

El *introito* de la oda tiene un carácter patético que llevaba a Pseudo Acrón a relacionar la exclamación del primer verso con el lamento de uno de los pastores virgilianos; a su vez, en la segunda parte del asclepiadeo, resuenan ecos elegíacos y Horacio invierte un motivo presente desde Homero: la escasa utilidad de la belleza en las contiendas.<sup>92</sup> La juventud de Ligurino, como la de Lico (C. 1.32) o la de Nearco (C. 3.20), se desprende ya del segundo verso y el cambio que obrará la *pluma* en su aspecto. A este respecto, hay que notar que se han propuesto varias conjeturas a propósito de *pluma* (*bruma, ruga, poena, plaga, multa* y *palma*).<sup>93</sup> Aunque se trata de un uso único en latín,<sup>94</sup> *pluma* es el texto que recogen los manuscritos y debe entenderse con el mismo sentido con el que aparecen otros términos metafóricos más habituales, como *lanugo* (cf. gr. λάχνη). Otra cuestión pasaría por discutir si, en virtud de este uso aislado, la metáfora atañe a la barba incipiente del joven (cf. *incolumes... genae*, 8)<sup>95</sup> o se trata de una alusión a la canicie que anticiparía el tercer verso (*deciderint comae*).

A continuación Horacio deja atrás el plano de la irrealidad y la imaginación (*cum veniet*, 2) para regresar al presente. Aquí el adverbio *nunc* y carácter iterativo del verbo *involutare* encuadran perfectamente la belleza del muchacho en el momento de la enunciación, que se corresponde con la actualidad. El verbo compuesto, además, puede tomarse como un símbolo de la belleza transitoria y

---

que «von Beginn an zielstrebig, und doch immer wieder künstlich verzögert, auf die Schlußpointe hindrängt.» (Syndikus 2001<sup>1</sup> [=1973]: 369).

<sup>91</sup> Porter (1975: 189) mencionaba tres temas fundamentales sobre los que se articula cada una de las quince odas: el paso del tiempo (C. 4.1, 7, 10, 11, 12 y 13), la poesía y su poder para immortalizar (C. 4.2, 3, 6, 8 y 9) y el homenaje a Augusto (C. 4.4, 5, 14 y 15). Dentro de su extenso artículo, los temas aparecían tratados a través de diferentes motivos (Porter 1975: 195-224) y con distintas formas que el investigador analizaba para obtener la imagen de un patrón consistente en la arquitectura del libro. Cf. Fantham (2013: 446-465).

<sup>92</sup> Verg. B. 2.6.: *O crudelis Alexi...*; Prop. 2.5.28: *Cynthia forma potens*; 3.20.7: *est tibi forma potens*; Cf. Il. 3.54-55, donde Héctor reprocha a Paris la ineficacia que tendrá su habilidad con la cítara, sus dones de Afrodita (τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης, cf. *Veneris muneribus*), su cabello y su aspecto en general cuando su cuerpo se mezcle con el polvo. La presencia en la oda horaciana de otros adjetivos como *prior* (4) e *incolumes* (8) enfatiza la noción de poder a lo largo de los versos. En cuanto al *Veneris muneribus potens*, Putnam (1996 [=1986]: 180 n. 5). En la propia nota, se precisa que Horacio podía tener en mente la conexión etimológica *munera-moenia* propuesta por Varrón (LL. 5.141), comparando los regalos de Venus con las fortificaciones temporales de Ligurino.

<sup>93</sup> Un breve examen de las diferentes propuestas en Asztalos (2008: 290-293), que también se decanta por mantener *pluma* en su texto (2008: 294).

<sup>94</sup> El uso no está recogido en el OLD, pero sí en TLL (s. v. II B, *lanugine barbae incipientis*) y LS (s.v. II A).

<sup>95</sup> Los comentaristas antiguos solo reparaban en la primera de las interpretaciones: *plumam pro prima barba posuit* (Porph. ad Hor. C. 4.10.2) y *plumam pro barba incipiente posuit* (Ps.-Acro ad Hor. C. 4.10.2).



sirve como punto de conexión con el pasado del propio libro de poemas al evocar el modo en que Horacio se afanaba en alcanzar a un *volucris* Ligurino al final de la oda capitular del libro cuarto:<sup>96</sup>

Nocturnis ego somniis  
iam captum teneo, iam volucrem sequor  
te per gramina Martii  
campi, te per aquas, dure, volubilis. Hor. C. 4.1.37-40

Yo en sueños nocturnos ya te retengo apresado, ya a ti, volátil, te sigo a través de las praderas del campo de Marte, a través de las aguas, a ti, duro, voluble.

Más adelante, el autor elabora la comparación cromático-dendrológica en la que el color de Ligurino aventaja al de las rosas. Este tipo de analogías son un motivo recurrente en el libro cuarto de las *Odas*, donde los árboles, las flores y el universo vegetal en su conjunto ocupan un lugar privilegiado.<sup>97</sup> Pero la comparación también está al servicio del paso del tiempo, como revela la persistencia del adverbio *nunc*, que reaparece en posición inicial. El movimiento y el carácter dinámico de los versos anteriores (*insperata, veniet, involitant, deciderint*) se refuerzan ahora con el énfasis en el plano visual, cuyo mejor ejemplo es el detalle cromático de la —prácticamente pleonástica— *puniceae...rosae*.<sup>98</sup>

En cuanto al nombre del destinatario, Ligurino no aparece mencionado hasta muy avanzada la oda, con lo que Horacio genera expectación en su público. El nombre propio no se desvela hasta el verso quinto, y solo entonces se reactiva la conciencia del lector y se genera la asociación —ya notada— con un poema precedente en esta misma colección, el *carmen*. 4.1. A pesar de que *Ligurinus* está atestiguado en las inscripciones, antes que como un cognomen revelador de la procedencia del muchacho, el sustantivo puede entenderse en virtud de sus connotaciones simbólicas. En este caso, la relación con *ligurrio* y *liguritio* («ser de gustos refinados», «ser un goloso») aproxima este texto a la esfera del *convivium*, a lo que también contribuye el marco temático, el duelo por el carácter esquivo de un *erómenos*.<sup>99</sup>

Cuando Horacio concede voz a Ligurino (6), la exclamación del muchacho se configura como un eco de la voz del propio Horacio (*O vs heu*). La queja del

<sup>96</sup> Vid. Porter (1975: 202-205) para el motivo del pájaro y el vuelo en este libro.

<sup>97</sup> Cf. C. 4.2.29-30, 35-36, 4.3.11, 4.4.57-60, 4.5.18, 30, 4.6.9-10, 4.7.1-2, 4.9.32-34, 4.11.2-5, 4.13.6, 9-10, 4.15.4-5.

<sup>98</sup> A las connotaciones propias de un elemento como la rosa, se suma el adjetivo *puniceus*, un término propio de la esfera del color, un «rojo fenicio». André (1949: 89) establecía una distinción entre *puniceus* o «rojo escarlata» y *purpureus* o «rojo carmín», pero las diferencias entre las cualidades del color (saturación, tono y luminosidad) son extremadamente difíciles de plasmar en una traducción. Sobre esta gama de colores, en concreto sobre el púrpura, vid. Bradley (2009: 189-211). Al tono púrpura se refiere este autor como «al más importante, versátil y complejo de los colores romanos».

<sup>99</sup> Vid. el comentario de Thomas (2011: 100-101) para esta cuestión. Asimismo, la atmósfera simposiaca está presente en las dos odas siguientes (4.11 y 4.12). Vid. Putnam (1996 [=1986]: 175-215). El título (*Festivity's Music*) con el que Putnam se refiere al tema de estas tres odas ilustra con acierto carácter que las envuelve.

joven también puede relacionarse una vez más con la primera oda del libro cuarto. Allí, el poeta hacía partícipe a Ligurino de una angustiosa pregunta:

Sed cur, heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas? Hor. C. 4.1.33-34

Mas, ¿por qué, ay, Ligurino, por qué extrañas lágrimas corren por mis mejillas?

La comparación de los textos permite destacar la semejanza en el tono, que encuentra su marca formal en el empleo del mismo vocabulario (*cur, heu, genas*).<sup>100</sup> Pero si en C. 4.1 solo es Horacio el afectado, en los asclepiadeos el sujeto del dolor no es ya solo el poeta, sino también Ligurino, que (aunque sea en la imaginación del autor) también atiende a la inexorable llegada de la vejez. Este dolor se imagina como el futuro agente de una nostalgia por el tiempo pasado que terminará por formularse con una interrogación *pendens* y el discurso directo del que ahora todavía es un muchacho.<sup>101</sup>

El retrato en conjunción con la fugacidad de la belleza, el paso del tiempo y sus efectos en el cuerpo humano reaparece en el *carmen* 4.13, un poema que informa sobre el cumplimiento de los ruegos del poeta y el envejecimiento de uno de sus amores:

Audivere, Lyce, di mea vota, di  
audivere, Lyce: fis anus et tamen  
vis formosa videri,  
ludisque et bibis impudens  
et cantu tremulo pota Cupidinem 5  
lentum sollicitas. Ille virentis et  
doctae psallere Chiae  
pulchris excubat in genis.  
Inportunus enim transvolat aridas  
quercus et refugit te, quia luridi 10  
dentes, te quia rugae  
turpant et capitis nives.  
Nec Coae referunt iam tibi purpurae,  
nec cari lapides tempora, quae semel  
notis condita fastis 15  
inclusit volucris dies.  
Quo fugit Venus, heu, quove calor, decens  
quo motus? Quid habes illius, illius,

<sup>100</sup> De igual forma, cf. *crudelis* en 4.10.1 y *dure* en 4.1.40, para dirigirse al joven.

<sup>101</sup> De las distintas funciones que caracterizan a la *interrogatio* según Quintiliano (*Inst.* 9.2.7-9), la pregunta de Ligurino debe entenderse *miserationis gratia*. Cf. Verg. *Aen.* 2.69, que es el ejemplo que utiliza el rétor. En cuanto al uso del discurso directo como coda, el recurso fue puesto en relación por Fraenkel (1957: 4414 n. 2) con el período correspondiente a los *Epodos*, pero en realidad puede juzgarse como un recurso generalizado en toda la colección de *Carmina*. El estudioso no lo explicita, pero son cinco los epodos horacianos que terminan con un discurso directo (*Epod.* 4, 5, 12, 13, y 17) y varias las odas que también concluyen de este modo: C. 1.7, 1.15, 3.9, 3.11, 3.27, 4.4 y 4.6). Más llamativa parece la semejanza que el propio Fraenkel (1957: 417) señalaba entre *quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit* y la expresión de la *senectus* con la que Horacio se refería a su propia persona en *Ep.* 1.1.4: *non eadem est aetas, non mens*.

quae spirabat amores, quae me surpuerat mihi, felix post Cinaram notaque et artium gratarum facies? Sed Cinarae brevis annos fata dederunt, servatura diu parem	20
cornicis vetulae temporibus Lycen, possent ut iuvenes visere fervidi multo non sine risu dilapsam in cineres facem.	25

Hor. C. 4.13

Han escuchado, Lice, los dioses mis votos; los dioses, sí, Lice, los han escuchado: te vuelves vieja y aun así quieres parecer guapa, jugueteas y bebes con desvergüenza y, beoda, solicitas con tu tembloroso canto a un Cupido tardío. Él monta guardia en las hermosas mejillas de Quía, lozana y experta en tañer. Y es que, inaccesible, pasa volando sobre las secas encinas y te rehúye, porque a ti los dientes podridos, a ti las arrugas y la nieve de tu cabeza te afean. Y ni la púrpura de Cos ya, ni las piedras preciosas te devuelven los años que, guardados de una vez por todas, el día volátil ha confinado en los conocidos fastos. ¿Adónde huyó Venus, ay, o adónde el apasionamiento, adónde el gracioso andar? ¿Qué conservas de aquello, sí, de aquello, que respiraba amor, que me había arrebatado, de aquello, un rostro feliz, después del de Cínara, y que era conocido también por su arte agradable? Pero a Cínara pocos años los hados le concedieron, a ti te van a conservar largo tiempo, Lice, pareja a una vieja corneja en edad, para que los ardientes jóvenes con una gran carcajada puedan ver que tu antorcha se disuelve en cenizas

Este poema constituye el último canto al amor de las *Odas*. Horacio habla sobre el ocaso de la hermosura de Lice en siete estrofas compuestas por dos asclepiadeos menores, un ferecracio y un gliconio.<sup>102</sup> Las estrofas pueden agruparse originando una estructura tripartita y balanceada en el poema: las tres primeras (1-12) presentan a una Lice que poco tiene ya que ver con la joven que en C. 3.10 se mostraba *asperam et intractabilem* (Porph. y Ps.-Acro *ad Hor. C. 3.10.19*; la cuarta estrofa (13-16), en el centro de la oda, abunda en los estragos del paso del tiempo y sirve como transición; finalmente, las tres estrofas restantes (17-28) encierran el lamento del poeta y aportan nuevas precisiones sobre la imagen actual de Lice.

El comienzo del poema está provisto de un colorido popular y festivo. Horacio utiliza varios recursos estilísticos para subrayar este aspecto: la anáfora *di*, las semejanzas fónicas *ludis-bibis*, *fis-vis*, la aliteración *vis...videri*, el

---

<sup>102</sup> Como se ha precisado a propósito de C. 4.10, el declive físico de los amantes (jóvenes o cortesanas) era un tema predilecto en la epigramática griega. A este respecto, vid. AP. 5.21, 5.23, 5.271, 5.273, 5.298, 11.41, 11.65-69, 11.71-73. Vid. Commager (1962: 299-302) y Pasquali (1964: 440-460). Para este último, el poema despertaba poca admiración: «mi par di sentire, attraverso la prolissità delle sette strofe, un'ispirazione un po' stanca [...] mi sembra di scorgere che Orazio non ha più la sua bella indipendenza di fronte alla tradizione» (Pasquali 1964: 464). Por otro lado, también se ha propuesto leer las odas 1.25, 3.15 y 4.13 como una «macabra parodia» del *paraclausithyron* (Putnam 1996 [=1986]: 228). Junto a esto, resulta innegable el parentesco de estas odas con *Epod. 8* (*supra*) y 12, como subrayó Suárez Martínez (1994: 58-61). No obstante, frente a la «poesía de juventud», aquí el paso del tiempo es mucho menos amargo y se contempla con una melancolía de la que carecen los antiguos yambos del poeta. Cf. Fraenkel (1957: 416), Porter (1975: 205, 221 n. 63, 225 n. 71) y Catlow (1976: 819-821).

paralelismo al comienzo de los asclepiadeos y su *variatio* en el segundo hemistiquio...<sup>103</sup> Los ruegos del poeta se explicitan mediante una aposición (*fis anus*)<sup>104</sup> que proporciona la clave para el resto de la oda: no se van a celebrar los encantos de una potencial amada, sino la decrepitud que comienza a apoderarse de una mujer a la que amó o a la que pudo haber amado. Las conexiones etimológicas del nombre de esta mujer, Lice, hablan a favor del rango meretrício (cf. gr. λύκη, lat. *lupa*). De hecho, el final de la primera estrofa abunda de forma sintética en su caracterización como cortesana, pues mientras que el ferecracio encierra la esperanza de la mujer, en el gliconio el adjetivo *impudens* (posiblemente utilizado ἀπὸ κοινοῦ) se aleja del plano de la apariencia (*videri*) para satirizar los defectos de una realidad enviciada por una excesiva afición a los placeres y a la bebida.<sup>105</sup>

La caracterización de Lice también se extiende a lo largo de las dos estrofas siguientes, en las que cobra importancia el contraste con otra joven. La oposición se refuerza con la inversión de las cualidades físicas (*formosa videri vs pulchris... in genis*) y las habilidades (*cantu tremulo vs doctae psallere*) que complementan a cada mujer. Si Quía es sinónimo de juventud y de la estación primaveral (*virentis*),<sup>106</sup> Lice se corresponde con la blancura y con el frío invernal. De modo semejante, la lozanía y verdor de Quía también anticipan la doble metáfora con la que Horacio se refiere a la anciana: *aridas quercus y capitis nives*,<sup>107</sup> entre las que dispone una nueva fotografía del repulsivo aspecto físico al que la mujer se ha visto abocada: dientes amarillentos, arrugas y canas.

La estrofa central sirve como transición entre el ataque y el lamento, y establece una conexión entre el amor y el tiempo, que se convierten en «entidades interactivas» dentro de la oda (Putnam 1996 [=1986]: 224) al compartir la capacidad de volar y aprisionar (cf. *excubat, 8; transvolat, 9; inclusit, volucris, 16*).

<sup>103</sup> Vid. *supra* el comentario a Cat. 42.

<sup>104</sup> En el plano de la intertextualidad, este *fis anus* (junto con otros ecos lingüísticos) llevaron a pensar a Putnam (1996 [=1986]: 230-231) que Horacio cumplía con esta oda lo que Propertio había vaticinado para a su Cintia 3.25. Cf. esp. *facta...anus y risus eram*, que en el elegíaco abre el poema, mientras que en Horacio se ubica en la última estrofa (*multo non sine risu, 27*).

<sup>105</sup> A este respecto, Romano (1991: 912) advierte sobre la semejanza del texto con Ar. *Ec. 877-883*, y opina que Horacio tenía en mente los personajes típicos de la comedia durante su redacción. Cf., especialmente, παίζουσα (*ludis*) y μελύδιον (*cantu tremulo*). Con todo, la identificación explícita con una *meretrix* solo aparece en el comentario de Pseudo Acrón (*ad C. 4.10.1*).

<sup>106</sup> Cf. C. 1.9.16-17: *donec virenti canities abest / morosa*; C. 2.5.5-6 y *Epod. 13.4*. Cf. *AP. 6.198* (Antípatro) y Cat. 64.309: *rosae niveo residebant vertice vittae*. Sobre *virens* y *viridis*, vid. André (1949: 184-187). La etimología popular establecía un origen compartido para el color verde y la estación primaveral. Así, Varr. *LL. 6.9*. Para el color en esta poesía, vid. Clarke (2003: 265-288). En su opinión, tres son las odas más «coloridas» del lírico: C. 1.25, 3.15 y 4.13, cuyo uso del vocabulario cromático responde a un patrón que va en aumento en opinión de la investigadora (Clarke 2003: 284 n. 11) De hecho, C. 4.13 es calificado por Clarke (2003: 282) como «the culmination of Horace's colour imagery on this *topos*». A los tres términos explícitos (*virens, 6; luridus 10; purpura, 13*) se suman otras nueve referencias implícitas (4, 9-10, 12, 14, 17, 25, 26, 28).

<sup>107</sup> Sobre *aridas quercus*, cf. C. 1.25.19: *aridis frondibus*, aplicado a Lidia. En cuanto a *capitis nives*, de no ser por el gusto cruel de la misma, no comprendo por qué Quintiliano (*Inst. 8.6.17*) juzgaba esta metáfora como *dura*.

A partir de este punto se suceden una serie de erotemas (17-22) con los que se expresa la nostalgia por el amor pasado y en los que puede vislumbrarse cómo la sintaxis se amolda a la incertidumbre que desea generar Horacio. Tres interrogaciones breves e introducidas por *quo* se completan con una pregunta más extensa y dispuesta en encabalgamiento (*Quid...facies?*). Pero, la interpretación de la pregunta es incierta puesto que el referente del enfático *illius* admite varios candidatos. La proximidad invita a considerar un metafórico *Venus* («¿Qué conservas de aquel, sí, de aquel *deseo* que exudaba amor...?»). También aportaría sentido pensar en una omisión del nombre de la destinataria («¿Qué conservas de aquella *Lice...*?»).<sup>108</sup> En ambos casos, los dos asclepiadeos siguientes (*felix...facies*, 21-22) deberían tomarse forzosamente como una aposición. Frente a esta opción, existe la posibilidad de ligar el demostrativo directamente con *facies*, lo que genera un extenso hipérbaton —como refleja nuestra traducción—. <sup>109</sup> Esta elección, además de aportar mayor cohesión al encabalgamiento de las estrofas quinta y sexta, tiene la ventaja añadida de generar una intensa sorpresa en el oyente al modificar su expectativa por desvelar el complemento hasta el final de la interrogación.

Después de los erotemas, en la oda se establece un nuevo contraste mediante el que se oponen Cínara y Lice. Al contrario que en las estrofas segunda y tercera, donde la diferencia entre las mujeres obedecía a la belleza, en este caso la distinción responde a un criterio temporal. A un pasado feliz y breve, representado por el antiguo amor de Cínara, se enfrenta el tiempo largo y desventurado que Horacio vaticina a Lice. La clave para este augurio se localiza al principio de la última estrofa, donde la comparación con la corneja presenta distintos niveles de connotación. El primero y más evidente atañe al tiempo, toda vez que a este animal se le atribuía una edad longeva.<sup>110</sup> Asimismo, el vuelo del tiempo y de los encantos (cf. 15-16) también están asociados a este significado. El segundo nivel, no explícito, se relaciona con el graznido del pájaro. La corneja, como el cuervo, era célebre por sus *raucisonos cantus*.<sup>111</sup> El graznido del ave actualiza el *cantus tremulus* (5) con el que Lice invocaba al amor en la segunda estrofa. Dentro de un tercer nivel, también cabe pensar en las asociaciones que se desprenden de la oscuridad que caracteriza al plumaje de la corneja. En el plano simbólico, la ausencia de luz, para la que el latín cuenta con diversos términos (*ater, furvus, fuscus, niger*), aparece casi siempre asociada a la muerte o, cuando menos, a un sentimiento pesimista. El color negro de Lice contrasta, además, con

<sup>108</sup> Cf. *AP*. 5.27, 76, 273; *Cat*. 58.1-2. Vid. Syndikus (2001<sup>3</sup> [=1973]: 390-391).

<sup>109</sup> Así lo entiende por ejemplo Fantham (2013: 462), quien habla de uno de los hipérbatos más notables entre todas las *Odas*.

<sup>110</sup> Cf. *C*. 3.17.13: *annosa cornix*; *Verg. G*. 1.217; *Mart*. 10.67.5; *Priap*. 57.1 y 61.11. La comparación era proverbial y, como tal, estaba ya presente en la comedia (*Ar. Av*. 609) y en la poesía epigramática helenística: *Λαῖδα κορωνεκάβην* (*AP*. 11.67.2); *γρᾶυν τρικόρωνον* (*AP*. 5.288.1). Vid. Pasquali (1964: 459). Como aforismo, se localiza en *Poll*. 2.16: *ὑπερ τὰς κορώνας βεβιωκέναι*.

<sup>111</sup> *Lucr*. 5.1084; 7.751-752. Cf. *Verg. G*. 1. 388: *improba voce*.

el adjetivo que define a la juventud que se burla de la anciana (*iuvenes...fervidi*, 27) y con la luz de la antorcha pasional, pero también vital (*facem*, 28).<sup>112</sup> Por último, Horacio reserva para el final de la oda la metáfora en la que la existencia de Lice se equipara con una antorcha consumida. Se trata de la *translatio* más notable del poema y del mecanismo de asociación de ideas que presenta el grado más elevado de sensibilización ya que, a diferencia de otras imágenes, la transferencia opera entre un sujeto animado y uno inanimado.<sup>113</sup> Pero, además, que este sea el último poema consagrado al amor en el último libro de *Odas* sugiere pensar que en esta imagen el agostamiento no afecta solo a la destinataria, sino que, como pensaba (Syndicus 2001<sup>3</sup> [=1973]: 392), se trata de «ein Bild, das auch für den Dichter selbst seine Gültigkeit hat».

#### 4. OTROS GÉNEROS Y COLECCIONES DE POEMAS.

Este epígrafe explora brevemente el retrato en la poesía pastoral y en dos poemas de la *Appendix Vergiliana*. En el primer caso, cabe destacar la relativa despreocupación por la descripción del ser humano, que tan solo se describe con detalle en algún texto del siglo I d. C. En el caso de la *Appendix*, el retrato atañe al género femenino y su empleo prácticamente se limita a la descripción de carácter naturalista de la protagonista de un poema (*Copa*) y a la *effictio* de un personaje secundario en otro texto (*Moretum*).

##### 4.1. Un apunte bucólico.

En la poesía bucólica, la misma esencia del género y la presencia de unos pastores dotados de una hermosura excepcional y provistos de excelentes cualidades para la música y para el canto conducían a prescindir de descripciones detalladas. El carácter idílico del paisaje en el que se desarrollan estos cuadros se asemeja al de las propias figuras, que rara vez están provistas de algún defecto y apenas muestran diferencias entre sí, lo que posibilita hablar de personajes estereotipados y los transforma en modelos de belleza ajenos a cualquier intento de individualización. Así ocurre con Virgilio y con la mayor parte de la poesía que continúa esta corriente.<sup>114</sup> De hecho, tan solo unos pocos versos Calpurnio

<sup>112</sup> Vid. Porter (1975: 217-218) para el fuego y la luz en relación con el paso del tiempo.

<sup>113</sup> El vivo carácter de esta imagen hará que Porfirión (*ad Hor. C. 4.13.28*) hable de un empleo ἐμφορτικῶς. Asimismo, cf. Lausberg (1996[=1960]: §559): «Esta dirección de la metáfora es la más importante en general (y, en especial, para la poesía); persigue la sensibilización y, con ello, el encarecimiento de la expresión». Por otra parte, el sentido lírico de esta imagen también queda reforzado por el empleo del énfasis para simbolizar la muerte de Lice. Si la descripción del físico no plantea problemas al poeta (cf. *anus, rugas, dentes...*), Horacio se muestra más circunspecto y contenido para cantar la muerte y consunción de la destinataria. Respecto al uso del énfasis como expresión del miedo o del respeto, vid. Quint. *Inst.* 9.2.66-80.

<sup>114</sup> De las *Bucólicas* del mantuano, acaso podrían rescatarse cinco versos (*B. 2.20-25*) en los que Coridón se caracteriza enumerando sus posesiones para terminar por referirse a sí mismo con un autocompasivo *nec sum adeo informis*. Por otro lado, en los *Carmina Einsidlensia*, las palabras de Támiras al final del primer poema contienen referencias a la descripción de un vate, posiblemente Homero (*Carm. Einsid.* 1.43-49). En cualquier caso, la identificación es incierta por el estado lacunoso del texto (falta el verso

Sículo muestran un interés decidido en retratar a dos personajes y, cuando esto ocurre, se debe a la incongruencia estética que reposa en uno de los pastores, cuya imagen se enfrenta a la idealización que de los protagonistas del género.

De Calpurnio Sículo poco puede afirmarse con seguridad. El autor es un personaje prácticamente desconocido y sobre el que reposan múltiples interrogantes. De origen lucano, hispano o siciliano, la ubicación histórica de esta figura es controvertida. Se le ha tratado como contemporáneo de personajes tan distantes como Gordiano III o Probo, aunque últimamente parece haber cierto consenso en datar su obra durante el principado de Nerón,<sup>115</sup> considerando que, de las siete églogas que compuso, la primera, la central y la última celebraban a este príncipe.

El pasaje de Calpurnio que merece nuestra atención se ubica al comienzo de la égloga sexta. Ástilo y Lícidas discuten sobre el arbitraje de una competición entre Níctilo y Alcón, pastores que *certavere sub his alterno carmine ramis*. El desacuerdo entre los protagonistas los llevará a proponer un nuevo enfrentamiento. Con todo, este certamen no llegará a producirse, pues la égloga termina con el rechazo de un tercer pastor a la hora de participar como juez de lo que se ha convertido en una violenta disputa.

L. Iam non decipior: te iudice, pallidus alter  
venit et hirsuta spinosior hystrice barba;  
candidus alter erat levique decentior ovo  
et ridens oculis crinemque simillimus auro, 15  
qui posset dici, si non cantaret, Apollo! Calp. B. 6.12-16<sup>116</sup>

LÍCIDAS: Ya no me engaño: contigo como juez, uno ha venido pálido y más punzante que un puercoespín, con la barba erizada; el otro estaba radiante y más elegante que un suave huevo, con la sonrisa en sus ojos y parecidísimo al oro por su melena, ¿este podría llamarse «Apolo» si no cantara!

Si por algo llama la atención el texto, es por el empleo de la antítesis como método para caracterizar a los dos personajes protagonistas de la polémica.<sup>117</sup> Lícidas establece un juego de opuestos entre los colores (*pallidus-candidus*), los pronombres (*alter-alter*), los comparativos (*spinosior-decentior*) y los segundos elementos de las dos comparaciones. De estas, la primera, la que se ocupa de describir a Níctilo resulta más pintoresca por el uso del grecismo *hystrice* (cf.

---

precedente y la mayor parte del hexámetro 43), cuyo único códice se vio privado de la parte superior por la mala praxis del encuadernador. Vid. Croisille (1982: I 610-611), Amat (1997: 217-218) y Henderson (2013: 170-171).

<sup>115</sup> Bardon (1952: II 135, n. 4) solo lo menciona al hilo de la discusión sobre los líricos de época julio-claudia; cf. Amat (1991: xv, xxiv), para quien las *Bucólicas* se compondrían durante los años 54-55 y 57-58; von Albrecht (1999 [=1994]: 910) y n. 1 para bibliografía; Mayer (2006: 454-456); Heyworth (2005: 155, y 158 para bibliografía); Henderson (2013: 184-185 con bibliografía). Cf. *contra*, el tercer capítulo de Hubbard (1998: 140-218), quien vuelve a datarlo en época tardía.

<sup>116</sup> Sigo la edición de Amat (1991).

<sup>117</sup> Amat (1991: 53); cf. Croisille (1982: I 604-605).

ὄστριξ) con el que los romanos bautizaron al puercoespín (vid. Pin. NH. 8.35, 53, 125) A pesar de la dificultad que envuelve al texto, no han faltado propuestas para la identificación del personaje con un individuo histórico, generalmente de época neroniana.<sup>118</sup> Por otro lado, en la descripción de Alcón domina el sarcasmo frente a la caricatura. En este caso se alaba la hermosura del pastor, pero se hace a través de una disposición típicamente epigramática: Alcón es bello, pero carece de habilidades para el canto.<sup>119</sup>

Esta disonancia entre el aspecto físico y las cualidades morales de los pastores —aquí trasmutadas en habilidades musicales— será uno de los mecanismos humorísticos aplicados a la caracterización de personajes más cultivados en géneros como la sátira y el epigrama, donde muy a menudo la apariencia exterior no guarda correspondencia con la forma de ser de los individuos, atentando así contra los postulados etológicos de la fisiognomía que hacían de la comunión entre el aspecto y la conducta de un sujeto el fundamento para el análisis del ser humano.

#### 4.2. En la estela de Virgilio.

Dentro de una galería de poemas tan heterogénea como la *Appendix Vergiliana* también es posible localizar textos interesados en la descripción del ser humano. Un ejemplo es la metamorfosis de Escila en garza (*Ciris* 490-507) o el inicio mismo de *Copa*, en la que la breve descripción de la tabernera fija la imagen de la muchacha «nella dimensione staticamente esemplare del ritratto» (Franzoi 1988: 51):

Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella,  
 crispum sub crotalo docta mouere latus,  
 ebria fumosa saltat lasciuia taberna  
 ad cubitum raucos excutiens calamos. *App.Verg. Copa* 1-4<sup>120</sup>

La tabernera siriaca, coronada su cabeza por un tocadito griego, ducha en mover su cimbreante cadera al son de los crótalos, ebria, baila juguetona en la vaporosa taberna, mientras sacude las roncadas varillas contra su codo.

<sup>118</sup> Vid. las referencias proporcionadas por Amat (1991: xxiv-xxviii) en las notas correspondientes al epígrafe en el que se ocupa de los personajes de las *Bucólicas*. Por ejemplo, el propio Amat (1991: xxvii) pensaba que se trataba de una alusión a Lucano, mientras que un editor anterior, Verdrière (apud Amat 1991: 117), pensaba en Nerón, alegando que el príncipe lucía por entonces una «barbe philosophique».

<sup>119</sup> Lícidas ya había utilizado *adýmata* irónicos durante su intervención anterior (vv. 6-8) para argumentar la imposibilidad de que el *rudis* Alcón derrotara a Níctilo en el canto. Los *impossibilia* que utiliza el pastor (victoria de una corneja sobre un cardelino y victoria de una lechuza sobre un ruiñón) recuerdan a pasajes de Teócrito (*Id.* 7.40-41) y Virgilio (*B.* 9.29-36), en los que se contraponen una rana a un grillo y unos cisnes a unos gansos, respectivamente.

<sup>120</sup> Edición de Clausen, Goodyear, Kenney y Richmond (1966). Los treinta y ocho dísticos que conforman *Copa* fueron atribuidos a Virgilio por Servio, no así por Donato y Prisciano. La autoría virgiliana ha encontrado detractores y defensores en todas las épocas, lo que en parte provoca que todavía no se haya llegado a una opinión unánime. Sobre este aspecto del poema, así como sobre la fecha de redacción, se remite al estudio introductorio de Franzoi (1988: 27-43) y a la bibliografía que lo precede.



En este pequeño poema comparece por primera vez el término *copa* para dibujar la imagen de una tabernera greco-oriental.<sup>121</sup> La lengua del pasaje parece encaminada a reflejar cierta sensualidad y erotismo. Una prueba es la sucesión de dos diminutivos en el primer verso (*Surisca, mitella*) o la aparición de grecismos léxicos (*crotalo, calamos*) y sintácticos (participo *docta* complementado por un infinitivo; preposición *sub* con valor comitativo).<sup>122</sup>

La dimensión estática y la morosidad descriptiva del primer hexámetro contrastan con la sensación de movimiento que producen los otros tres versos. A partir de aquí, la imagen de la protagonista se tiñe de musicalidad y dinamismo (*crispum...latus, crotalo, movere, saltat, raucos...calamos, excutiens*), y sirve como anticipo del tono alegre y festivo que va a recorrer el resto del texto.<sup>123</sup>

Además del inicio de *Copa*, cabe valorar unos pocos hexámetros del *Moretum*.<sup>124</sup> En este poemita se funden la poesía bucólica con la elegía, y el didactismo con la parodia épica. Su protagonista, Símulu, un sencillo hortelano, aparece calificado como *providus heros* (v. 59) por acometer la extraordinaria hazaña de preparar un plato de *moretum*, comida que da nombre a la pieza y que transporta a una atmósfera de *prisca rusticitas*. Pero el retrato literario del poema no aparece ideado para describir a su protagonista, sino a un personaje completamente accesorio y secundario, a Escíbale, la criada del hortelano:

interdum clamat Scybalen. Erat unica custos,  
Afra genus, tota patriam testante figura,  
torta comam labroque tumens et fusca colore,  
pectore lata, iacens mammis, compressor alvo,  
cruribus exilis, spatiosa prodiga planta.

35 App.Verg. Mor. 31-35

En ocasiones llama a Escíbale. Había una sola sirvienta, de raza africana, toda su imagen da fe de su patria, de pelo rizado, de labio grueso y de color negro, ancha de pecho, de senos caídos, de vientre más estrecho, de piernas delgadas, de pies exageradamente grandes.

<sup>121</sup> Cf. Suet. *Nero* 27. Franzoi (1988: 53-54) recoge diversos nombres recopilados por Kleberg que evidencian la naturaleza oriental (por lo menos por lo que hace al nombre) de los encargados de las tabernas pompeyanas. Con todo, en *Surisca*, la alternancia *u/i* de la primera vocal llevó a estudiosos como Leo a considerar el término un *nomen proprium*. La transmisión de la palabra es oscura, como revelan las distintas formas (*furisca, suiritca, sirasca, sirisca...*). Ya Escalígero propuso leer *Syrissa* remitiendo a Ter. *Eu.* 772, 775, *Ad.* 763 y *Mart.* 5.70.2.

<sup>122</sup> Los diminutivos son frecuentes a pesar de la brevedad del texto: vid. *corollae* 13, *caseoli* 17, *asellus* 25. Lo mismo puede decirse de los calcos griegos léxicos (*calybae, cyathi, chordae* 6, *Acheolis* 15, *calybita* 25, *strophio* 32) y sintácticos (abundantes acusativos neutros adverbiales como *garrit dulce* 9, *suave rubentia* 19).

<sup>123</sup> Cf. imágenes afines, como la de las bailarinas gaditanas en *Mart.* 5.78.26-28, 6.71.1-2, 14.203.1-2. *Cf. Juv.* 11.162-164; *Priap.* 18.1-4, 27.1-4. También, *Ov. AA.* 349-351; *Am.* 2.4.29-30.

<sup>124</sup> Para las cuestiones relativas a la autoría, datación, lenguaje y estilo, se remite al artículo de Rodríguez Pantoja (1978) y la introducción de Perutelli (1983: 11-35). La errónea atribución a Virgilio es hoy en día indiscutida. Por otro lado, el análisis de las palabras y de la métrica del poema conducen a ubicarlo en una época no muy posterior al magisterio de Ovidio, quizá en el segundo tercio del s. I d. C., y en un ambiente cercano al de Petronio, según concluía Rodríguez-Pantoja (1978: 148).

La descripción de este personaje está perfectamente encuadrada y demarcada en el poema, donde se inserta como una pequeña viñeta de tintes naturalistas. Al comienzo, un adverbio (*interdum*) introduce un cambio imprevisto en la continuidad del texto y sirve para reorientar la atención del lector hacia una nueva figura,<sup>125</sup> mientras que en el verso que seguirá al retrato (*hanc vocat atque...*, 36) el empleo de un anafórico y de un verbo *dicendi* en la misma posición que *vocat* (31) sirve para encapsular perfectamente la imagen de Escíbale en tan solo cinco líneas.

Debe llamarse la atención en cómo la instantánea de este personaje congela momentáneamente la acción del poema para demorarse en lo que será la pintura de un personaje que no intervendrá posteriormente en el texto. Esta fotografía se ciñe por completo al orden vertical descendente, avanzando desde la cabeza (*torta comam*) hasta los pies (*spatiosa prodiga planta*) de la mujer. De esta se menciona el *nomen* y la *origo*, a los que sigue una *effictio* con finalidades probatorias (cf. *testante*) y en la que se recrea el aspecto de una africana. La *effictio* (33-35) se construye con la suma de dos tricola (33-34) y un dicolon expandido (35). El poeta ha trabajado cuidadosamente la estructura de cada uno de estos miembros. Cuando se confrontan los tricola, estos presentan una estructura quiástica en sus dos primeros elementos (adj.-sust. vs sust.-adj.) y paralela en el último (adj.-sust.). Por otra parte, en el dicolon, la amplificación del segundo elemento rompe con la disposición esperada y aporta un mayor dinamismo a la descripción. Si a esto se suma la alternancia entre acusativos y ablativos de limitación en el plano morfológico, así como la proximidad entre opuestos (*compressior vs exilis vs spatiosa*), el contraste anatómico de algunos miembros (*pectore lata vs compressior alvo*) y la forma prácticamente pleonástica de referirse al tamaño de los pies (*spatiosa prodiga planta*), la sensación de desproporción con la que se pretende caracterizar a Escíbale queda verdaderamente potenciada. Tanto es así que para Perutelli (1983: 93) este retrato suponía el momento «di più sfrenata comicità nel poemetto». En efecto, la descripción de la criada recuerda a las *effictiones* características de los esclavos y los lenones en las *palliatas*, y el propio nombre *Scybalen* está impregnado de resonancias cómicas (cf. gr. σκύβαλον, «excremento»). Además, como en el caso de los *Priapeos*, la totalidad de la descripción atenta deliberadamente contra el modelo de belleza juvenil y deseable, pero a diferencia de estos, aquí no se representa un cuadro de fealdad extrema, sino que prima el interés por perfilar la imagen de una mujer de etnia africana, lo que confiere al texto un gusto verdaderamente «realista».<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Cf. *App. Verg. Mor.* 28 (*interdum fessae succedit laeva sorori*), 46 (*interdum grumos spargit sale. Iamque subactum*) y 64 (*interdum locuples a paupere plura petebat*). El autor lo ubica siempre al principio del hexámetro. Vid. Rodríguez-Pantoja (1978: 131). Nótese que, salvo Lucrecio, la tendencia habitual en los poetas es evitar esta forma.

<sup>126</sup> Perutelli (1983: 97) da cuenta del uso efectivo de un lenguaje técnico en esta descripción para reproducir las señas identificativas de una etnia: pelo rizado, grosor de los labios, color negro. En cuanto a este último punto, quizá en este pasaje el término cromático *fuscus* pueda responder al origen peyorativo

## 5. ESTACIO O CÓMO ELOGIAR DESDE EL CONSUELO.

Desde la publicación de las *Odas*, ha de pasar un siglo para volver a encontrar un corpus lírico uniforme, extenso y elaborado por un único autor. Poco después de terminar la *Tebaida* (91-92), Estacio comenzó a recopilar unos poemas totalmente distanciados de la épica mitológica en un volumen (*Silv.* 1 pr. 6-7). A esta colección se sumarían tres más hasta el verano del 95 d. C. Más adelante, un quinto y último libro de poesías vería la luz de manera póstuma, como prueba el propio prólogo.<sup>127</sup>

El nombre con el que el propio autor se refirió a su colección fue *Silvae* (*tertius hic Silvarum nostrarum liber ad te mittitur, Silv.* 3 pr. 7). Aparte de la tradicional visión de este término como una referencia a la variedad en la unidad,<sup>128</sup> se ha señalado el homenaje que este sustantivo parecía rendir a las desaparecidas *Silvas* de Lucano, así como a las *Églogas* virgilianas.<sup>129</sup> Que esta obra fuera publicada en su totalidad durante el mandato de Domiciano, que su padre fuera un *grammaticus* que ya hubo cultivado la poesía y se hubo preocupado por educar literariamente a Estacio y que muchas de las treinta y dos composiciones constituyan auténticos poemas de ocasión en los que generalmente se celebra a un patrón (Arruncio Estela, Pola Argentaria, Atedio Melior, Novio Vindice...), son motivos suficientes para justificar por qué las *Silvas*, en su conjunto, conforman la muestra más notable de lírica epidíctica.<sup>130</sup>

La recurrencia al género demostrativo de forma continuada en los versos de las *Silvas* en Estacio es en buena medida la razón de un sustancial desarrollo del retrato literario estos poemas. El homenaje constante y reiterado al propio príncipe, a benefactores, a familiares o a amigos tiene la desventaja de empobrecer el sentido de su lírica en comparación con un Horacio, pero, la poetización de la realidad inmediata, el gusto manierista de sus descripciones y el interés por plasmar la imagen y condición de aquellos que lo rodean son

---

sobre el que hipotetizaba André (1949: 123-125) cuando señalaba la presencia del sufijo *-\*ko-* en numerosos adjetivos que designan una tara física: *flaccus, murcus, luscus, mancus*, etc. Aunque *fusca* debe interpretarse aquí como «negra», en otros textos se emplea respetando una gradación y pudiendo caracterizar tanto al color de los africanos, como al tono de los egipcios o al moreno de los labradores. Cf. *Vitr.* 6.1.4; *Plin. NH.* 2.189; *Petron.* 102; *Mart.* 6.39.6 (africanos); *Prop.* 2.35.15 y *Mart.* 4.42.5 (egipcios); *Verg. B.* 10.38 (campesinos). Cf. otros términos afines, pero en los que la distancia geográfica (y con ello cultural) aparece acentuada: desde el etimológicamente significativo *Aethiops* («rostro quemado») hasta formaciones deverbales como *coloratus, perustus* o *ustus*.

<sup>127</sup> Mientras que los cuatro primeros libros contienen un prólogo en el que se alude a cada una de las composiciones que los integran, el del libro quinto solo concierne al primero de los poemas de esta colección.

<sup>128</sup> Cf. gr. ὄλη; *Quint. Inst.* 10.3.17; *Gell.* pr. 5-6. Vid. Newmyer (1979: 3-7) y Coleman (1988: xxii-xxiv).

<sup>129</sup> Cf. *Verg. B.* 1.1-5, 4.3. *Hardie* (1983: 76).

<sup>130</sup> A propósito de la retórica epidíctica y la poesía en relación a Estacio, vid. *Hardie* (1983: 91-102). Quizá el ejemplo más notable sea el propio elogio del emperador. Aunque *Domitianus* solo aparece en los *tituli* de *Silv.* 1.1 y 4.2, *Caesar* (en referencia a Domiciano) ocurre en 1.4.55, 1.6.8, 84, 2.5.57, 3.2.28, 3.5.29, 4.1.2, 30, 4.2.5, 32, 4.7.50, 4.8.61, 5.1.14, 44, 165, 191, 5.2.132, 134, 174, 5.3.204. Por otro lado, *Germanicus* aparece en 1.1.5, 1.4.4, 3.3.165, 3.4.49, 4.1.2, 4.2.52, 4.9.17, 5.1.105, 5.2.177.

responsables de potenciar la descripción humana, que ocupa un espacio sensiblemente mayor que en la poesía lírica de época augústea.

Es llamativo observar que este tipo de descripciones operan con gran efectividad dentro de varios poemas dedicados al consuelo. Por ejemplo, de las seis silvas en las que Estacio se lamenta la pérdida de un ser querido (2.1, 2.4, 2.5, 2.6, 3.3, 5.1, 5.3 y 5.5), cuatro contienen pasajes relacionados con el retrato en virtud del encomio que se hace del fallecido.: en los poemas 2.1 y 2.6 se conmemora a dos jóvenes *vernae*, en 5.1 se celebra a Priscila, la mujer de un dignatario de la corte de Domiciano, y en 5.3 el autor realiza un homenaje a la figura de su progenitor. Que el retrato literario precisamente encuentre su máxima representación en cuatro piezas que pertenecen a la literatura de consuelo es importante por varios motivos:

En primer lugar, estos poemas representan una considerable novedad en el terreno de las letras. El origen de este tipo de escritos en Roma es doble: por un lado las *laudationes funebres*, por otro, los epigramas helenísticos.<sup>131</sup> Estacio asume estos modelos, pero se distancia considerablemente de los mismos. De los primeros, el escritor se aleja tanto por el empleo de la poesía frente a la prosa, como por la condición del homenajeado, que, en ciertas ocasiones (*Silv.* 2.1 y 2.6), está completamente desvinculado de la aristocracia a la que se celebraba en una *laudatio*. En cuanto a los segundos, la singularidad de Estacio radica en el incremento de la extensión del poema, así como en el empleo del heroico hexámetro dactílico por oposición al más humilde dístico elegíaco que caracteriza a la poesía epigramática por lo general.

En segundo lugar, estas poesías de consuelo, plagadas de referencias mitológicas, guardan relación con los registros artísticos de la época. Las correspondencias son señaladas por Newlands (2011: 9-10) cuando afirma que

St.' epicing, mythological poems of consolation can be seen as a textual counterparts to the elaborately decorated tombs appearing at this time; in both art and text myth displayed or elevated the social Rank of the deceased and the bereaved, while providing a common emotional language for coming to terms with death.

En tercer lugar, todos estos poemas presentan una estructura general que puede articularse en torno a cuatro grandes secciones, fijadas por Baucom y a las que se refiere Newmyer (1979: 64) en su estudio sobre la estructura y el tema de las *Silvas: exordium, laudatio, lamentatio* y *solacia*. De todas estas, las referencias con potencial para conformar un retrato se ubican preferentemente dentro de la segunda sección, lo que constata la simpatía de la descripción humana con el

---

<sup>131</sup> Sobre la *consolatio* literaria y Estacio, vid. Newmyer (1979: 19-24, 64-74) con bibliografía en p. 20 n. 19; Gibson (2006: XXXI-XXXIV) y Newlands (2011: 9-11). Para la *laudatio funebris*, su contexto y una recopilación de los principales estudios, vid. Gallego Cebollada (2017b: 118-121). Por otro lado, entre las obras y pasajes latinos que pudieron servir como modelo a Estacio, vid. Cic. *Fam.* 5.16; varios escritos de Séneca (*Ep.* 63; *ad Mar.*; *ad Pol.*; *ad Liv.*). Más en concreto, dentro de la versificación, vid. Verg. *Aen.* 6.868-886; Hor. *C.* 1.24; Prop. 4.11; Ov. *Am.* 3.9; Mart. 1.88, 1.101, 5.34, 5.37, 6.28, 6.29, 10.61, 11.91, y el *Epicedium Drusi* o *Consolatio ad Liviam*.



¿Y si resulta que no es un esclavo doméstico? Yo mismo lo conocí en persona y me di cuenta por su manera de ser de tan solo a ti te deseaba por amo; su rostro reveló un espíritu y su sangre infantil unos valores mayores de lo esperado. [...]

¡Cómo eras! ¡Hete, con diferencia el más hermoso entre todos los mancebos y hombres, y solo inferior a su amo! Solo el atractivo de él estaba por delante, como la brillante luna aventaja a los astros menores y como el Héspero eclipsa a otras luces. No tenías un encanto femenino en tu semblante y blando donaire sobre tu rostro, como la dudosa belleza que, después de cometer un delito, impela a cambiarse de sexo: eras de una gracia feroz y viril, mas no de mirar descarado, y tus lisonjeros ojos eran de un fuego austero; como resultaba a la vista Partenopeo, libre ya de su yelmo, y el cabello natural, con su desaliño elegante, y las florecientes mejillas todavía no sitiadas por el primer bozo; como el adolescente al que cría el Eurotas en el torbellino de Leda, así, el mancebo en la flor de su tierna edad marcha a la Élide y a las pruebas de Júpiter somete sus primeros años. Pues el pundonor de tu mente ingenua, el sereno equilibrio de tus costumbres y tu ánimo demasiado maduro para su tierna edad, ¿con qué poema podría explicarlos?

Dada la manifiesta semejanza temática y formal de esta poesía con la dedicada a Glaucias (*Silv.* 2.1), se hace pertinente mencionar algunos de los rasgos que diferencian ambos textos antes de abordar el retrato de Filetos. Por ejemplo, es llamativo comprobar que, al contrario que *Silv.* 2.1, considerada un *epicedion* en palabras del propio Estacio (*Silv.* 2 pr. 8), el autor se refiere a *Silv.* 2.6 expresamente como *consolatio* (*Silv.* 2 pr. 20).<sup>135</sup> Asimismo, en este poema no están presentes los términos *deliciae* o *delicatus* para calificar al joven,<sup>136</sup> como tampoco hay nada dentro del poema que indique que este último había nacido en la casa de su dueño, algo que sí ocurría con el *verna* de *Silv.* 2.1.72-105). Finalmente, lo más significativo es constatar cómo la alabanza de Filetos es sensiblemente más breve que la de Glaucias.<sup>137</sup>

Notadas estas diferencias, el retrato de Filetos se extiende entre los versos 21-57, que conforman la *laudatio* del muchacho. En este elogio cobra una importancia capital la belleza del esclavo, que ocupa la parte central de esta sección, quedando delimitada por las referencias al carácter, que se ubican en las zonas periféricas del elogio (cf. *mores*, 23 y *morum* 48).

<sup>135</sup> Con todo, lo cierto es que el autor parece referirse indistintamente a poemas de la misma clase con los términos *epicedio*, *consolatio* y el circunloquio *aliquod...solacium* (*Silv.* 3. pr. 14-15)

<sup>136</sup> Cf. Stat. *Silv.* 2.1.71: *tu modo deliciae*. La denominación de *puer delicatus* solo se aprecia en el *titulus* del códice *Matritensis: Consolatio ad Flaviium Ursum de amissione pueri delicati*. A pesar de que M ha transmitido los títulos de todas las piezas y estos eran conocidos por autores posteriores como Sidonio, la denominación no parece ser obra de Estacio, sino de gramáticos y comentaristas antiguos. Debe recordarse que con la salvedad de los *Xenia* y *Apophoreta* marcialinos, no hay precedentes de títulos conservados. Vid. Coleman (1988: xxviii-xxxii) para esta cuestión. Junto a esto, dentro del propio poema Estacio no se refiere nunca a Filetos como *puer* (salvo en *Silv.* 2 pr. 21) o *alumnus*, mientras que Glaucias se asocia a estos términos en varias ocasiones: *Silv.* 2.1.37, 121, 127, 188, 192, 201.

<sup>137</sup> Estacio dedica un 35% del total del poema a la *laudatio* del esclavo de Urso (2.6), mientras que el porcentaje asciende hasta el 43% en el caso del esclavo de Mélior (2.4). Las cifras son las proporcionadas por Newmyer (1979: 67, n. 11), quien recoge la ratio entre versos que conforman la *laudatio* y los versos totales de *Silv.* 2.1, 2.6, 3.3; 5.1, 5.3 y 5.5.

La crítica ha reparado en que estos versos guardan una extraordinaria semejanza con la estructura que la retórica prescribirá para algunas variedades del discurso demostrativo, como el ἐπιτάφιος λόγος (Men. Rh. 11, 3.420.16-20, Spengel).<sup>138</sup> Estacio elabora su elogio siguiendo prácticamente cada uno de los puntos que se detallan en la variedad mencionada. La diferencia principal se encuentra en los lugares de la educación, la infancia y las costumbres, aspectos para los que el poeta recurre a la comparación. El distanciamiento en estos τόποι quizá pueda explicarse por la naturaleza de Filetos, que, pese a la alabanza, no deja de ser un esclavo. Con todo, merece la pena notar cómo el poeta trata de atenuar este inconveniente para el elogio mediante diversos procedimientos. Por ejemplo, el Filetos a quien Estacio se refiere en primera instancia como *famulum* (8) queda transformado al instante en un (más digno) *hominem* (14), metamorfosis en la que se aprecia cierto atrevimiento por parte del autor, como él mismo reconoce. Junto a esto, otro proceder para justificar el lamento de su amigo Flavio es comparar su tristeza, como dueño del esclavo, con la tristeza de otros colectivos y particulares por la pérdida de diversos *animalia*: es costumbre que los partos lloren a sus caballos, los molosos a sus perros de presa, que las aves reciban una sepultura e incluso fue lícito que Virgilio cantara la muerte del ciervo de Silvia.<sup>139</sup> En consecuencia, nada debe impedir que Flavio llore la muerte de un esclavo cuya condición ha sido ennoblecida por el poeta.

La dignificación del esclavo opera de nuevo dentro de la propia *laudatio*. A través de una pregunta retórica (*Quid si nec famulus?*, 21), que encuentra su razón de ser unos versos más arriba,<sup>140</sup> Estacio crea la ilusión de despojar a Filetos de su condición servil. La autopsia del poeta (*vidi ipse habitusque notavi*) tiene como función la misma finalidad probatoria. De forma semejante, la evidencia (*manifesti*) de una virtud ajena a la servidumbre se superpone a un hemistiquio en el que se mencionaba el estatus real del joven con un cierto carácter preteritivo, pues se hablaba del deseo de un dueño, pero no se mencionaba la palabra «esclavo» (*te tantum cupientis erum*, 22).<sup>141</sup>

<sup>138</sup> Así lo hizo Hardie (1983: 91-110, esp. 106-108). En ambos textos, se trata por el mismo orden la familia (γένος), el nacimiento (γένεσις), la naturaleza (φύσις) —diferenciando la belleza del cuerpo (κάλλος) y la excelencia del carácter (εὐφύα)—, la educación (ἀνατροφή), la infancia (παιδεία) y la disposición del carácter o costumbres (ἐπιτεύματα). Cf. *famulus*, 21; *peperisse*, 25; *pulchrior*, 35; *pudor*, 48. Nótese, asimismo, que también es posible concebir esta parte del poema como una refundición de los distintos *elementa* elogiados presentados por Quintiliano en *Inst.* 3.7.

<sup>139</sup> Estacio tiene en mente *Aen.* 7.483-502. Nótese que este símil, además de servir como justificación para la tristeza de Flavio Urso, sirve como justificación para la composición del propio Estacio, que por un instante queda asemejado al poeta mantuano.

<sup>140</sup> Cf. vv. 8-9: *famulum (quia rerum nomina caeca / sic miscet Fortuna manu nec pectora novit)*.

<sup>141</sup> La construcción del hemistiquio se ha relacionado con estilemas epigráficos conmemorativos. Así, van Dam (1984: 406). Vid. *CIL* 1<sup>2</sup> 1259; 6.37806; 9.3741; 11.947. Más adelante, de cara al final de la silva, la dignificación de la figura del fámulo se verá reforzada cuando Filetos sea prácticamente divinizado al sugerir que su espíu logrará encontrarse con el de unos padres en los que se piensa como personas ilustres y distinguidas: *subit ille pios carpitque quietem / Elysiam clarosque illic fortasse parentes / invenit* (*Silv.* 2.6.98-100).

Dentro de la *laudatio*, lo más sobresaliente sin duda es el detalle y la atención que Estacio depara al físico y el carácter del muchacho entre los versos 34-50. En cuanto a su belleza, puede detectarse cierta tensión poética provocada por cantar la excelencia de una figura que oscila entre la pubertad y la madurez, así como por el grado de compenetración que el joven muestra con su amo.<sup>142</sup> Filetos sobrepuja a todos en hermosura, situándose solo por debajo de su dueño: *et tantum domino minor* (35).<sup>143</sup> La relación entre amo y esclavo se ilustra con una metáfora (36-37) donde entran en juego elementos celestiales. La mención del lucero vespertino (*Hesperus*) anticipa la inminente analogía con la figura de Partenoqueo. Así lo reconocería un lector de la obra de Estacio, habida cuenta de que en la *Tebaida* la belleza del combatiente mitológico ya había sido objeto de una analogía semejante.<sup>144</sup> Al contrario de lo que ocurría con Glaucias (*Silv.* 2.1.41-51), la belleza de Filetos dista de la femenina (*non tibi femineum vultu decus*, 38). La acumulación de recursos estilísticos como los dos oxímoros de los versos 40-42, el quiasmo, el hipérbaton y el encabalgamiento (*torva.../ gratia...blandique severo / igne oculi*), enfatiza la tensión entre la belleza del adolescente y su virilidad (Newlands 2011: 211). A su vez, la juventud y la belleza masculina que emana de esta edad se plasman a través de dos nuevas comparaciones (42-47). En la primera se menciona de forma explícita a Partenoqueo (43), mientras que en la segunda el referente es un genérico *pubem*. En línea con el conocido gusto mitológico del poeta, quizá pueda verse en estas comparaciones una alusión a los Dioscuros tanto por la geografía evocada (cf. *Eurotas; Leda*), como por las competiciones atléticas (recuérdese que muchas versiones hacían a Cástor y Pólux hijos de Leda y, por tanto, espartanos. A su vez, uno destacaba en el pugilato y el otro era un avezado jinete, ambas disciplinas olímpicas, cf. *Elin*).<sup>145</sup>

Las abundantes comparaciones con héroes mitológicos a lo largo de todo el poema también resultan significativas a este respecto.

<sup>142</sup> Filetos habría fallecido con unos diecisiete o dieciocho años. Cf. *Silv.* 2.6.71-72: *nectere temptabat iuvenum pulcherrimus ille / cum tribus Eleis unam trieterida lustris*. Por otro lado, en el verso precedente, Estacio se refiere al joven como *Vitae modo carmen adultae* («profecía tan solo de una vida adulta»). No obstante, *carmen* es *locus desperationis* para Courtney (1992: 53), que recoge las siguientes lecturas en aparato: *carcer Marastoni* (RIL 93 (1959) 448-9), *germen* (c. 21) *uel cardine* (*Elenchus* c. 4) *Gronovius*, *tramite Heinsius ap. Burman Anth. Lat. 2 pp. 238-9*, *marginé Håkanson ap. van Dam*. En cualquiera de los casos, la idea clave parece ser que Filetos se ubicaba en el umbral entre la adolescencia y la madurez. A este respecto, es llamativo comprobar que precisamente los versos 38-50 comprenden una sección muy corrupta y con una transmisión textual comprometida. Se recogen las palabras de van Dam (1984: 414) *ad loc.*: «Either something went wrong with one of M's ancestors, or the Scribe of M was still less well disposed than usual here».

<sup>143</sup> El mismo sintagma será reutilizado por Estacio para describir el palacio de Domiciano en el libro cuarto (*Silv.* 4.2.25).

<sup>144</sup> *Stat. Theb.* 6.580-581: *sed clarior omnia supra / Hesperos exercet radios*. Vid. el comentario al retrato del guerrero en el capítulo sobre la épica. Advértase, con todo, que en *Silv.* 2.6.42 Courtney (1992: 52) sigue a Baehrens e imprime *qualis liber iam casside visu* (cf. *Mart.* 9.56.8: *casside dum liber Parthenopaeus erat*), lo que supone una enmienda de *bellis*, que es lo que recoge el *Matritensis*.

<sup>145</sup> Señalaba van Dam (1984: 420) que el prototipo de vigor espartano es utilizado en otros lugares por Estacio en múltiples lugares de la *Tebaida* (5.3.53; 6.740-742; 10.496-497), pero no sugería la asociación con los gemelos mitológico.



La última parte de la *laudatio* la ocupa el elogio del carácter de Filetos (48-57). En este caso el estilo es más contenido que en el de las comparaciones relativas al físico, empleando un tricolon creciente con el que se encadenan las virtudes morales: *pudor*, *temperies* y *animus maturior* (48-50). El resto de los versos que comprenden este elogio reafirman la *fides* entre amo y esclavo (cf *fidem*, 55; *fidelior*, 56), y recurren una vez más a las analogías mitológicas que, ahora, equiparan la lealtad entre Flavio Urso y su esclavo Filetos a la que se observaba entre parejas legendarias (Orestes-Píldes, Ulises-Eumeo).<sup>146</sup>

## 5.2. La esposa de un funcionario imperial.

El consuelo por la muerte de un ser querido y su descripción en el marco del elogio son aspectos que reaparecen en la *Silva* 5.1, un epicedio en honor a Priscila, la esposa de Abascanto:

Si manus aut similes docilis mihi fingere ceras aut ebur impressis aurumve animare figuris, hinc, Priscilla, tuo solacia grata marito conciperem. Namque egregia pietate meretur ut vel Apelleo vultus signata colore	5	
Phidiaca vel nata manu reddare dolenti: sic auferre rogis umbram conatur, et ingens certamen cum Morte gerit, curasque fatigat artificum inque omni te quaerit amare metallo. Sed mortalis honos, agilis quem dextra laborat:	10	
nos tibi, laudati iuvenis rarissima coniunx, longa nec obscurum finem latura perenni temptamus dare iusta lyra, modo dexter Apollo quique venit iuncto mihi semper Apolline Caesar adnuat: haut alio melius condere sepulchro.	15	Stat. <i>Silv.</i> 5.1.1-15

Si mi mano tuviera la habilidad de modelar la cera con semejanza o diera vida al marfil o al oro en esculpidas figuras, de aquí, Priscila, tomaría mis gratos consuelos para tu marido. Pues por su egregia ternura merece que le vuelvas a ser entregada al doliente ora pintado tu rostro con los colores de Apeles, ora nacida por obra de Fidias; así, trata él de arrebatar tu sombra de la pira, y entabla un ingente combate contra la Muerte, y no da descanso a los artistas e intenta amarte en todo metal. Pero efímero es el honor que reproduce una diestra ágil: yo a ti, esposa excepcional de un joven alabado, trato de ofrecerte con mi lira inmortal imperecederas exequias que no van a tolerar un oscuro final, con tal de que el diestro Apolo y César, que siempre se me llega unido a Apolo, lo consientan: no estarás mejor cubierta por ningún otro sepulcro.

En este poema, al consuelo y el elogio se suma la concepción de la poesía como sepulcro y lugar para la memoria. La visión de la poesía como *monumentum* es una imagen que Estacio construye a lo largo del exordio de la silva. La primera

<sup>146</sup> Valórese, no obstante, la probable pátina humorística de Estacio: el primero de los miembros de la analogía que se equipara a Filetos, Píldes, procede de la realeza, el segundo, Eumeo, por más que leal servidor y confidente de su amo en Ítaca, no deja de ser un porquerizo.

parte de esta sección (1-10) recrea un *paragone* entre las disciplinas artísticas y la producción literaria. Al comienzo, Estacio reconoce el poder vivificador (*animare*, 2) de la escultura y la capacidad que tienen los artistas y sus obras para capturar una imagen fiel a la realidad. Es esta una idea que muestra un amplio recorrido a lo largo del poemario, donde a menudo se alaba la semejanza y el parecido que llegan a alcanzar diversas obras de arte con sus modelos.<sup>147</sup> Aunque digna de ello, una Priscila resucitada a través de la pintura (*Apelleo...colore*) o la escultura (*Phidiaca...manu*) no sería sino un consuelo pasajero para su marido Abascanto. En su lugar y frente al carácter —erróneamente— perentorio de las artes plásticas del que habla el poeta, el propósito de Estacio es conmemorar a la mujer y a su esposo por medio de la naturaleza inmortal de la poesía.

En la segunda parte del exordio (11-15), puede destacarse la impresión que provoca el encadenamiento del sujeto y de la destinataria de la silva dentro del primer pie del hexámetro (*nos tibi*, 11). En el mismo verso, *rarissima*, epíteto de Priscila, enlaza el homenaje a la mujer con el hábito epigráfico, al tiempo que acentúa su excepcional condición y aproxima el lenguaje al de la esfera de la elegía.<sup>148</sup> Pero, si por algo destaca este exordio, es por la concepción del texto como un metafórico monumento fúnebre en honor a la fallecida. Se trata de una visión tópica de la que da perfecta cuenta Gibson (2006: 85-86) cuando recuerda cómo la imagen del poema como instrumento capaz de burlar a la muerte (*perenni...lyra*, 11-12) y como medio de conmemoración ya había aparecido en silvas anteriores. Esta imagen queda perfectamente articulada mediante la inserción de la palabra *sepulchro* al final del hexámetro que cierra el exordio, potenciando así el contraste con la vida ficticia a la que podían aspirar las representaciones de los artistas al comienzo (cf. *animare*, 2; *nata*, 6).<sup>149</sup>

La *laudatio* de Priscila se reserva a los versos 43-74. Dentro de estos, la descripción de la mujer cobra especial importancia al comienzo (51-56). Aquí se

<sup>147</sup> Cf. algunos ejemplos: *Silv.* 1.1.46: *at sonipes habitus animosque imitatus equestres*; 1.3.47-48: *Vidi artes veterumque manus variisque metalla / viva modis*; 2.1.134-135: *tum vivis digitos incendere gemmis / gaudebat*; 2.2.64: *si quid Apellei gaudent animasse colores*; 2.2.67: *aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo*; 3.1.95: *scripto viventes lumine ceras*; 3.3.200-202: *te lucida saxa, / te similem doctae referet mihi linea cerae; / nunc ebur et fulvum vultus imitabitur aurum*; 4.6.21-22: *atque locuturas mentito corpore ceras / edidici*.

<sup>148</sup> Así, conforme a Treggiari (*apud* Gibson 2006: 84), se trata de un adjetivo frecuente en las inscripciones dedicadas a las esposas. El propio Estacio llama *rarissima uxorum* a la viuda de Lucano, Pola Argentaria (*Stat. Silv.* 2 pr. 23). El adjetivo y su grado superlativo aparecen también aplicados a las *puellae* elegíacas. Vid. Prop. 1.8b42: *Cynthia rara mea est*; cf. 1.17.16; Ov. AA. 2.281: *Sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae*.

<sup>149</sup> Por ejemplo, en *Silv.* 2.7.72 Estacio se refiere a la *Farsalia* como el *altius sepulchrum* de Pompeyo; cf. 2.7.103: *das solacia grandibus sepulchris*; 3.3.216: *hoc etiam gaudens cinerem donasse sepulchro*. Por otro lado, Estacio describe el sepulcro de la esposa de Abascanto en *Silv.* 5.1.222-235. Generalmente se considera que el monumento al que hace referencia el poeta se corresponde con la todavía visible Tumba de Priscila. El yacimiento se encuentra en la antigua Vía Apia, a la altura de la Iglesia de Santa Maria delle Piante o Iglesia del Domine Quo Vadis. Cf. CIL 6.2214, inscripción en la que se menciona a una Priscila y que fue hallada *extra Portam Capenam* (cf. 222-223: *est locus ante Urbem qua primum nascitur ingens Appia*). Vid. Gibson (2006: 75-76).

genera un nuevo contraste de forma paralela a lo que había ocurrido en el exordio, donde las bellas artes se oponían a la poesía:

Laudantur proavis seu pulchrae munere formae  
 quae morum caruere bonis falsaeque potentes  
 laudis egent verae: tibi quamquam et origo niteret  
 et felix species multumque optanda maritis,  
 ex te maior honos, unum novisse cubile, 55  
 unum secretis agitare sub ossibus ignem. Stat. *Silv.* 5.1.51-56

Se alaba por sus antepasados o por el don de una hermosa belleza a las que carecieron de los bienes de sus costumbres y, dueñas de un falso elogio, carecen del de verdad: aunque fue resplandeciente tu origen, y tu belleza feliz y muy deseable para tus pretendientes, el mayor honor nacido de ti es haber conocido un único lecho, avivar en lo profundo de tus huesos un único fuego.

Esta vez la distinción se establece entre el verdadero y el falso elogio de los fallecidos. El propio verbo *laudantur* (cf. *laudis*, 53), al comienzo del verso 51, evoca el carácter tradicional de la *laudatio funebris*. El poeta establece una dicotomía entre el linaje y las *pulchrae formae*, por un lado, y los *morum bonae* por otro, para subrayar la dificultad que entraña para una mujer ser digna de homenaje en ambas esferas. Aceptada esta premisa, la alabanza de Priscila queda completamente reforzada cuando Estacio afirma que la mujer ha sido sobresaliente en los dos terrenos.

Con todo, lo cierto es que, bien mirada, en la silva se da poca importancia al linaje y al atractivo de la esposa. Aparte de limitarse a reafirmar una noble cuna y una belleza deseable (53-54), apenas hay referencias al semblante o el cuerpo de la mujer.<sup>150</sup> Al contrario, y conforme a la preceptiva del discurso demostrativo, el verdadero elogio recae en la virtud. En este caso, el *maior honos* (55) para la mujer es ser recordada como *univira*, ideal contenido en la perífrasis *unum novisse cubile*. Esto resulta verdaderamente sorprendente cuando se comprueba que el propio Estacio no ha pasado por alto el primer matrimonio de Priscila (*illa quidem nuptuque prior taedasque marito / passa alio*, 45-46), viéndose por esto forzado a detallar a renglón seguido una virginal unión con Abascanto (46-47).<sup>151</sup>

La expresión más perfecta del afecto marital se localiza en la *pietas* y la *fides* de la pareja. Se trata de elementos rectores que desempeñan un doble papel en el texto. En un primer nivel, *pietas* y *fides* son los nexos que unen a los miembros del matrimonio en la esfera afectivo-conyugal. Pero, junto a esto, *pietas* y *fides* deben ponerse en relación con el estatus social del marido de Priscila. En este caso, los dos conceptos son los principios que presiden la relación de Abascanto con su particular *dominus*, es decir, Domiciano. El respeto y la lealtad cobran entonces

<sup>150</sup> Cf. simplemente 64-66: *nec frons triste rigens nimiusque in moribus horror / sed simplex hilarisque fides et mixta pudori / gratia*, donde la referencia al semblante está en evidente consonancia con el honesto carácter de su figura.

<sup>151</sup> Se remite a Marina Sáez (2013) para una consideración más detallada de la imagen femenina en la poesía altoimperial.

una nueva dimensión y, en lugar de interpretarse dentro del dominio conyugal (cf. 4, 32-33, 65, etc.), debe pensarse dentro del plano político, terreno en el que Abascanto destacaba a ojos del emperador por sus virtudes como hombre de estado:

Vidit quippe pii iuvenis navamque quietem  
 intactamque fidem succinctaque pectora curis  
 et vigiles sensus et digna evolvere tantas  
 sobria corda vices, vidit, qui cuncta suorum  
 novit et inspectis ambit latus omne ministris. 80 Stat. *Silv.* 5.1.76-80

Es cierto que [sc. Domiciano] vio la diligente calma del piadoso joven, su intachable lealtad, su pecho presto para los desvelos, su sentido alerta, su corazón prudente, digno de arrostrar tamañas vicisitudes, lo vio él, que conoce todas las cualidades de sus súbditos y en toda ocasión se hace rodear de atentos subordinados.

Cuando a esta idea se suma el hecho de que la *laudatio* de Priscila ocupa una parte relativamente pequeña de los doscientos sesenta y dos versos que conforman el poema en su conjunto —no llega a un 12%—, es fácil colegir que el protagonismo de la figura masculina en esta silva resulta decisivo. De aquí se sigue que, con independencia del grado de sinceridad de la *consolatio*, el verdadero propósito de Estacio y el sentido del texto descansa en el elogio de Abascanto (más que de Priscila), en el elogio de un alto dignatario de la corte y, en última instancia, en el elogio del propio emperador por su «sabiduría» a la hora de rodearse de los mejores varones.<sup>152</sup> En lugar de recurrir a la alabanza directa del varón, Estacio se decanta por un epicedio en el que las virtudes de la difunta homenajeadas pueden transferirse de forma simpatética al viudo. En definitiva, la exaltación del amor conyugal de Priscila se convierte en el mejor método para elogiar al propio Abascanto como *vir* romano,<sup>153</sup> el verdadero «protagonista» de la silva.

### 5.3. Silva por la muerte de su padre.

La concepción del poema como monumento literario, la reivindicación de la inmortalidad a través de la poesía y la doble direccionalidad del elogio son rasgos que el epicedio de Priscila comparte con la silva 5.3, un *Epicedion in patrem*

<sup>152</sup> Es más, la forma característica de la *consolatio* solo está presente en la última sección del poema (247-260) frente a un *laudati iuvenis*, que ya aparece al comienzo (11). Vid. Gibson (2006: xxxiv-xxxvi) para el balance entre elogio y consuelo a lo largo de la silva. Incluso es posible que, como sostiene Zeiner-Carmichael (2007: 175), el poeta compusiera este epicedio a instancias del propio Abascanto. Cercano a Domiciano y secretario *ab epistulis* del emperador, Abascanto podía haberse percatado de que su relación con Domiciano se debilitaba, como de hecho lo hacía, puesto que más adelante sería relevado en el cargo. Esta situación proporcionaría el momento oportuno para la composición de un epicedio, que de otra forma sería difícil concebir dada la larga demora con la que se produce y el dilatado espacio de tiempo desde la muerte de Priscila: *Sera quidem tanto struitur medicina dolori, / altera cum volucris Phoebi rota torqueat annum* (16-17). Por otro lado, la ocasión tampoco es desaprovechada para celebrar a Domiciano: cf. 37-41, 79-83, 189-191, 207-208, 239-246, 261.

<sup>153</sup> Zeiner-Carmichael (2007: 179) y Dominik (2016: 428).

*suum*.<sup>154</sup> Este poema no es solo el más extenso de toda la colección, sino que en él la *laudatio* ocupa un lugar privilegiado por su espacio.<sup>155</sup>

Hasta ahora, ninguno de los modelos literarios con los que contaba Estacio para crear un elogio parental había alcanzado la misma extensión: Horacio había recordado a su padre en algunas secciones puntuales de dos *Sátiras* (1.4 y 1.6), mientras que Ovidio se había referido al suyo en parte de una elegía (*Trist.* 4.10), pero ninguno de estos autores había desarrollado el elogio de su progenitor con la extensión con la que lo hace Estacio. En lo que sí parecen coincidir los tres poetas es en la finalidad de sus alabanzas. La remembranza de los progenitores no debe verse tan solo como un sincero homenaje, sino como una oportunidad para la «autoconmemoración». En el caso concreto de Estacio, además, se ha sugerido que su padre fuera un miembro de la corte más cercano a los emperadores (sobre todo Vespasiano) de lo que posiblemente jamás llegó a ser el propio Estacio.<sup>156</sup> Si a una dudosa obtención del rango ecuestre se añade la carencia de conexiones y familiaridad con la nobleza de las que disponían otros literatos de la época como Plinio, se comprende con facilidad el interés que podía albergar la elaboración de un homenaje paterno.<sup>157</sup>

Dos fragmentos de la silva permitirán valorar con más detalle este aspecto:

Non tibi deformes obscuri sanguinis ortus  
 nec sine luce genus, quamquam fortuna parentum  
 artior expensis. Etenim te divite ritu  
 sumere purpureos Infantia legit amictus  
 stirpis honore datos et nobile pectoris aurum. 120  
 Protinus exorto dextrum risere sorores  
 Aonides, pueroque chelyn summisit et ora  
 imbuit amne sacro iam tum tibi blandus Apollo.

<sup>154</sup> Newmyer (1979: 23): «He similarly regarded his *consolationes* as an attempt to secure immortality through verse for those whose death he memorialized. These poems [*silvas* 5.1 y 5.3] are in effect an everlasting sepulchre». Para la metáfora del poema como sepulcro en esta silva, vid. los vv. 47-57 y 214 *infra*. La fecha de composición es discutida, como lo es también la de la muerte del padre de Estacio. El poeta menciona que este falleció a los sesenta y cinco años (*trinisque decem quinquennia lustris*, 53). Unida esta referencia a los datos internos del propio poema, como el interés de su padre por cantar la erupción del Vesubio (205-208) y a su ausencia durante los Juegos Albanos (225-230), se puede establecer una horquilla temporal desde otoño del año 79 hasta marzo del 90. En cualquier caso, esta silva, al igual que todas las del libro quinto, no llegó a publicarse durante la vida del poeta. Cf. Hardie (1983: 5-14), van Dam (1984: 15-16 n. 30) y el análisis de la cronología aportada por el propio Estacio en Gibson (2006: 260-266). Junto a esto, debe tenerse presente que la redacción del poema no tiene por qué producirse inmediatamente después del fallecimiento; por ejemplo, cf. *Silv.* 5.1.16-17 *supra*.

<sup>155</sup> Un 60% de los más de 290 versos que la conforman. Vid. Newmyer (1979: 23, 60 n. 11).

<sup>156</sup> Vid. Hardie (1983: 10-11) y Newlands (2011: 2).

<sup>157</sup> Se trata de una idea en la que insiste Gibson (2006: xxxvi-xxxviii) dentro de la introducción general a la silva. Gibson entiende el poema como «not only a lament for the elder Statius, but also a presentation of the poet's own career and achievements», como «a source of reflected glory for himself» y como «a piece of self-affirmation». Lo que no precisa Gibson es que, si efectivamente la silva se comprende como un auto-homenaje, el encomio del padre todavía quedaría más reforzado, toda vez que, conforme a los postulados retóricos del género demostrativo, los propios hijos son capaces de proporcionar un elogio a sus progenitores: *adferunt laudem liberi parentibus* (Quint. *Inst.* 3.7.18).

Nec simplex patriae decus, et natalis origo  
pendet ab ambiguo geminae certamine terrae. [...] 125

Quid referam expositos servato pondere mores?  
Quae pietas, quam vile lucrum, quae cura pudoris,  
quantus amor recti! Rursusque, ubi dulce remitti,  
gratia quae dictis, animo quam nulla senectus! Stat. *Silv.* 5.3.116-125 y 246-249

No es el tuyo un vulgar nacimiento de oscura estirpe, ni está tu linaje sin luz, aunque la fortuna de tus padres estuvo más limitada por los gastos. Y es que, conforme a una rica ceremonia, Infancia delegó que tomaras el manto púrpura, concedido en honor a la estirpe, y el noble oro del pecho. Recién nacido, rieron propicias las hermanas de Aonia, y Apolo, que ya entonces te era complaciente, al niño le puso debajo la lira y sumergió su rostro en la sagrada corriente. Y no es única la honra de tu patria, también tu lugar natal está pendiente de un incierto certamen entre dos tierras. [...]

¿Qué podría decir de tus costumbres definidas por observar lo importante? ¿Qué devoción, qué desdén por el dinero, qué celo por el sentido del honor, cuán gran amor a lo justo! Y, en cambio, cuando con dulzura te relajabas, ¡qué agradable en tus palabras, qué inexistente la senectud en tu carácter!

Como precisó Önnersfors (1974: 140-141), esta poesía se articula en torno a una serie de datos biográficos que se corresponden con buena parte de los elementos integradores del elogio.<sup>158</sup> Para su *laudatio*, Estacio adopta una estructura cronológica en la que pueden diferenciarse lugares encomiásticos como el *genus* (116-118), la *patria* (124-132), la *educatio* (133-145), los *acta* (146-208), el *animus* (246-249), la *aetas* (252-257) y la *mors* (257-261).

La alabanza del origen paterno se abre con dos lítotes coordinadas (*non tibi...nec sine*, 116-118), un recurso estilístico sencillo pero efectivo, puesto que logra ensalzar el linaje, pero al mismo tiempo se distancia de la adulación más directa. La mención del patrimonio permite a Estacio introducir una nota de patetismo sobre la hacienda del hogar: aunque menguada, la fortuna familiar no fue obstáculo para que el abandono de la infancia — personificada en el poema — se hiciera con arreglo al *dives ritus*.<sup>159</sup>

Después de tres versos que sirven como transición y en los que se da cumplida cuenta del favor y la inspiración divina con las que contó el padre desde su nacimiento (120-123),<sup>160</sup> se prosigue con el tópico de la patria. En este

<sup>158</sup> Vid. Önnersfors (1974: 91-119, 136-143); cf. Newmyer (1979: 21-23). Asimismo, vid. *supra* la nota relativa a la disposición retórica de las *consolationes*. Es curioso notar que se omite el *corpus* del padre.

<sup>159</sup> Esto es, deposición de la *bullae* y toma de la *toga virilis*, símbolos que identifican al padre como un *vir Romanus* de la clase ecuestre. Vid. Hardie (1983: 5). El verso 118 es, con todo, problemático en su segunda palabra. El *codex Matritensis* recoge *extensis*, mientras que *expensis* es corrección de Girolamo Avanzi en su edición de 1498, aplicada, entre otros, por Vollmer (1898: 191), que hace la oración parentética desde el *quamquam*. *Expensis* también en Courtney (1992: 135) y Gibson (2006: 44), frente Phillimore (1905: *ad loc.*), que conservaba *extensis* entre *cruces desperationis*, interpretándolo como *ex tantis* o *ex celsis*, y puntuaba después de *artior* (¿«una fortuna demasiado limitada»? ). Sobre el estatus de la familia paterna, vid. Vollmer (1898: 536) y las referencias bibliográficas aportadas por Gibson (2006: 311-312).

<sup>160</sup> Con todo, en 123 *tibi* (Courtney 1992: 135) es conjetura sobre *mihi*, que es la forma de M y la que aparece por ejemplo en Vollmer (1898: 191) y Phillimore (1905: *ad loc.*). Gibson (2006: 313) opina que el don de la poesía (*blandus Apollo*) debe aplicarse necesariamente a Papinio, que es de quien trata el pasaje. No deja

lugar cobra importancia la analogía de Papinio padre con Homero. La comparación se construye sobre la incertidumbre que envuelve a su *origo* y que aproxima la figura del homenajeado a la del aedo.<sup>161</sup> Esta vinculación con el griego revitaliza lo escrito al comienzo del poema (24-27), donde los manes del anciano aparecían reunidos con los de Homero y Hesíodo en el marco de una competición poética en los Campos Elíseos.

Respecto a la *educatio* y los *acta* en el elogio, destaca el valor paradigmático que llega a alcanzar Papinio. Su figura se concibe como la perfecta simbiosis entre la cultura y la sofisticación griegas, y la tradición y el carácter romanos. Así, en 116-145 se incide en la actividad poética en lengua griega, en 146-175 se trata su profesión como *grammaticus* en Nápoles (con una nueva equiparación a la figura de Homero: *tu par adsuetus Homero / ferre iugum*, 159-160), los versos 176-194 son una prolongación de su oficio en Roma, y 195-207 se centran de nuevo en la actividad poética en el suelo del Lacio. Se trata de una estructura quiástica que enfatiza la síntesis de elementos griegos y romanos para forjar un retrato novedoso: «The poet is represented as combining the learning and background of a Greek professional with the civic and moral virtues of a Roman. The portrait is new» (Hardie 1983: 14).

Más adelante, previa descripción del *animus*, se intercala un pasaje (209-245) en el que afloran los beneficios que Estacio hijo obtuvo en calidad de vástago. Se trata de un pasaje determinante en la composición puesto que enlaza el elogio paterno con el elogio personal y la autorrepresentación del poeta. Asimismo, es en este lugar en el que se retoma la imagen de la poesía como tumba metafórica del cuerpo y como expresión de la inmortalidad y del talento:

nec enim mihi sidera tantum  
aequoraque et terras, quae mos debere parenti,  
sed decus hoc quodcumque lyrae primusque dedisti  
non vulgare loqui et famam sperare sepulchro. Stat. *Silv.* 5.3.211-214<sup>162</sup>

Pues no tuve solo las estrellas, las aguas y tierras, debida costumbre paterna, sino que tú, el primero, me concediste este don de la lira, sea el que sea, un hablar no vulgar y poder esperar la fama para mi sepulcro.

Finalmente, el elogio del espíritu paterno es conciso (246-249). A una pregunta retórica, siguen dos exclamaciones donde se perfilan las virtudes del carácter de Papinio. Quizá lo más significativo sea la alusión a la vitalidad del anciano (*animo quam nulla senectus!*, 249), que sirve para anticipar la imagen de la muerte, que se extenderá por los versos restantes, y la inminente expresión de la *aetas* (253). Una *optatio* aliterante (*o digne videre / me similem*, 256-257) refuerza la

---

de ser posible mantener *mihi* y pensar que el hecho de que el anciano contara con el beneplácito de Apolo desde niño era una garantía o anuncio profético de la futura dedicación del propio Estacio incluso antes de su nacimiento. Se trataría en este caso de un elogio *ante hominem* del escritor (Quint. *Inst.* 3.7.10-11).

<sup>161</sup> Sobre las disputas acerca de la patria de Homero, vid., *inter alia*, Cic. *Arch.* 19 y Gell. 3.11.6-7.

<sup>162</sup> Cf. *Silv.* 5.3.47-57.

συγγένησις entre padre e hijo a la que se hacía alusión más arriba. El sintagma tiene al menos dos significados por el empleo anfibiológico de *dignus* y *similis*. Si se admite que *dignus* se refiere exclusivamente a Papinio —puesto que también podría recoger la persona de Estacio—, lo más sencillo es pensar que el poeta lamenta la muerte de su padre, al que no ha llegado a ver cumplir más años. En este caso, la comparación se establecería tomando la edad como punto de referencia (*similis aetatis*). Pero el adjetivo también puede estar refiriéndose no solo a la edad. Entonces Estacio no desearía para sí exclusivamente los años, sino también la fama (*similis gloriae*) y la reputación que había logrado su padre, quien a sus ojos representaba la síntesis entre la *scientia Graeca* y el *mos Romanum*.

Como resumen al comentario de estos pasajes, cabe destacar que el empleo más notable del retrato literario ocurre en las silvas que entroncan con la modalidad de la *consolatio*. Aparte del evidente poder reminiscente y «revivificador» del retrato, en estos poemas puede resaltarse la versatilidad del elogio que envuelve al homenajeado y que posibilita que el encomio se extienda a otros destinatarios. A esto, además, cabe añadir el uso recurrente de una imagen en la que el poema se convierte en una tumba metafórica que, paradójicamente, proporciona inmortalidad al difunto (como homenajeado) y al propio Estacio (como artífice literario).

#### 5.4. Arte descriptivo y descripción artística en las *Silvas*.

Este apartado no trata la retratística propiamente dicha, pero sí uno de los modelos de escritura íntimamente relacionados con el retrato, la écfrasis,<sup>163</sup> que en las *Silvas* de Estacio encuentra uno de los mejores vehículos para su desarrollo en la época de los Flavios. Nueve de estos poemas tienen como finalidad la descripción de lugares y objetos inanimados, entre los que figuran esculturas, villas, baños, estaciones, árboles y cabellos.<sup>164</sup> El arte, la naturaleza, el brillo y el color se funden hasta tal punto que Sidonio Apolinar llegó a referirse metafóricamente a esta característica de la poesía de Estacio (*pingit gemmea prata silvularum*, *Carm.* 9.229). De hecho, el autor agota prácticamente las variedades de écfraseis que la retórica había codificado, pues de las cuatro categorías establecidas por Teón (personas, cosas, lugares y épocas),<sup>165</sup> tan solo está ausente la ἔκφρασις προσώπων, cuya ausencia se explica al haber quedado subsumida en las poesías de consuelo, bajo la forma del retrato, comentado más arriba.

Cabe recordar que esta variedad de poemas descriptivos no mereció la aprobación de eminentes filólogos. Por ejemplo, Vollmer (1898: 30), editor y comentarista de todas las *Silvas*, consideraba que la semejanza que los poemas

<sup>163</sup> Se remite al segundo capítulo de la primera parte de este trabajo.

<sup>164</sup> Vid. *Silv.* 1.1, 1.3, 1.5, 1.6, 2.2, 2.3, 3.1, 4.4 y 4.6. En el apéndice de Croisille (1982: 1 593-603) puede localizarse la «structure imaginaire» de cada una de las silvas apreciando el papel que el arte ocupa en estos poemas. Vid., asimismo, su tratamiento de los retratos, objetos, escenas íntimas, espectáculos y paisajes reales y mitológicos (Croisille 1982: 1 575-593).

<sup>165</sup> Vid. *Theo Prog.* 11, 118.7-9 Spengel.



descriptivos manifestaban manifestaban entre sí «auf die Recepte der Rhetorenschule zurückzuführen ist». En efecto, cuando se confrontan estos poemas, su parecido en la forma y estructura resultan muy llamativos a pesar de que la literatura *progymnasmática* todavía no se había asentado por completo en Roma. Pero estas similitudes no tienen por qué considerarse necesariamente como un desperfecto en la poesía de Estacio. En su lugar, parece más apropiado examinar el empleo retórico de la écfrasis como un vehículo mediante el que el autor extiende el elogio desde un objeto artístico en sí —realidad material— a sus conocidos, amigos y, sobre todo, patronos —realidad afectiva y social—. <sup>166</sup>

Esta concepción de la écfrasis como vector metonímico que conecta el objeto artístico con el individuo (bien sea su modelo, bien su poseedor, bien su artífice) puede ilustrarse con distintos ejemplos. <sup>167</sup> Aquí tan solo se rescató un ejemplo, el de la écfrasis de una estatuilla obra de Lisipo (*Silv.* 4.6), que servirá para constatar cómo la alabanza de la pieza se extiende al poseedor de la misma, un amigo y mecenas de Estacio.

La *Silva* 4.6 (*Hercules Epitrapezios Novi Vindicis*) recrea la historia de una estatuilla de Hércules, obra del griego Lisipo. <sup>168</sup> Tras atravesar las manos de Alejandro Magno, Aníbal y Sila, ahora la figurita es propiedad de Novio Vídice, amigo del poeta. La pieza, de unos treinta centímetros de altura (*stet mensura pedem*, 39), aparece descrita en nueve versos:

Nec torva effigies epulisque aliena remissis	50
sed qualem parci domus admirata Molorchi	
aut Aleae lucis vidit Tegeaea sacerdos,	
qualis et Oetaeis emissus in astra favillis	
nectar adhuc torva laetus Iunone bibebat:	
sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens,	55
hortatur mensas. Tenet haec marcentia fratris	
pocula, at haec clavae meminit manus; aspera sedes	
sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum.	Stat. <i>Silv.</i> 4.6.50-58

<sup>166</sup> Vid. Szelest (1966: 188 y 191) y Newmyer (1979: 98-114). El propio Newmyer (1979: 40) también se manifestaba en contra de la opinión tradicionalmente despreciativa de esta variedad de silvas: «to characterize the descriptive *Silvae* as versified commonplaces is as serious an [sic] error as it is so to characterize any group of the collection».

<sup>167</sup> Esto ocurre ya en la primera silva de toda la colección, la que conmemora el *Ecus* [sic] *Maximus* de Domiciano. Pese a que se conoce el emplazamiento de esta escultura, los registros arqueológicos guardan silencio sobre la escultura, de la que no se conserva ni el basamento. A esto debe sumarse que las referencias de otros literatos a propósito del monumento son muy imprecisas, con lo que el poema estaciano se convierte en la mejor fuente de información para imaginar el aspecto de la obra. Vollmer (1898: 215) citó el *colosson Augusti* de Marcial 8.44.7 (cf. *equos omnis* en el verso anterior). Por otro lado, Torrent Rodríguez (1995: 25 n. 1) indica que con probabilidad se trate de la *statua triumphalis* que menciona Suetonio (*Dom.* 15.2). En la misma nota de Torrent Rodríguez, la referencia a Mart. 6.13, 9.43 y 9.44 es incorrecta, como también lo es la afirmación de que esta estatua es descrita en *Silv.* 4.6. Por otro lado, Hardie (1983: 131-132) relacionaba esta composición con epigramas anatémicos, como el dedicado al Coloso de Rodas (*AP.* 6.171) y con un poema dorio, obra de Arquimelo, destinado a celebrar la grandeza del barco de Hierón (*Ath.* 5.209).

<sup>168</sup> El propio Hércules se manifiesta al escultor para exigirle que condense su vasta figura en una pequeña pieza (*Silv.* 4.6.35-42). Cf. *Silv.* 4.6.108-109.

Y su efigie no es amenazadora y ajena a los relajados banquetes, sino como la vio la admirada morada del pobre Molorco o la sacerdotisa de Tegea en el bosque sagrado de Álea, y como cuando, transportado a los astros desde las cenizas del Eta, bebía alegre el néctar, con Juno todavía amenazadora: así, su rostro apacible, como si gozara en su corazón, invita a las mesas. Sostiene esta mano las lánguidas copas de su hermano, pero la otra se acuerda de la clava; lo soporta una áspera base y una roca decorada con la piel de Nemea.

El término ἐπιτραπέζιος, utilizado como epíteto de la figura, lleva a pensar en una estatuilla que servía como soporte para una mesa o como figura decorativa colocada sobre el mismo mueble (cf. *aspera sedes /sustinet*, 57-58). La misma pieza también se recrea en dos epigramas de Marcial, 9.43 y 9.44. Como esta silva y los epigramas citados son coetáneos y se fechan aproximadamente en el año 94 (Coleman 1988: 176), dilucidar qué autor pudo haber influido en el otro es una tarea sumamente complicada y quizá abocada al fracaso. En su lugar, resulta más tentador valorar cómo los textos de ambos poetas pudieron ser el resultado de la visión efectiva de la misma obra de arte.<sup>169</sup>

Respecto a la forma escultórica de Hércules, Vollmer (1898: 474) informaba de que existían tres tipos de representaciones relacionadas con el héroe. La divinidad podía plasmarse descansando, bebiendo vino o ebria.<sup>170</sup> De acuerdo con esta tipología, la escultura de Novio Víndice se correspondería con la segunda variedad. De hecho, el análisis conjunto de la silva de Estacio y de los epigramas de Marcial serviría incluso para reconocer un modelo real para esta écfrasis. Tal es el caso de un bronce expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, datado precisamente entre el siglo I a. C. y el I d. C., y que representa al héroe conforme a los rasgos que describen ambos poetas.<sup>171</sup>

Al margen de la correspondencia efectiva con obras de arte hoy conservadas, lo cual es extremadamente difícil de evaluar, resulta complicado decir que pesa más en el poema, si la descripción de la estatuilla o el elogio de Novio Víndice. A la écfrasis de la escultura precede una contextualización en la que se recrea la atmósfera donde tiene lugar la contemplación: de forma repentina, Estacio ha sido invitado a cenar por su amigo al comienzo del poema

---

<sup>169</sup> Ya Croisille (1982: I 349-353) afirmaba que con bastante probabilidad ambos literatos no gestaron sus poemas simplemente conforme a un esquema escolar, sino que los dos poetizaron «avec l'inspiration directe» por su familiaridad con el dueño de la estatuilla. Con todo, debe tenerse presente que la circulación de copias de obras de arte basadas en una misma tipología era algo común en la sociedad de la época, en especial entre «connoisseurs» como parece haber sido Víndice.

<sup>170</sup> Vid. Vollmer (1898: 473-474) para la bibliografía al respecto. Cf. De Visscher (1961), donde, además de las representaciones monetales, se censan veintitrés ejemplos escultóricos. Asimismo, vid. de Visscher (1961) para el examen de una escultura colosal de Hércules excavada en el año 1960 en Alba Fuscens y considerada por el investigador como una copia de Lisipo, quien habría ideado un coloso a gran escala de este *epitrapézios*. Vid. *Silv.* 4.6.37-38: *parvusque videri / sentirique ingens*, y la ambigüedad del v 46: *ingentes animo versare colossos* (Coleman 1988: 185). Cf. *Silv.* 1.3.50-51: *quicquid et argento primum vel in aere minori / lusit et enormes manus expertura colossos*.

<sup>171</sup> Vid. De Visscher (1961: imag. xx, 15) y Croisille (1982: II imag. 144.1. y 144.2). El número de inventario que proporciona Croisille para la figura no se corresponde con el actual (inv. 136683) Cf. Reinach (1920: III 73). Vid. nuestro apéndice final de ilustraciones.

(*rapuit me cena benigni /Vindicis, 3-4*).<sup>172</sup> Un poco más tarde y en un lugar impreciso de la mansión de Víndice, el poeta contempla toda una galería de arte (*mille ibi tunc species aerisque eborisque vetusti / atque locuturas mentito corpore ceras / edidici, 20-22*). Esta contextualización, así como la mención de las obras anónimas de grandes maestros, tiene como función alabar el buen gusto de Novio, retratándolo como un auténtico *connoisseur*, capaz de distinguir obras de arte y sus autores (22-24). A continuación, en el corazón del poema (versos 50-58, de un total de 109), se introduce la écfrasis de la escultura. La descripción se estructura conforme a un esquema vertical descendente en el que se da cuenta del aspecto general del dios (*effigies*), el rostro (*vultus*), la posición de las manos (*haec... haec... manus*) y el pedestal de la figura (*sedes*).

En cuanto al elogio a Víndice, de hecho, este ya está presente en el prólogo del libro cuarto (*Silv.* 4 pr. 14) y vuelve a plantearse en distintas partes del poema (*Silv.* 4.6.30 y 4.6.99).<sup>173</sup> De hecho, la propia serenidad con la que se plasma la actitud de Hércules se ha llegado a considerar un reflejo de la sofisticación del poseedor (Dominik 2016: 421). Por último, la alabanza a Víndice cobra un efecto especial cuando se traza la «arqueología» de la estatuilla. En los versos 59-105 Estacio recrea la historia de la pieza a través de sus antiguos propietarios, Alejandro Magno, Aníbal y Sila. Todos ellos son nombres reconocidos y con un lugar propio en la historia de Grecia y Roma. Naturalmente, Novio Víndice, se convierte en el cuarto eslabón de esta cadena (89-109) y termina por merecer incluso la aprobación de Lisipo, artífice de la estatuilla, en los versos que cierran la silva: *certe tu, muneris auctor, / non aliis malle oculis, Lysippe, probari* (108-108).

El ejemplo de 4.6 corrobora cómo las écfrasis de los poemas estacianos son doblemente valiosas. Aparte de constituir un testimonio privilegiado para reconstruir el panorama artístico del tiempo de Domiciano, estas descripciones destacan por la precisión, el detalle y el testimonio de los sofisticados gustos de la época. Junto a esto, además, el encomio de las obras de arte, como ocurre con este pequeño Hércules, cuentan con una función añadida, a saber, celebrar al individuo que mantiene algún tipo de vínculo (modelo, posesión, inspiración...) con la pieza poetizada.

---

<sup>172</sup> También puede tratarse de una ficción poética que justifique la descripción. A este respecto, Hardie (1983: 128-129) nota cómo el recurso del visitante que queda admirado por la contemplación del espacio es idéntico al empleado en *Silv.* 2.2., un poema igualmente ecrástico.

<sup>173</sup> Cf. Marcial (9.43.14), quien califica a Víndice de *doctus*.

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \* \*

El estado de conservación de las obras de Acio y de Levio, así como la transmisión fragmentaria de los textos en los que se vislumbra un interés por describir la figura humana, permiten extraer pocas conclusiones seguras acerca del uso técnico del retrato literario. No ocurre lo mismo con Catulo, cuyos ejemplos evidencian el gusto por la caricatura y lo carnavalesco (Cat. 42) y, lo que resulta más importante, la posible alusión metaliteraria en los dos únicos poemas que describen los cuerpos femeninos (Cat. 43 y 86). Estas descripciones, sobre todo la del texto epigramático, se han valorado a la luz de la poética de Calímaco para tratar de ilustrar cómo, además de un modelo de belleza femenino, Catulo habla a su lector sobre un modelo de poesía. En este sentido, la descripción del cuerpo de la mujer, aparte de erigirse en modelo para desarrollos poéticos posteriores, actúa de un modo vehicular para la expresión del gusto estético y de los juicios literarios de uno de los autores más notables de la primera mitad del siglo I a. C. Puede decirse, por tanto, que los retratos catulianos inauguran dos tendencias que tendrán continuación en los poetas de época augústea: de una parte, la burla y la caricatura de los defectos físicos de la mujer (Horacio, Marcial, Juvenal...), de otra parte, la comunión entre la escritura/literatura y la visión del cuerpo de la amada (Tibulo, Propertio, Ovidio...).

Con Horacio más que con cualquier otro autor se ha podido comprobar cómo el retrato literario en la poesía se entiende indefectiblemente como un fenómeno ligado al paso del tiempo que, en el caso particular del venusino, se concreta fundamentalmente en la melancolía y la nostalgia por el pasado. El *Epodo* 8 trata este tema a través de la visión deformada y caricaturesca de la vejez. La exageración, la hipérbole y el grotesco funcionan como conceptos solidarios con el retrato cuando su empleo se desarrolla a través de los parámetros de la corriente escrológica de la literatura. Por el contrario, en las *Odas*, la descripción de los defectos físicos del cuerpo humano se entiende como un trasunto de la efímera juventud (sobre todo en C. 4.13). Al mismo tiempo, puede constatarse una relativa despreocupación por el retrato en los primeros libros de las *Odas* —solo aflora de forma tangencial a través de la ironía descriptiva de C. 24— que contrasta con su mayor importancia en el último poemario de esta colección. Aunque a este proceso no pueda otorgársele un peso decisivo dentro de la lírica horaciana, sí es importante notar un ligero aumento en la última colección de odas y, desde luego, un vínculo incuestionable con la reflexión acerca del paso del tiempo, algo que, en cambio, sí resulta trascendental en la totalidad de la producción lírica horaciana.

En otros géneros como la poesía pastoral, el retrato literario no es un asunto favorecido. Se ha mencionado el curioso ejemplo de Calpurnio Sículo, donde los hexámetros recrean una forma de caracterizar a los personajes distintiva tanto por el uso de la antítesis como por el aire epigramático de los versos. Frente a las piezas bucólicas, colecciones tan diversas la *Appendix Vergiliana* hacen de la descripción del cuerpo femenino una parte de relativa importancia en sus poemas. En este último compendio poético destaca sobre todo el ejemplo de *Moretum*, en el que un personaje secundario, femenino y desfavorecido (una criada —recuérdese— de etnia africana) es la única figura capaz de atraer sobre sí el cálamo realista del desconocido poeta, aunque sea de forma humorística y a través de una *effictio* de llamativas semejanzas con las que se estudiaban en el capítulo a propósito de la comedia.

En el caso de Estacio, frente a Horacio, y de las *Silvas*, frente a las *Odas*, se constata un desarrollo del retrato literario mucho más abundante y, como se ha procurado demostrar, deudor de la literatura de consuelo. En los poemas analizados (*Silv.* 2.6, 5.1 y 5.6) destaca la impronta de la *consolatio*, la versatilidad del elogio que envuelve al homenajeado y que posibilita que el encomio se extienda a otros destinatarios y, sobre todo, el uso recurrente de una imagen en virtud de la cual el poema queda transformado en tumba metafórica para mayor gloria del homenajeado y del propio poeta, una metáfora, no obstante, ya popularizada por el *monumentum aere perennius* de Horacio.

Por último, de forma complementaria al estudio del retrato, el examen del empleo de la écfrasis en las *Silvae* ha insistido en la simpatía que opera entre el objeto descrito y el individuo relacionado con él. En este caso, la descripción de las virtudes de una pieza de arte guarda relación con la de los individuos relacionados con la propia obra, los cuales, de forma simpatética, aparecen dotados de las mismas cualidades, así se ha notado a propósito de una pequeña escultura de Hércules, a través de cuya descripción y elogio Estacio celebra a un posible amigo, pero más seguro mecenas literario.



## Capítulo 4

### *Musa amata: la elegía*

---

A pesar de que en los textos de los elegíacos latinos convive una multiplicidad de pasajes que, tomados en su conjunto, se prestarían al examen del retrato literario de las amadas mediante la acumulación y el contraste de diferentes detalles,<sup>1</sup> lo cierto es que si se intentan localizar retratos individualizados en los que las mujeres aparezcan dotadas de características específicas, se ratifica la afirmación de Gibson (2005: 165) cuando recordaba que «to approach elegy with the expectation of finding powerful character portraits of beautiful and tempestuous women is to invite disappointment». Por consiguiente, si se desea examinar la descripción de las amadas en el género poético que les pertenece por antonomasia, el verdadero punto de interés deberá orientarse a dilucidar la forma en que la propia descripción de la mujer y de su belleza afectan al poeta, así como al modo en que la visualización de las *puellae* puede arrojar luz sobre los intereses de cada autor, llegando a actuar como metáfora de sus inquietudes y ambiciones estéticas, poéticas e ideológicas.<sup>2</sup>

Conforme a lo anterior y como quiera que en los poemas de Tibulo no es posible llegar a aislar ningún retrato lo suficientemente concreto y autónomo,<sup>3</sup> el examen de la imagen de las amadas se inicia con la obra de Propertio. A la labor del poeta de Umbría habrá que sumar el estudio de la amplia producción ovidiana y, asimismo, la visión femenina con la que operan los epígonos del género en el *Corpus Tibullianum*, por más que esta represente una herencia inalterada de los anteriores cultivadores. Por otro lado, puesto que la poesía elegíaca no opera exclusivamente sobre las *puellas*, sino que es uno de los géneros que mejor se presta al estudio de la «experiencia vital» de sus autores,<sup>4</sup> también

---

<sup>1</sup> La síntesis tanto de los atributos físicos y las disposiciones espirituales de las amadas fue objeto de dos breves artículos de Leary (1990 y 1993). Las referencias de las publicaciones de Leary pueden confrontarse y completarse ahora con las recogidas en las entradas a cargo de Martos Fernández (2011a: 32) y (2011b: 112-114), y Moreno Soldevila (2011a: 130-133) y (2011b: 134-141) en el diccionario sobre motivos amorios coordinado por esta última.

<sup>2</sup> Vid. la primera parte de la monografía de Wyke (2002), esp. pp. 11-45; y Gibson (2005: 162-165).

<sup>3</sup> Naturalmente, esto no es óbice para localizar referencias puntuales al físico o carácter de la amada. Cf. Tib. 1.3.91, 1.4.14, 1.5.43-44, 1.6.6 y 15, 1.8.15-16, 1.8.26-27, 1.8.61-62, 1.9.74, 2.4.6. Por otro lado, aflora cierto conato retratístico cuando el poeta relata las actividades de una *verax...saga* (1.2.43-54), las de una *callida...saga* (1.5.48-56) o ◉todavía más impreciso◉ las de una *anus* (1.8.17-22). Para la interpretación de los dos primeros pasajes, vid. Tupet (2009 [=1976]: 332-348). Catálogos de acciones, antes que perfiles individualizados, ejercerán una notable influencia en Prop. 4.5 (con Tupet 2009 [=1976]: 369-377) y Ov. *Am.* 1.8. Sobre este último, vid. las líneas dedicadas a *Dipsa infra*.

<sup>4</sup> Puede tomarse Propertio como ejemplo: al número total de apariciones del pronombre *tu* (452) se superpone el del pronombre *ego* (478) y, con un contraste más claro, el de la forma verbal *sum* (611), que

será necesario explorar el resto de retratos dispersos en este género o, lo que es lo mismo, no circunscribir la investigación exclusivamente a la elegía amorosa. En este caso, la producción tardía de Ovidio se convierte en el lugar idóneo para profundizar en el análisis, puesto que las últimas elegías del sulmonense aportan al lector una nueva imagen de la persona del poeta y de la de quienes lo rodean.

## 1. PROPERCIO: DESBASTAR PARA DEVASTAR.

Propertio no inventa la imagen de la *puella* elegíaca, que en el panorama literario romano contaba con un precursor tan notable como Catulo, pero el poeta umbro sí que es el primero en generar un retrato poético completo y definido de su amada, motivo por el cual, en cierto sentido, no deja de actuar como primer artífice, al menos por cuanto hace a la exposición conjunta de todo un ideario sobre la belleza femenina, simbolizada en la figura de Cintia.<sup>5</sup> Además de esto, el poeta avanza un paso más, pues una vez que la imagen de su *puella* se ha constituido al completo y se halla totalmente perfilada e, incluso, revestida de atributos divinos, el propio autor se encarga de deshacer por completo este retrato y desmentir punto por punto cada uno de los encantos que el lector había llegado a asumir.

### 1.1. La construcción de Cintia.

El elegíaco elabora la imagen de Cintia especialmente a lo largo de sus dos primeros libros de poemas, aquellos en los que más veces se significa su experiencia amorosa.<sup>6</sup> Notablemente, el nombre de la mujer ocupa una posición de honor cuando se valora el poemario al completo: *Cynthia* es la primera palabra que encuentra el lector en el *Monobyblos*. Con todo, en esta primera elegía Cintia tan solo es una idea vaga, dado que el objetivo del poema es presentar lo que hasta ahora era un sentimiento desconocido para el autor: *Cynthia prima suis*

---

después de la conjunción *et* es la palabra más empleada por el autor. Tomo las cifras de los listados de frecuencia de Purnelle (1997: 273).

<sup>5</sup> Sobre la identidad de Cintia, puede consultarse el último capítulo de Boucher (1980: 441-480); Wyke, centrada en las elegías 2.10-13 (2002: 46-77) —publicado por primera vez como un artículo en 1987— y cf. Manuwald (2006: 226-228 y 227 n. 43) con bibliografía acerca de esta cuestión. Una propuesta extendida fue creer que la mujer era una meretriz, para lo que no hay ninguna evidencia sólida en la poesía de Propertio (vid. Williams 1968: 529-535), así como tampoco la hay para conectarla con la Hostia que pensó Apuleyo (*Apol.* 10). Para la imagen de Cintia (y de las mujeres en la poesía del elegíaco), vid. Fantham (2006: 184-189 y 191-198).

<sup>6</sup> Baste recordar que de las casi sesenta ocasiones en las que comparece el nombre de Cintia en el poemario, en los libros tercero y cuarto solo lo hace ocho veces. En estos dos libros, además, el nombre siempre está asociado bien al *discidium* o *divortium amoris* o bien a la muerte (cf. 3.21.9, 3.24.3, 3.25.6 [=3.24.26], 4.7.3, 85, 4.8.15, 51, 63). Pese a esto, la imagen de la mujer recorre la totalidad del poemario. Así, además de los versos que se comentan aquí, cf. 1.3.1-8, 4.5-8, 13-22, 5.8, 7.6, 11, 8.7, 16, 9.22, 74, 13.29-32, 15.1, 6, 16.12, 17.9, 18.12, 19.13-16, 25.41, 2.1.49-50, 68, 4.22, 5.7, 28, 8.12, 14, 9.31, 35, 12.14, 23, 15.21, 18.26, 19.15, 21.15-16, 22.5-11, 43, 23.16-18, 24.18, 47-48, 25.22, 41-42, 29.9, 3.3.34, 5.2, 6.12-13, 7.48, 8.28, 15.44, 23.12, 4.5.56-57. Cf. el capítulo de Fedeli (2008) junto con las diversas notas que aporta a propósito de las menciones de la mujer en los volúmenes de su comentario



*miserum me cepit ocellis* (1.1.1). En cambio, en la segunda elegía del libro, la imagen de Cintia aflora de un modo mucho más directo y mucho más visual:

Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo  
 et tenues Coa veste movere sinus,  
 aut quid Orontea crines perfundere murra,  
 teque peregrinis vendere muneribus,  
 naturaeque decus mercato perdere cultu, 5  
 nec sinere in propriis membra nitere bonis?  
 Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:  
 nudus Amor formae non amat artificem. [...]  
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet  
 Aoniamque libens Calliopea lyram,  
 unica nec desit iucundis gratia verbis,  
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat. 30 Prop. 1.2.1-8, 27-30<sup>7</sup>

¿De qué ayuda, mi vida, andar con el cabello acicalado y mover los ligeros pliegues de un vestido de Cos, o de qué rociar la melena con la mirra del Orontes, hacerte valer por productos extranjeros y perder el atractivo de tu natural con afeites comprados, y no permitir que tu cuerpo brille por sus propios encantos? Créeme, no hay ningún remedio para tu belleza: Amor desnudo no ama a la belleza impostada.

[...] Sobre todo cuando Febo te ha obsequiado el don del canto y Calíope, de buen grado, con el de su lira aonia, y no les falta una gracia especial a tus agradables palabras, encantos todos ellos que aprecia Venus, encantos que Minerva aprecia.

Como explicaba Fedeli (1980: 91), en esta poesía confluyen los motivos epigramáticos con los temas de raigambre filosófica. Entre los primeros, se sitúa la alabanza del cuerpo de la amada; entre los segundos, la primacía de la belleza natural sobre la lograda mediante artificios.<sup>8</sup> Al mismo tiempo, la composición se impregna del carácter de una *suasoria*, como revela el imperativo *crede mihi* (7) o el *aspice*, que introduciría el catálogo de ejemplos mitológicos previos a la alabanza del espíritu en los versos que se han omitido (9-26).

Propertio presentará un elogio más detallado del físico de Cintia en las elegías del segundo libro. En el caso que nos ocupa, lo que interesa al poeta es recalcar cómo el amor «natural» o «verdadero» (*nudus Amor*)<sup>9</sup> rechaza la belleza

<sup>7</sup> Como es sabido, la transmisión de los versos de Propertio presenta notables dificultades. Aquí se reproducen los textos conforme a la edición de Heyworth (2007), aunque la confrontación con el texto de Gould (1999) y Fedeli (1994a), así como la reiterada consulta del extenso comentario de este último, nos ha sido de gran ayuda.

<sup>8</sup> Este tema se infiltró pronto en la literatura y llegó a topicalizarse como un *locus de divitiis*. Sobre su origen filosófico, vid. Pl. *Grg.* 465b y cf. Lucr. 4.1126-1127; Cic. *Orat.* 78; Sen. *Ben.* 7.9.4; *HO.* 658-670. Que el motivo había trascendido el interés de la filosofía se comprueba en Plaut. *Most.* 166-169 y, sobre todo, 286-292. Su impacto en la elegía de Propertio es notable: cf. 1.15.5-6, 2.18b.27-28, 3.14.27-28. Vid. Sabot (1976: 394-398) y Gibson (2003: 144-145). Cf. el uso del mismo motivo en Tib. 1.8.9-14.

<sup>9</sup> Evidentemente, el *nudus Amor* también evoca el cuerpo desnudo de Cintia. De hecho, a menudo el poeta se regocija ante la visión del cuerpo de su amada al natural: 2.1.13, 2.13, 13.27, 15.5, 19.15, 24.52, 26.43, 29.7, 3.8.8, 13.38, 14.4, 19, 4.3.43. Boucher (1980: 58-59) recordaba que la desnudez era una de las formas de sensualidad e imaginación más constantes en Propertio. Nótese que en esta elegía Cintia aparece *Coa veste*, esto es, con una prenda que transparentaba las formas: Hor. *Sat.* 1.2.101; Sen. *Ben.* 7.9.5; Mart. 8.68.7. A

artificial y cómo su amada aparece dotada de un *animus* excepcional (27-30). Las dotes para el canto, la música y la conversación son solo una parte de los *bona* espirituales de Cintia y representan un regalo divino a ojos del autor.<sup>10</sup> Otros posibles cumplidos se silencian empleando una abstracción (*omnia quaeque*) y citando a las diosas tutelares de la belleza y la industria. Hay, además, cierto encanto añadido en el hecho de que Cintia reúna por un lado las dotes de Venus, que simboliza el componente afectivo y erótico del sexo femenino, y por otro lado las habilidades de Minerva, que encarna una faceta más cercana al *ars* y el *ingenium*.<sup>11</sup> Idéntico tipo de conjunción encomiástica aparecerá en otra elegía presumiblemente también referida a Cintia:<sup>12</sup>

Est tibi forma potens, sunt castae Pallados artes,  
splendidaque a docto fama refulget avo. Prop. 3.20.7-8

Tienes tú una pujante hermosura, tienes las habilidades de la casta Palas, y en virtud de tu docto abuelo refulge una espléndida fama.

Frente a la elegía 1.2., que consiste en una visión de la amada supeditada a la esfera del *cultus* femenino, el libro segundo se convertirá en el espacio que el autor reserve para desarrollar con mayor detalle y minuciosidad la imagen de su amada tanto en el plano físico como en el moral. Esto ocurre sobre todo en las tres primeras elegías: 2.1, 2.2 y 2.3.

El poema inicial del libro segundo está dirigido a Mecenas (2.1.17), pero en realidad la mención del protector queda desplazada por completo en beneficio de la alabanza de la hermosura de Cintia. Propercio responde a la hipotética pregunta de Mecenas sobre su fuente de inspiración poética con un *ingenium nobis ipsa puella facit* (v. 4).<sup>13</sup> A partir de aquí, los versos que siguen y en los que se actualiza la imagen de Cintia que se había presentado en el primer libro no son sino una elaborada justificación de la capacidad sugestiva que representa Cintia como musa properciana:

Sive illam Cois fulgentem incedere cerno, 5  
totum de Coa veste volumen erit;  
seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,  
gaudet laudatis ire superba comis;

---

propósito del *ars ornatricis* referido a la vestimenta femenina, cf. Plau. *Epid.* 223-234 y el catálogo ovidiano en *AA.* 3.169-192. Bibliografía sobre el tema en Bradley (2009: 175 n. 41).

<sup>10</sup> Cf. *multis decus artibus* (1.4.13); *munera caelestia* (2.3.25).

<sup>11</sup> En la conjunción de dones de la belleza y del talento resuena la impronta de poetas helenísticos como Rufino (*AP.* 5.70), Filodemo (*AP.* 5.131) y Meleagro (*AP.* 140).

<sup>12</sup> Debe aclararse que la vinculación de la elegía 3.20 con Cintia no es aceptada unánimemente y que la unidad y la posición del poema en el libro han sido objeto de debate. Con todo, un buen conocedor del poeta, como Fedeli (1985: 586), sostenía: «Si può, quindi, concludere affermando che l'elegia [...] attesta la fase di una provvisoria e illusoria riconciliazione; la sua collocazione è stata accuratamente studiata per raggiungere un effetto di contrasto e per far capire subito al lettore il fallimento del tentativo».

<sup>13</sup> Vid. 1.3.19: *te mihi materiam felicem in carmina praebet*; 2.17.34: *ingenio causas tu dabis una meo*; 2.30.40: *nam sine te nostrum non valet ingenium*. Cf. *Ov. Am.* 3.12.16: *ingenium movit sola Corinna meum*; *Tr.* 4.10.59.

sive lyrae carmen digitis percussit eburnis,  
 miramur faciles ut premat arte manus; 10  
 seu cum poscentes somnum declinat ocellos,  
 invenio causas mille poeta novas. Prop. 2.1.5-12

Si noto que ella camina reluciente con telas de Cos, un volumen completo versará sobre su vestido de Cos; o si he visto que sus cabellos se esparcen extendidos por su frente, se alegra de andar ufana con los elogios de su cabellera; o si con sus dedos de marfil ha tocado una canción al son de la lira, me asombro de la facilidad con que tañe su mano virtuosa; o si abaja sus ojitos cuando apetece del sueño, mil nuevos motivos encuentro como poeta.

La imagen de Cintia se concretará en las dos elegías sucesivas. Por esta razón, aquí basta con notar cómo a un destacado uso de la anáfora para encadenar cada uno de los elementos (vestimenta, cabello, dotes para la música, ojos), se añade la preferencia por el ritmo espondeo, lo que demora considerablemente la enumeración de las cualidades y contribuye a congelar de un modo solemne la imagen de la mujer que inspira al poeta.

A esta elegía programática se deben sumar las referencias que se localizan en 2.2 y 2.3., textos donde verdaderamente emerge el «portrait liminaire de la femme aimée» (Boucher 1980: 56). En la primera de estas poesías, la justificación para la pintura de Cintia encuentra su argumento en el dístico introductorio.<sup>14</sup> Propertio se sentía libre (*liber eram*) y disfrutaba de una paz que ahora reconoce como ilusoria (*composita pace*), pero de forma súbita e inesperada la mujer ejerce una nueva fascinación sobre el poeta, lo que origina una nueva descripción en la que Cintia ya no se contempla exclusivamente como una mortal, sino que el poeta le atribuye algunas características que anuncian su futura divinización:

Cur haec in terris facies humana moratur?  
 Iuppiter, ignosco pristina furta tibi.  
 Fulva coma est longaeque manus; it maxima toto 5  
 corpore, ut incedit vel Iove digna soror,  
 aut ut Munychias Pallas spatiat ad aras,  
 Gorgonis anguiferae pectus operta comis, Prop. 2.2.3-8

¿Por qué habita en la tierra este rostro humano? Júpiter, te perdono tus antiguos adulterios. Ambarina es su melena y largas las manos, camina grandiosa con todo su porte, como avanza la hermana digna de incluso Júpiter o como hacia el altar de Muniquia se pasea Palas, cubierto su pecho con la melena de la anguífera Górgona...

Propertio trata de justificar su enamoramiento con una *interrogatio* que presagia el carácter sobrehumano del que más adelante se revestirá la figura de

<sup>14</sup> La transmisión de este poema es problemática. El primer dístico fue separado del resto de la composición por Escalígero. Asimismo, después del verso octavo, Heyworth imprime una laguna hasta el decimotercero. Este vacío a veces se completa con una pareja de dísticos plagados de referencias mitológicas. Así, en Fedeli (1994a: 51-52; cf. 2005: 111): *qualis et Ischomache, Lapithae genus, heroine, / Centauris medio grata rapina mero; / Mercurio <aut> qualis fertur Boebeidos undis / virgineum Brimo composuisse latus*. En otras ocasiones, este suplemento se traspone a 2.29, como en Goold (1999: 192). En este caso, la laguna se completa con el suplemento de Housman: *aut patrio qualis ponit vestigia ponto / mille Venus teneris cincta Cupidinibus*. Vid. Goold (1999: 110) y cf. Heyworth (2007: 37 ad v. 8).

Cintia. Entre otros aspectos, es llamativa la referencia al color del cabello. Si las manos están acompañadas del epíteto tradicional,<sup>15</sup> no ocurre lo mismo con la melena de la mujer. Frente a términos como *flavus*, el adjetivo *fulvus* es infrecuente en la elegía.<sup>16</sup> El término, en cambio, es bastante empleado en la épica para designar el color del fuego y el de algunos pelajes. En consecuencia, parece que, al margen de los gustos femeninos de la época en lo que al tono del cabello se refiere,<sup>17</sup> con la *fulva coma* de Cintia Propercio desea vincular la hermosura de su amada a la majestuosa belleza de las diosas de la epopeya.

Además del particular color del pelo de Cintia, el poeta destaca su porte y su forma de andar. Como es habitual, Propercio recurre a comparaciones mitológicas para ilustrar lo que concibe como un movimiento regio parangonable al de diosas olímpicas Juno y Minerva. En esta ocasión, la analogía con la última de ellas no viene motivada por la destreza en las labores domésticas o los encantos que se sugerían en 1.2.30. Ahora interesa más la faceta de la divinidad que inspira temor y veneración al mismo tiempo. De aquí la indumentaria de Minerva en el símil, donde es visible la *anguifera coma* de Medusa.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Cf. *contra* Cat. 43.3. Que el foco de atención sean las manos y no los brazos puede encontrar su explicación en la indumentaria, ya que por norma general estos permanecían ocultos por las prendas. Como consecuencia, dejar al descubierto esta parte del cuerpo garantizaba un efecto erótico (cf. Ov. AA. 1.498, 3.307-308; cf. *Met.* 1.500-501). Las manos y los dedos eran, además, los agentes principales en la lengua de signos de los enamorados. Ovidio recomendará a las mujeres no acompañar con señales su discurso si tienen los dedos rechonchos y suciedad en las uñas (AA. 3.275-276).

<sup>16</sup> Aplicado al cabello humano, *fulvus* aparece en Verg. *Aen.* 10.562, 11.642 y Ov. *Met.* 12.273, pero dentro de la elegía comparece únicamente en este pasaje y en Ov. *Pont.* 3.2.74. Por el contrario, cf. *flavus*: Cat. 64.63, 98, 66.62; Hor. C. 1.5.4, 2.4.14, 3.9.19; Tib. 1.1.15, 5.44, 2.1.48; Ov. *Am.* 1.1.7, 2.4.39, 3.10.3, 43; *Her.* 5.122, 20.57. Vid. Pichon (1991 [=1902]: 157). André (1949: 132-136) explicaba que la diferencia entre *fulvus* y *flavus* era la ausencia de blanco en su composición, que resulta de una mezcla de rojo y amarillo —el ámbar de nuestra traducción trata de recoger esta idea—. No obstante, cf. Gell. 2.26.8-11, quien lo trata como un hipónimo de *rufus*, y piensa en la mezcla de rojo y verde (¿un tono cobrizo?). Cf. Clarke (2003: 89-90). Los cuidados del cabello de Cintia (en concreto, la afición de la mujer por los tintes) serán el tema de la elegía 2.18 en Propercio (2.18b en Fedeli 1994a). Sobre el color y su importancia en los artificios del *cultus* (vestimenta, pelucas, cosméticos...), vid. Bradley (2009: 161-188).

<sup>17</sup> Por ejemplo, cuando Dimundo (2000: 306 n. 5) comenta Ov. *Am.* 1.14, informa de que el color preferido de las mujeres romanas para su melena era el *rutilus*. El primer testimonio de esta costumbre es Catón, *Orig.* 7.9: *mulieres nostrae capillum cinere unctitabant, ut rutilus esset*. Con el tiempo, el color pasó a importarse de la Galia y de Germania, y es de esperar que resultara sumamente llamativo entre la abundancia de tonos castaños más propios del fenotipo mediterráneo. Cf. Marcial (8.33.20, 14.26), donde se menciona la *spuma Batava*, y vid. Plin. *NH.* 28.191, donde se explica la extracción de estas tinturas a partir de álcalis como el *sapo*. En general, sobre el vocabulario cromático aplicado al cabello, vid. André (1949: 326-327). El francés notaba que Ovidio ofrecía tan solo cinco ejemplos de personas morenas frente a los treinta casos de personas rubias. En los casos relativos a mujeres, el detalle es sintomático de la popularidad de la que gozaban tintes y pelucas por un lado y, por otro, de la idealización que operaba sobre el modelo de belleza femenino, que no encuentra (valorándolo solo en términos generales) una correspondencia real con los tonos de las poblaciones mediterráneas.

<sup>18</sup> El compuesto *anguifer* se atestigua por primera vez aquí. El adjetivo sigue el modelo de *odorifer* (2.13.23), usado por primera vez por Virgilio (*Aen.* 12.419). Los compuestos en *-fer* son relativamente frecuentes en el elegíaco. He localizado: *gemmifer* (3.4.2), *velifer* (3.9.95, cf. *velificata* 2.28.40 y *velificabat* 4.9.6), *palmifer* (4.5.25) y *spumifer* (4.7.81). Todas las formas reaparecerán en Ovidio, salvo *gemmifer* y *spumifer*, que, no obstante, lo harán en Estacio.

Como ocurría con 2.2, el comienzo de la elegía 2.3 también habla de un cambio drástico en la experiencia sentimental del amante. Una vez más, el poeta habla para sí y reconoce su incapacidad para permanecer ajeno a los encantos de Cintia (2.3.1-4). Empero, a diferencia de la elegía precedente, ahora Propercio brinda una breve etiología de los motivos que le indujeron a enamorarse de esta mujer. El poeta no quedó prendado solo de su físico, sino también de su naturaleza. El elogio de los *animi bona* de Cintia denvendrá finalmente en la divinización total de la joven, que, de este modo, ingresa en la categoría de las *puellae divinae*:

Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit		
(lilia non domina sunt magis alba mea),	10	
nec de more comae per levia colla fluentes,	13	
non oculi, geminae, sidera nostra, faces,		
nec si quando Arabo lucet bombyce papilla	15	
(non sum de nihilo blandus amator ego),		
quantum quod posito formose saltat Iaccho		
egit ut euhantes dux Ariadna choros,		
et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro		
par Aganippaeae ludere docta lyrae;	20	
et sua cum antiquae committit scripta Corinnae		
carminaque Erinnae non putat aequa suis.		Prop. 2.3.9-22

Y no me cautivó tanto su rostro, aunque sea luminoso (los lirios no son más blancos que mi dueña), ni sus cabellos, desparramándose por el delicado cuello, según es costumbre; ni sus ojos, dos antorchas que son mis estrellas, ni si alguna vez sus pechos brillan por la seda de Arabia (no soy yo un amante que se ablande por nada), cuanto me cautivó por la elegancia en el baile una vez que ya está servido el vino, como Ariadna encabeza a los coros de bacantes; y cuanto me cautivó al improvisar doctos poemas con el plectro eolio, semejante en el tocar a la lira de Aganipe; y al equiparar sus escritos a los de la antigua Corina y pensar que los poemas de Erina no se igualan a los suyos.

Según la opinión de Fedeli (2005: 122), este poema constituiría un ciclo unitario junto con 2.1 y 2.2.<sup>19</sup> Tal ciclo puede, en efecto, estructurarse teniendo en cuenta la progresiva «divinización» de la figura de Cintia. En 2.1., aunque se constataba la belleza de la amada, esta permanecía supeditada a una *recusatio* poética, finalidad principal de la elegía. En 2.2., como se ha comprobado, Propercio avanzaba la equiparación de su amada con las diosas del Olimpo. Pero no es hasta 2.3 cuando Cintia aparece claramente diferenciada del resto de los mortales tanto por su *forma* como por su *natura*.

Es relevante notar que cuerpo y espíritu ocupan el mismo número de versos.<sup>20</sup> El elogio de la belleza (9-16) arranca con la imagen del rostro y la

<sup>19</sup> Cf. Wyke (2002: 145-154), donde se concibe a Cintia como creación artística y al libro segundo como una visión paradójica de la polémica literaria de Calímaco, puesto que la dimensión épica del cuerpo de la amada se integra en el *humile genus* elegíaco.

<sup>20</sup> Empero, nótese cómo en este caso Heyworth (2007: 38) excluye un dístico (vv. 11-12) que Housman transponía al verso 16 y Fedeli (1994a: 53) introducía después de *mea: ut Maeotica nex minio si certet Hiberno, / utque rosae puro lacte natant folia*.

blancura de Cintia, que sobrepaja a la de los lirios.<sup>21</sup> Sigue la mención del cabello. Propertio ya había hecho referencia a su característico color (*fulvus*), por lo que ahora se centra en su disposición. Según el poeta, la joven lleva la melena al viento: *nec de more comae per levia colla fluentes* (13). Cabe notar que este verso puede interpretarse de formas distintas. En primer lugar, la ambigüedad del sintagma *de more* no deja claro si este peinado es algo habitual en Cintia (*more suo*) o se trata de una *consuetudo temporis* femenina.<sup>22</sup> En segundo lugar, es posible otra interpretación que afectaría a la arquitectura del verso y a la forma de entender la imagen del cabello. Hasta ahora no se ha hecho referencia a la posibilidad de ver aquí una tmesis del participio (i.e.: *de...fluentes*). Sin duda, esto se debe a que la tmesis es una figura prácticamente ausente en la poesía de Propertio.<sup>23</sup> Con todo, barajar su empleo en este verso supondría liberar al sustantivo *mos* de la poco habitual construcción preposicional, al tiempo que la segmentación del participio en dos unidades reforzaría la imagen de dispersión del cabello de Cintia, que verbal y visualmente parecería caer a uno y otro lado del cuello de la joven.<sup>24</sup>

Los ojos de Cintia aparecen inmediatamente después de la referencia al cabello. No en vano, estos dos atributos de la mujer son los rasgos que harán su sombra reconocible cuando más adelante se presente al poeta: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos* (4.7.7-8). La referencia a la mirada de la amada era un requisito indispensable en la *laudatio puellae* y, en consecuencia, los ojos son uno de los elementos anatómicos que más veces mencionan los elegíacos romanos. A menudo, los ojos se describen comparándolos con elementos ígneos o manifestando un poder magnético y cautivador.<sup>25</sup> Propertio hace de los ojos negros (2.12.23) de Cintia los *duces in amore* (2.15.12). Generalmente, también, el poeta se refiere a estos no como lo hace en 2.3, sino con el diminutivo *ocelli*, que,

<sup>21</sup> Cf. 2.29.30: *heu quantum per se candida forma ualet!* A propósito del término cromático, vid. el comentario a Cat. 86.

<sup>22</sup> A favor del particular gusto de Cintia por llevar la melena suelta, cf. 2.1.7 (*ad frontem sparsos errare capillos*) y 2.22a.9 (*sive vagi crines puris in frontibus errant*). En contra, vid. el empleo de este sintagma que hace Virgilio, el único autor que utiliza el ablativo *more* precedido por *de* en referencia al cabello: *et circum Iliades crinem de more solutae* (Verg. *Aen.* 3.65; cf. 11.35) y *sanguine turpantem comptos de more capillos* (*Aen.* 10.832). En ambos casos, Servio recoge que se trata de costumbres generales: *aut de more gentis ut etiam in Aegypto est; aut certe de more plangentium* (Serv. *ad Aen.* 3.65) y *antiquo scilicet more, quo viri sicut mulieres componebant capillos* (Serv. *ad Aen.* 10.832).

<sup>23</sup> Fedeli (1994a: 291, cf. 252) señalaba un único caso en su edición (*perque lavet*, 4.6.74), que además ofrece la dificultad de contar con una variante que anularía la fragmentación (*terque lavet*, V<sup>2</sup>).

<sup>24</sup> La figura retórica estaría dispuesta en consonancia con la cesura del pentámetro, que divide el verso en dos miembros con el mismo número de palabras en cada uno. El verbo *defluere*, además, no es extraño a Propertio, quien ya lo ha utilizado en 1.10.2, aunque en referencia al *animus* de Galo. Para su aplicación al cabello, cf. *Ov. Met.* 6.141 (*defluxere comae*) y *App. Verg. De rosis* 37 (*ecce et defluxit rutili coma punica floris*). A su vez, para la melena de la amada cayendo a los dos lados del cuello, cf. *infra* *Ov. AA.* 3.141-142 y su comentario al hilo de *Am.* 1.5.

<sup>25</sup> Cf. *AP.* 5.96 (Meleagro): Ἰξὸν ἔχεις τὸ φίλημα, τὰ δ' ὄμματα, Τιμάριον, πῦρ/ ἦν ἐσίδης καίεις, ἦν δὲ θίγης δέδεκας; *Tibul.* 2.1.82, 2.6.16; *Ov. Am.* 2.16.44, 3.3.9-10; *Her.* 20.55-56; *Corp. Tibul.* 3.8.6 [=4.2.6] *inter alia*. Vid. Giangrande (1974: 1-2 n. 1.)

como ocurría con Catulo, es más connotativo que denotativo (por cuanto su sentido es más afectivo que mensurable).<sup>26</sup>

El último elemento elogiado en el plano de la *forma* es la vestimenta de la joven. Una vez más se presenta a Cintia envuelta en un vestido de seda (*Arabo... bombyce*), que evoca las referencias precedentes a las telas de Cos (1.2.2 y 2.1.5-6) y transmite una imagen de sensualidad y elegancia.<sup>27</sup>

A continuación, se renueva el triunfo de los bienes del espíritu sobre los bienes del cuerpo, tal y como sucedía en 1.2. En la elegía 2.3 el punto de inflexión lo ocupa el verso 17 y la mención del segundo término en la correlación *nectam... quantum*. Ahora Cintia emerge como una *puella docta*, para lo que Propertio utiliza una triple comparación basada en sus habilidades para la danza, para la música y para la poesía (cf. 2.3.19-20, 3.10.23). La analogía más significativa se establece en el último dístico con la poetisa griega Corina. De acuerdo con la edición aquí adoptada,<sup>28</sup> Cintia no es solo capaz de servir de inspiración poética para Propertio (como en 2.3) ni de recitar los versos que el autor compone en su honor (cf. 2.26.25-26 y 2.33.38), sino que la propia muchacha es capaz de componer poesía. Aparte de que verdaderamente exista «a nivel de discurso programático la necesidad de que la *domina* sea *docta*, pues de ello se sigue que *doctus* es el poeta y *doctum* su *carmen*» (Álvarez Hernández 1997: 68), no hay que obviar que hacer de Cintia una *puella scribens* constituye un (muy) elevado cumplido para una sociedad y una época en las que la escritura poética estaba restringida a pocos y escogidos individuos, casi nunca a mujeres.

La habilidad poética era un escalón más en la serie de complementos que hacen de Cintia una mujer excepcional. Su divinización será completa en el momento en que se aluda a su nacimiento portentoso:

Haec tibi contulerunt caelestia munera divi,	25
haec tibi ne matrem forte dedisse putes.	
Non non humani partus sunt talia dona;	
ista decem menses non peperere bona.	Prop. 2.3. 25-28

Estos regalos celestes los dioses te los confirieron, no vayas a pensar que quizá estos te los diera una madre. No, no son propios de un parto humano tales dones; diez meses no pudieron alumbrar esos bienes.

El carácter sobrenatural termina de perfilarse de un modo enfático tanto en el plano del significante como en el del significado. En el primero, destaca la rima

<sup>26</sup> Cf. 1.1.1, 3.19, 33, 5.11, 9.27, 10.7, 15.33, 16.31, 17.11, 19.5, 2.1.11, 6.29, 13.17, 15.7, 22a7, 25.47, 26a13, 26b41. Lo verdaderamente destacable es notar cómo el número de comparencias del diminutivo es mayor que el de *oculus*, y cómo el empleo del diminutivo decrece a lo largo de los libros de Propertio, lo que responde al abandono del tema erótico y al «afinamiento progressivo dello stile» (Fedeli 1980: 63-64).

<sup>27</sup> Cf. 2.16.18, 55, 2.29b.26-27, 3.10.15.

<sup>28</sup> El verso 22 presenta graves problemas de transmisión. Vid. Fedeli (1994a: 53-54). El *consensus codicum* atestigua *carmina quae quivis non putat aequa suis* (Fedeli 2005: 137-139). Las reconstrucciones propuestas son muy diversas. Heyworth (2007: 37) sigue el texto de Alfonsi (*Erinnae*), modificación, a su vez, de una conjetura de Beroaldo (1487): *carmina quae Erynes non putat*.

(27-28) y la *geminatio* del adverbio de negación.<sup>29</sup> En el segundo, predomina la referencia a una gestación extraordinaria como única vía para explicar todas las cualidades de Cintia.<sup>30</sup> La conjunción excepcional de todos estos atributos propiciará que el autor termine por referirse a Cintia como la reencarnación de una divinidad, una hipóstasis de la belleza y una segunda venida de la hermosura a la tierra: *post Helenam haec terris forma secunda redit* (2.3.32).<sup>31</sup>

## 1.2. La desintegración de Cintia.

A diferencia de los dos primeros volúmenes, el libro tercero está marcado por el final de la relación amorosa entre Propercio y Cintia. El *discidium amoris* tendrá un impacto tan notable como negativo en la imagen de la *puella* que hasta ahora había elaborado el autor. Si la fascinación por Cintia había llevado a elogiarla como si se tratara de una divinidad (2.1, 2.2 y 2.3), en la(s) última(s) poesía(s)<sup>32</sup> del tercer libro el poeta aniquila por completo el retrato idealizado que había forjado para sí mismo y para los lectores de sus versos:

Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae,  
 olim elegis nimium facta superba meis.  
 Noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes:  
 versibus insignem te pudet esse meis.  
 Mixtam te varia laudavi saepe figura, 5  
 cum quod non esses esse putaret Amor;  
 et color est totiens roseo collatus Eoo,  
 cum tibi quaesitus candor in ore foret. Prop. 3.24.1-8

Resulta falsa, mujer, esa confianza en tu belleza, vuelta demasiado soberbia otrora por mis elegías. Mi amor te ha atribuido, Cintia, tales elogios: vergüenza me da que por mis versos tú seas distinguida. A menudo te he elogiado por la mezcla de un aspecto variado, cuando Amor podía pensar que tú eras lo que no eras; y tu color ha sido tantas veces comparado a la Aurora rosada, cuando la blancura de tu rostro sería artificial.

No es necesario subrayar que los versos prácticamente pueden leerse como una palinodia de los textos en los que se había perfilado la imagen de la amada. Cintia, la *puella* de porte majestuoso, de cabello color fuego, de ojitos cautivadores

<sup>29</sup> La *geminatio* del adverbio *non* en 2.3.27 es la única ocasión donde no se encuentra dispuesta en encabalgamiento. Cf. 2.8.27-28, 2.24.36-37.

<sup>30</sup> Vid. Cic. *De or.* 1.115: *sunt autem quidam [sc. bona] ita in eisdem rebus [ingenium y ars] habiles, ita naturae mulieribus ornati, ut non nati, sed ab aliquo deo ficti esse videantur.* Cf. Verg. *B.* 4.61 y, sobre todo, Gell. 3.16.1, respecto a la duración del parto humano: *multa opinio est eaque iam pro vero recepta, postquam mulieris uterum semen conceperit, gigni hominem septimo rarer, numquam octavo, saepe nono, saepius numero decimo mense, eumque esse hominem gignendi summum finem: decem menses non inceptos, sed exactos.*

<sup>31</sup> Cf. Ov. *Am.* 1.7.32, 2.1.20, 11.44, 3.2.60.

<sup>32</sup> Una vez más, los problemas de transmisión textual provocan que los editores hablen de veinticuatro o veinticinco elegías. Heyworth (2007: 145) respeta la distinción, pero imprime una a continuación de la otra para señalar el carácter continuado. Tan solo el *Codex Neapolitanus* (c. 1200) presenta una nueva elegía a partir de 3.24.20. Para la discusión, vid. Fedeli (1985: 672-775).





encomio, podía emplazarse la divinización de la amada, de la que en más de una ocasión se habla como joven extraordinaria y como única amada del autor.<sup>37</sup> En contraste, al final del tercer libro, cuando el amante se siente traicionado y el *divortium* de la mujer es inevitable, el poeta es capaz de invertir o, más bien, aniquilar por completo el retrato de su amada. Con independencia del grado de veracidad en la relación entre Propercio y Cintia, la ficción sentimental y la materia poética que inspiraba la belleza de esta mujer tocan a su fin el libro tercero. Cuando Cintia reaparezca en el último volumen de elegías (4.7), lo hará ya como sueño y sombra de aquella que una vez fue.

## 2. OVIDIO Y LA SUBLIMACIÓN DEL RETRATO EN LA ELEGÍA.

Ovidio es el autor que mayor número de retratos encierra en sus elegías. Es obvio que, en primer término, esto obedece a que el sulmonense también es el autor más prolífico en este género, pero incluso en una obra tan distante de la elegía como los *Fastos* Ovidio reserva un espacio a la descripción femenina.<sup>38</sup> Si el cuerpo femenino y los sentimientos que despierta en el poeta son los protagonistas indiscutibles de los retratos en la elegía «dentro» de Roma, la elegía «fuera» de Roma está dominada por la visión de un colectivo extranjero, los getas, definidos como bárbaros, y por la introspección del autor, que encuentra proyección en las diversas pinceladas que el propio Ovidio traza sobre su decadente estado físico y anímico.

### 2.1. *Lusor amorum*: la elegía «dentro» de Roma.

#### 2.1.1. Los amores de Roma.

La imagen de la mujer que presenta Ovidio en su poesía amorosa todavía sigue siendo objeto de estudio. Recientemente, Rosati (2018) trataba la elaboración que el escritor hacía del cuerpo femenino, entendiendo este como un elemento y un símbolo dentro de la propia cultura literaria antigua y de la cultura literaria y artística europea. De los elegíacos, Ovidio fue el que gozó de mayor fortuna en la posteridad, y algunos de sus textos, los mejores ejemplos para rastrear la capacidad del autor para perpetuar un modelo de belleza femenino.

En varios pasajes de la primera colección de elegías del autor, los *Amores*, se alaba por extenso la *pulchritudo* de su amada, Corina. Entre las elegías que componen la obra, dos textos se convierten en las mejores ventanas para el retrato de esta mujer: 1.5 y 3.3. Sin embargo, como ha notado la crítica, por minuciosa

---

<sup>37</sup> Cf., *inter alia*, 1.5.12, 1.8b.42, 1.17.16, 2.1.55, 2.22a36.

<sup>38</sup> Destacan dos casos: Claudia Quinta (*Fast.* 4.305-312) y Marcia (*Fast.* 6.802-806). Esta última prácticamente al final de lo que se conserva de la obra. Junto a estas imágenes femeninas, cf. la del gigante Caco (*Fast.* 1.551-558). En cuanto al retrato en las *Metamorfosis*, se remite a su tratamiento en el capítulo acerca de la épica.

que parezca la imagen contenida en estos poemas,<sup>39</sup> ninguno muestra un personaje diferenciable, sino que Corina encierra en sí toda la tónica que envolvía a la descripción de las enamoradas en la elegía. Lejos, por tanto, de la eventual identificación de esta mujer con una romana de la época o de la valoración de su existencia real,<sup>40</sup> los aspectos más destacables en el plano del retrato literario tendrán que encaminarse a dilucidar otros aspectos como el grado de originalidad del autor, la proximidad o distanciamiento de sus fuentes, o el, a veces, evidente, a veces, equívoco, sentido del humor al que el poeta recurre.

La primera elegía en la que se cita a Corina narra la feliz unión del poeta con su amada. Por irónico que parezca, se trata de una situación poco usual en el marco de la elegía latina, en la que, si amante y amada comparten escenario, generalmente es para subrayar la desesperación del primero y lamentar la imposibilidad de la unión amorosa.<sup>41</sup> En *Am.* 1.5. Ovidio se encuentra descansando sobre su lecho un mediodía de verano mientras una tenue luz invade la estancia. De pronto irrumpe Corina, nominada aquí por primera vez dentro de la colección:<sup>42</sup>

Ecce, Corinna venit tunica velata recincta,  
 candida dividua colla tegente coma 10  
 qualiter in thalamos formosa Sameram isse  
 dicitur et multis Lais amata viris. Ov. *Am.* 1.5.9-12<sup>43</sup>

Hete aquí que llega Corina, envuelta en una túnica sin ceñir, con un cabello que a ambos lados cubría el resplandeciente cuello, como se cuenta que andaba hacia el lecho la hermosa Semíramis, y Lais, amada por muchos hombres.

<sup>39</sup> Ya Sabot (1976: 379-388) basaba su epígrafe sobre la «belleza plástica de la mujer» en el comentario a *Am.* 1.5. Cf. Sabot (1976: 466-473) para el «portrait de Corinne». Por otro lado, McKeown (1989: 116) recuerda que «This passage and 3.3.3ff. [...] provide the most extensive physical descriptions of any elegiac mistress. Neither passage, however, portrays the girl as a distinct individual». Cf. Boyd (1997: 156 n. 57) y Riposati (2018: 317): «Nessun testo della letteratura latina, fino ad allora, aveva rappresentato il corpo femminile in questi termini».

<sup>40</sup> El propio nombre de la enamorada puede interpretarse de diversas maneras. Así, está claro que al llamar a su amada como la poetisa griega, Ovidio relaciona a la mujer con la poesía y sigue la estela de otros poetas que le precedieron, donde los *nomina* evocaban los epítelos del dios tutelar de la poesía (Catulo-Lesbia; Galo-Lícoris; Tibulo-Delia; Propertio-Cintia). Por otro lado, la etimología (cf. gr. κόρη), la prosodia del nombre —equivalente y sustituible por *puella* en todas las circunstancias, como nota McKeown (1987: 21)— y la ironía con la que se desenvuelve Ovidio en los *Am.* inducen a contemplar esta mujer como una construcción poética con una certeza probablemente más firme que lo que ocurría con el resto de elegíacos.

<sup>41</sup> Vid. McKeown (1989: 103) y Dimundo (2000: 63-93, esp. 84-92; cf. 2018: 131-132), donde se confronta esta elegía con Prop. 2.14 y 2.15 para destacar, entre otros aspectos, la diferencia cuantitativa entre los textos, el desarrollo nocturno en el poeta umbro frente al marco vespertino de Ovidio y la mayor preocupación de este último por establecer unas coordenadas narrativas para el encuentro con la mujer.

<sup>42</sup> Cf. *Am.* 1.11.5, 2.6.48, 28.6, 11.8, 12.2, 13.2, 25, 17.7, 29, 19.9, 3.1.49, 7.25, 12.16 y cf. *AA.* 3.538.

<sup>43</sup> Los textos de las elegías amorosas siguen la edición de Kenney (1992 [=1961]), aunque se han contrastado con la más reciente versión de Ramírez de Verger (2003). Para los comentarios, entre otras obras, me han sido de ayuda Hollis (1977); McKeown (1989), (1998); Baldo, Cristante y Pianezzola (1991); Knox (1995); Kenney (1996); Dimundo (2000), (2003) y Gibson (2003).

En un primer momento, la aparición de la amada se asemeja a la de una divinidad.<sup>44</sup> El empleo de *ecce* modifica el letargo descriptivo con el que el poeta había recreado el escenario para el encuentro amoroso. El uso del participio *recincta* para ilustrar la disposición de la túnica obedece por un lado al interés por conservar el halo de misterio que envuelve a la aparición de la amada,<sup>45</sup> pero, al mismo tiempo, anticipa la dirección hacia la que se orientará la elegía —Corina terminará desnuda y acostada con el poeta— y difumina por completo las imágenes de las *verecundis...puellis* y el *timidus...pudor* que se evocaban justo antes de su aparición (7-8). Lo mismo cabe decir de las comparaciones. Las analogías con la reina asiria y con una cortesana intensifican la concepción erótica de la figura de Corina, que aparece con la melena cayéndole a los dos lados del cuello. El epíteto utilizado, *dividuus*, no volverá a aparecer aplicado al cabello hasta la poesía de Estacio;<sup>46</sup> su disposición queda bien condensada en un pentámetro que se articula en dos hemistiquios isosilábicos y con un ritmo semejante (—'UU —U'U —|| —'UU —'UU' —).

Merece la pena detenerse un instante en la imagen del cabello de Corina. Su melena está dispuesta conforme a uno de los estilos de peinado que aparecerán en el *Ars amatoria*, en concreto, conforme al modelo del dios Apolo cuando tañe la lira:

Munditiis capimur: non sint sine lege capilli; admotae formam dantque negantque manus.	
Nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit, elegat et speculum consulat ante suum.	135
Longa probat facies capitis discrimina puri: sic erat ornatis Laodamia comis.	
Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui, ut pateant aures, ora rotunda volunt.	140
Alterius crines umero iacentur utroque: talís es adsumpta, Phoebe canore, lyra.	Ov. AA. 3.133-142

De la elegancia nos vemos prendados: que no queden sin ley los cabellos; las aplicadas manos les conceden y niegan su forma. Y no hay un único tipo de peinado: lo que sentará bien a cada cual, que lo elija y consulte delante de su espejo. A una cara alargada le prueba bien una raya en la cabeza alisada: así estaba peinada la melena de Laodamía. Los rostros redondos gustan de dejarse un pequeño moño en lo alto para hacer visibles las orejas. Que los cabellos de una caigan por entrambos hombros: así estás, Febo cantor, cuando tomas la lira.

<sup>44</sup> Sobre el entusiasmo poético ante la aparición de la amada, vid. Sabot (1976: 387). Cf. McKeown (1989: 110); Boyd (1997: 155 y n. 52) y Dimundo (2008: 86). Un comentario del poema *Am.* 1.5 haciendo hincapié en las virtudes del planificado desarrollo narrativo de Ovidio en von Albrecht (2016 [=2013]: 280-293). Vid. esp. pp. 286-289, «La belleza de Corina: retardo y “precipitación”».

<sup>45</sup> En poesía, solo había sido empleado con anterioridad por Virgilio (*Aen.* 4.518: *in veste recincta*) para describir la imagen de Dido antes de suicidarse. Cf. Serv. *ad Aen.* 4.518, quien matiza que en las ceremonias de rituales (*in sacris*) no suele disponerse nada anudado (*religatum*).

<sup>46</sup> En el épico, la imagen es tanto más impactante cuanto agresiva: Hemón clava un hacha en la cabeza de Butes *dividuique cadunt in brachia crines* (*Stat. Theb.* 8.489).



arranca la túnica de su amada, que lucha juguetonamente por conservarla (13-16). En este momento, Corina se le muestra desnuda y en todo su esplendor:

Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,  
 in toto nusquam corpore menda fuit:  
 quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!  
 Forma papillarum quam fuit apta premi! 20  
 Quam castigato planus sub pectore venter!  
 Quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!  
 Singula quid referam? Nil non laudabile vidi  
 et nudam pressi corpus ad usque meum. Ov. *Am.* 1.5.17-24

Cuando, sin ningún ropaje, quedó de pie ante mis ojos, ningún defecto había en parte alguna de todo el cuerpo: ¡qué hombros, qué brazos pude ver y tocar! ¡Qué agradable al tacto la forma de sus senos! ¡Qué liso su vientre bajo su pecho bien definido! ¡Qué ancha y perfecta su cadera! ¡Qué lozanos sus muslos! ¿Para qué referir cada detalle? Nada vi que no fuera digno de elogio y, desnuda, la estreché junto a mi propio cuerpo.

El pasaje brilla por su calidad descriptiva. Este hecho quedó oculto a Lessing cuando a mediados del XVIII escribía en su *Laocoonte*:

Si creemos estar gozando de la misma visión de Lesbia [*sic*] de la que gozó Ovidio no es porque este poeta nos muestre su cuerpo parte por parte [cita los versos 19-22 de *Am.*] sino porque lo hace con una voluptuosidad y una embriaguez tales que despiertan fácilmente en nosotros el deseo.<sup>51</sup>

Respecto al contenido de la visión ovidiana, el catálogo de los miembros de la amada era una herencia de la poesía alejandrina que los autores romanos sentían lo suficientemente cercana como para poder parodiarla. Así lo había hecho Horacio:

«O crus, o brachia!»; verum  
 depugis, nasuta, brevi latere ac pede longo est. Hor. *Sat.* 1.2.92-93  
 «¡Qué pierna; qué brazos!»; pero es una sinculo, nariguda, de talle estrecho y pie grande.

Los modelos para los pasajes de Horacio y de Ovidio eran los extenuantes inventarios de epigramistas como Dioscórides y Filodemo:

Ἐκμαίνει χεῖλη με ῥοδόχροα, ποικιλόμυθα,  
 ψυχολακῆ στόματος νεκταρέου πρόθυρα,  
 καὶ γλῆναι λασίαισιν ὑπ' ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι,  
 σπλάγχνων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες,  
 καὶ μαζοὶ γλαγόντες, εὐζυγες, ἰμερόεντες,  
 εὐφυέες, πάσης τερπνότεροι κάλυκος.  
 Ἀλλὰ τί μηνύω κυσὶν ὄστέα; μάρτυρες εἰσι  
 τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεω κάλαμοι. AP. 5.56 (Dioscórides)<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Capítulo veintiséis. Reproduzco la traducción de Barjau (1977).

<sup>52</sup> Edición de Gow y Page (2008 [=1965]).

Enloquéenme los labios teñidos de rosa, salpicados de ficciones, vestíbulos de una boca de néctar que funden el espíritu, y las pupilas relampagueantes bajo unas cejas pobladas, redes y lazos de mis entrañas, y los pechos blancos como la leche, bien ajustados, placenteros, bien acrecidos, más agradables que cualquier cáliz de flor. Mas, ¿por qué doy a conocer unos huesos para perros? Testigos de la brida sin freno son los cálamos de Midas.

ἽΩ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλωλα δικαίως  
μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων,  
ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου,  
ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων,  
ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων  
γλωττισμῶν, ὦ τῶν θῦέ με φωναρίων.  
Εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλῶρα καὶ οὐκ ἄιδουσα τὰ Σαπφοῦς,  
καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἠράσατ' Ἀνδρομέδης. AP. 5.132 (Filodemo)

¡Qué pie!, ¡qué rodilla!, ¡qué muslos por los que merecidamente estoy muerto! ¡Qué nalgas!, ¡qué pecho!, ¡qué caderas! ¡Qué hombros!, ¡qué senos!, ¡qué grácil cuello! ¡Qué manos!, ¡qué ojitos por los que enloquezco! ¡Qué escultural contoneo! ¡Qué excepcionales besos! ¡Qué palabritas por las que me enciendo! Pero aunque seas osca, Flora, y no sepas cantar los versos de Safo, Perseo también se enamoró de la india Andrómeda.

En esta ocasión, los versos ovidianos se distancian (por lo menos directamente) de los efectos humorísticos que manifestaban sus modelos helenísticos. La enumeración del romano, aparte de ser más reducida, se aleja de la monotonía del epigrama por el empleo del políptoton en las formas pronominales y adjetivales (*quos; quales; quam; quantum; quid*), lo que aligera la acumulación de atributos. En la descripción, puramente física, el cuerpo de Corina se retrata sin ningún defecto (*menda*),<sup>53</sup> destacando el carácter juvenil de su belleza. Junto a esto, la distribución de los elementos no aparece tan desarticulada como en el epigrama de Filodemo, sino que se dispone en un orden descendente. Más aún, cuando el poeta debería glosar la referencia a los genitales de la amada, Ovidio guarda un prudente silencio: *Quid referam?* (23). El empleo de la preterición no solo evita el tedio enumerativo, sino que se utiliza como transición para narrar la unión amorosa y permite obviar una imagen cuyo carácter obsceno se distanciaría de la *urbanitas* del texto.<sup>54</sup> Por este mismo motivo, la unión de los amantes se materializa poéticamente con un pentámetro en el que sus cuerpos se entrelazan de la misma forma que lo hacen las palabras (*nudam... corpus... meum*).

El catálogo de encantos de Corina reaparece en la elegía 3.3. Ahora la descripción de la amada se enmarca en el empleo de un tópico de largo recorrido

<sup>53</sup> Para el término como sinónimo de *vitium corporis*, cf. AA. 1.249, 2.653, 3.261, 781.

<sup>54</sup> En este punto Ovidio se muestra especialmente vago. Nótese que el poeta ni siquiera recurre al empleo de eufemismos como *pudenda*, *tegenda* o *turpia*, usados como un comodín en las elegías para proporcionarles más elegancia y garantizar la discreción del lenguaje con el que se habla de la amada. Sobre esta clase de vocabulario, vid. Adams (1982: 55-56). Cf. Montero Cartelle (1991<sup>2</sup> [=1973]: 52-53) para otros ejemplos de lo que el autor denomina «expresiones genéricas».

en la poesía amorosa: la ruptura del *foedus amoris* u ὄρκος ἀφροδίστιος.<sup>55</sup> Asimismo, era una opinión extendida considerar que los dioses deterioraban el aspecto de una persona cuando mentía. En otro lugar, el propio Ovidio se hacía eco de la creencia para reprochar la codicia de su amada:

Donec eras simplex, animum cum corpore amavi;  
nunc mentis vitio laesa figura tua est. Ov. Am. 1.10.13-14

Mientras eras sencilla, tu espíritu junto con tu cuerpo amé; ahora, por mal carácter, dañada está tu beldad.

En cambio, ahora, Corina ha traicionado la confianza del poeta sin que ninguno de sus atributos se haya visto afectado:

Esse deos, i, crede: fidem iurata fefellit,  
et facies illi quae fuit ante manet.  
Quam longos habuit nondum periura capillos,  
tam longos, postquam numina laesit, habet.  
Candida, candorem roseo suffusa rubore, 5  
ante fuit: niveo lucet in ore rubor.  
Pes erat exiguus: pedis est artissima forma.  
Longa decensque fuit: longa decensque manet.  
Argutos habuit: radiant ut sidus ocelli,  
per quos mentita est perfida saepe mihi. 10 Ov. Am. 3.3.1-10

¡Venga, sigue creyendo que existen los dioses! Ella, después de haber jurado, traicionó mi confianza y conserva el rostro que tuvo antes. Cuan largos tuvo los cabellos la que aún no era perjura, tan largos los sigue teniendo después de ultrajar a los númenes. Blanca, rociada su blancura de un rosado rubor, fue antes: en su niveo rostro sigue luciendo el rubor. Su pie era pequeño: muy reducida sigue siendo la silueta de su pie. Fue alta y encantadora: alta y encantadora permanece. Vivos tuvo los ojitos: como luceros siguen brillando estos por los que la desleal a menudo me engañó.

Pensar que el envilecimiento del espíritu repercutía en la decadencia del cuerpo guarda relación con los postulados etológicos característicos de la fisiognomía, que aseguraba que el rostro y el físico de una persona denunciaban su actitud y sus comportamientos.<sup>56</sup> Pero Corina escapa al examen etológico y a las creencias más difundidas. Los dioses no han malogrado ninguno de sus encantos, que aparecen enumerados sin seguir ningún orden canónico. En su lugar, la estructura la aportan los tiempos verbales, donde la alternancia entre formas de pasado (*fuit* x 3; *habuit* x 2; *erat*) y formas de presente (*manet* x 2; *habet*; *lucet*; *est*; *radiant*) produce un efecto zigzagueante en la lectura.

Por otro lado, los *corporis bona* de la amada aparecen calificados de una forma tan afectiva y encomiosa como vaga e inespecífica, pues el modelo de

<sup>55</sup> Entre los romanos, Cat. 70, 72 y 76; Tibul. 1.4.21-26; Prop. 1.15.33-38. Cf. esp. Hor. C. 2.8.1-8 y vid. Nisbet y Hubbard (1978: 122-123) para más ejemplos.

<sup>56</sup> Cf. Ov. Am. 3.11b.9-10: *Aut formosa fores minus aut minus improba vellem: / non facit ad mores tam bona forma malos*. Cf. Her. 12.179 (Medea reprocha a Jasón): *in faciem moresque meos nova crimina fingas*; Fast. 2.758 (sobre Lucrecia): *et facies animo dignaque parque fuit*. Vid. Sabot (1976: 523-524).



mujer que dibujan no presenta ninguna característica diferenciable que permita individualizar su semblante.<sup>57</sup> La cabeza de la amada, en todo caso, es la que se describe con mayor detalle. Salvo el verso introductorio y un dístico (7-8), todas las referencias se acumulan en torno a esta parte del cuerpo. Aquí pueden destacarse tres elementos. En primer lugar, el cabello, aspecto que ya se ha comentado líneas más arriba.<sup>58</sup> En segundo lugar, los ojos, sobre los que el poeta llama la atención al confinar su mención al último dístico del retrato mediante la elipsis del sustantivo en el primer hemistiquio (*argutos habuit*, 9). Estos *ocelli*, además, se caracterizan por ser el elemento involucrado en el juramento y por reaparecer más adelante y al final de la elegía.<sup>59</sup> En último lugar, el aspecto más sobresaliente es la manera de describir el color del rostro, que ocupa el centro del pasaje (5-6). El dístico genera un auténtico paroxismo cromático: seis términos expresan directamente el color y uno de los dos verbos en forma personal también está asociado a esta noción (*lucet*). Las tonalidades involucradas son el blanco y el rojo, cuya aparición de forma conjunta está favorecida en la poesía latina desde sus orígenes, pero es Ovidio y quizá este pasaje uno de los mejores ejemplos de la predilección por la mezcla de estas gamas.<sup>60</sup>

A la luz del celo que muestra Ovidio en recrear la imagen de Corina, sería absurdo negar su importancia en la colección de poemas. Es más, como ocurría con Cintia en Propertio, Corina también es el agente dinámico del *ingenium* inspirador.<sup>61</sup> Con todo, su alcance y su jerarquía como personaje en los *Amores* puede relativizarse. Aunque importante, Corina es solo un eslabon en la cadena que conforma el universo femenino de estas elegías y esta mujer no es «l'elemento catalizzatore delle diverse esperienze d'amore del poeta» (Dimundo 2018: 133). Por ejemplo, llama la atención que Corina solo emita seis palabras a lo largo de los tres libros de elegías, viéndose superada por una mujer innominada (3.7.77-80) y, sobre todo, por la alcahueta Dipsa.<sup>62</sup> Esta última,

<sup>57</sup> Recuérdese cómo la Cintia de Propertio contaba al menos con el distintivo de su *fulva coma*.

<sup>58</sup> En todo caso, nótese cómo el cuarto verso, en el que se subraya que la longitud de la melena no se ha alterado, presenta la sucesión más numerosa de espondeos de todo el pasaje, lo que refuerza la correspondencia entre estructura métrica y contenido temático.

<sup>59</sup> *Perque suos illam nuper iurasse recordor / perque meos oculus; en doluere mei* (13-14); *Tu tamen illorum moderatius utere dono, / aut oculis certe pare, puella, meis* (47-48).

<sup>60</sup> Respecto al uso ovidiano, aparte de *Am.* 2.5.33-42, donde un *pudor purpureus* es el eje en torno al cual se desarrolla un extenso símil en el que también se mezcla el rojo con el blanco (vid. Boyd 1997: 110-116), cf. la similitud de pasajes como *Her.* 20.120: *quique subest niveo levis in ore rubor*; *Her.* 21.217: *candida nec mixto sublucent ora rubore*, y vid. el comentario al color del retrato de Narciso, en el capítulo sobre la épica.

<sup>61</sup> Vid. *Am.* 1.3.20: *provenient causa carmina digna sua*; 2.17.33-34: *nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis: / ingenio causas tu dabis una meo*; 3.12.8: *sic erit: ingenio prostitit illa meo*; 3.12.16: *ingenium movit sola Corinna meum*. Cf. 1.9.32.

<sup>62</sup> El discurso de Dipsa ocupa un espacio muy amplio (23-208) en una elegía que se ubica en el centro del primer libro de la colección. El tratamiento diferenciado que recibe este personaje podría estar motivado por dos de las claves poéticas que defendía Myers (1996: 17-18, cf. 1), a saber, que la *lena* es un personaje que en *Am.* 1.8 usurpa el rol de *praeceptor amoris* de Ovidio, apropiándose de su voz narrativa (como demuestra su largo discurso) e incluso contagiando su *sermo* de un color épico enfrentado al de la elegía (cf. *longo*

además, aparece perfectamente caracterizada a través de sus *magas artes* (5-18), entre las que figuran alterar el curso de los ríos, los conocimientos de plantas, artilugios mágicos y filtros, la capacidad de modificar el aspecto del firmamento, metamorfosearse en ave por las noches, disponer de una doble pupila (empleada para el mal de ojo) e invocar las almas de los muertos.<sup>63</sup>

Si Corina es la *puella* que merece la mayor atención descriptiva, en modo alguno es la única mujer que participa del amor del poeta. En el poema 2.8 Ovidio se dirige a la *fusca Cypassi*, con la que ha mantenido algún encuentro amoroso; en 2.10 reconoce sentirse en una encrucijada al amar a dos mujeres al mismo tiempo (*ecce, duas uno tempore turpis amo*, 4); la elegía 2.19 contiene reproches al esposo de otra *puella*, y en *Am.* III confiesa haberse acostado dos veces con la *flava Chlide*, tres con la *candida Pitho* y otras tres con *Libas* (3.7.23-24).

La elegía 2.4 plantea un caso particular. El poema es un auténtico catálogo de perfiles femeninos y una cómica revelación de la lujuria del poeta al mismo tiempo. Prescindiendo de los modelos de belleza mitológicos que podrían haberse utilizado fácilmente como argumento, el elegíaco elabora un catálogo de treinta y seis versos (11-46) dominado por la *amplificatio* de sus modelos y por la *variatio* en el orden de los elementos.<sup>64</sup> A los atractivos infundidos por el carácter o el talento (11-32), siguen los pertenecientes al físico (33-46). El contraste se marca mediante conjunciones disyuntivas (11-18, 41-44), con paralelismos (*est quae...est quae*, 19-21) y a través de pronombres demostrativos y personales (25-30, 33-36). La variedad también está presente en la manera con la que el poeta se refiere a los distintos tipos de mujeres. Abundan los adjetivos en grado positivo: *procax* (13), *aspera* (15), *docta* (17), *rudis* (18), *rustica* (19), *dura* (23), *longa* (33), *ornata* (38), *candida*, *flava* (39), pero también se recurre a la lítote (*non est culta*, 37) y a perífrasis de distinta extensión: *senior aetas* (45) —en vez de *senex*—; *aliqua est oculos in se deiecta modestos* (11) —en vez de *timida*—; y *est etiam in fusco grata colore venus* (40) —frente al más duro *nigra*—. La comicidad de la elegía aumenta cuando *Am.* 2.4 se compara con la situación del libro precedente. En el momento que el lector asumía que el poeta solo profesaba su devoción a Corina (*non mihi mille placent, non sum desultor amoris*, 1.3.15), Ovidio habla abiertamente de su infidelidad crónica. Si, como sostenía Giangrande (1974: 2, 15-16), en el período helenístico existían «dos escuelas eróticas de ideario opuesto» representadas,

---

*carmine*, 18; *vates*, 57); y, más notablemente, que Dipsa representa la imagen opuesta a la *puella* elegíaca, esto es, una mujer que no es ni *formosa* ni *iuvenis*.

<sup>63</sup> Sobre la magia en la poesía ovidiana, vid. el último capítulo de Tupet (2009 [=1976]: 379-417); sobre *Am.* 1.8 en concreto, vid. pp. 388-394. Para escenas y referencias semejantes dentro de la elegía, vid. *Ov. Am.* 2.1.26, 3.7.32; *Rem.* 253-254; *Prop.* 2.28.35, 3.6.26, 4.5.13-14, 17-18. Cf. los pasajes tibulianos señalados al comienzo del capítulo. No hay acuerdo a la hora de considerar si *Prop.* 4.5 precedió a *Am.* 1.8 o fue al contrario, por lo que es imposible averiguar qué autor influyó en el otro. Vid. McKeown (1989: 200), Myers (1996: 2 n. 7) con bibliografía, y Dimundo (2000: 155). Para el tema del hechizo como tópico helenístico heredado por la elegía, vid. Giangrande (1974: 11-12) y Myers (1996: 7-10). Cf. Sabot (1976: 429-441).

<sup>64</sup> Cf. *Tibul.* 1.4.9-14 y *Prop.* 2.22a.

respectivamente, por los poetas que aspiraban a una gran pasión y vivían con amargura sus penas de amor, y por aquellos otros que veían el amor y su desencanto con mayor ironía, Ovidio —al contrario que Propertio— sería un ferviente continuador de la segunda «escuela».

### 2.1.2. Doctor Amor.

En el *Ars amatoria* el rumbo de la poética ovidiana se reorienta hacia la erotodidaxis y el autor se presenta como un *praeceptor* y un *magister amoris* (cf. 1.17; 2.161, 173, 497, 744; 3.812), encargado de revelar las formas más apropiadas para la seducción tanto a los romanos (libros I-II) como a las romanas (libro III).

Se tratará en primer lugar el libro dedicado a «ellas». Al contrario que en los *Amores*, el tercer libro del *Ars* carece de una imagen femenina compacta o de un modelo tan uniforme como el de Corina. En su lugar, las características del prototipo de mujer digna de amar y ser amada se hayan dispersas tanto en los diversos preceptos sobre los peinados (135-168, 235-250), como en las enseñanzas para el vestuario (169-192); tanto en los consejos sobre la higiene y los cosméticos (193-234), como en el modo de ocultar los defectos (251-290); tanto en las recomendaciones sobre forma de caminar y de hablar (291-310), como en el interés que pueden despertar los conocimientos de música y poesía (311-348), de la danza e, incluso, de los juegos de mesa (349-380). De todos estos pasajes, así como de otros que atañen a defectos como la ira, la arrogancia y la morosidad del carácter (501-524), es posible extraer información con la que delinear un perfil femenino. Podría pensarse, por tanto, que asistimos a una caracterización del cuerpo y el espíritu femeninos fragmentada. Sirva como ejemplo un extracto a propósito de los *mendas y vitia corporis* de las mujeres:

Si brevis es, sedeas, ne stans videare sedere, inque tuo iaceas quantulacumque toro (hic quoque, ne possit fieri mensura cubantis, iniecta lateant fac tibi veste pedes); quae nimium gracilis, pleno velamina filo sumat, et ex umeris laxus amictus eat; pallida purpureis tangat sua corpora virgis, nigrior ad Pharii confuge piscis open; pes malus in nivea semper celetur aluta, arida nec vinclis crura resolve suis.	265       270	Ov. AA. 3.263-272
--	------------------------------------	-------------------

Si eres pequeña, estate sentada para que no parezcas estar sentada cuando estás de pie, y tiéndete por chiquitina que seas en tu lecho (aquí también, para que no pueda medirse a la que se recuesta, procura que cubran tus pies con un vestido que caiga por encima); la que es demasiado delgada, que se ponga trajes de hilo grueso y desde los hombros le cuelgue una prenda amplia; la pálida, que cubra su cuerpo con franjas púrpuras, la demasiado morena, que recurra a la ayuda del pez de Faros; que un pie deforme siempre esté oculto en un niveo calzado y a unas pantorrillas enjutas no les quites sus ataduras.

A la hora de aconsejar, Ovidio avanza desde lo general (talla, figura y forma del cuerpo, 263-271) a lo particular (pies, piernas, pechos, dedos, etc., 272-280). Varios lugares pueden tomarse como fuentes para este pasaje, en el que se percibe la *vis comica* del poeta.<sup>65</sup> Destaca especialmente un pasaje de Lucrecio que se enmarca en la sección de su poema en la que trata los engaños y apariencias del amor (4.1141-1191). Por un momento, Lucrecio abandona el didactismo científico y se adentra en el terreno de la erotodidaxis ilustrando los defectos de mujeres con el siguiente catálogo:

Nigra melichrus est, inmunda et foetida acosmos, caesia Palladium, nervosa et lignea dorcas, parvula, pumilio, chariton mia, tota merum sal, magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris. Balba loqui non quit, traulizi; muta pudens est; at flagrans odiosa loquacula lampadium fit.	1160      1165
Ischnon eromenion tum fit, cum vivere non quit prae macie, rhadine verost iam mortua tussi. At tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho, simula Silena ac Saturast, labeosa philema. cetera de genere hoc longum est si dicere coner.	1170 Lucr. 4.1160-1170

La morena es *a honey-skin*; la sucia y maloliente, *a free-makeup*; la de ojos garzos, una pequeña Palas; la que es todo nervios y seca, *a gazelle*; la pequeñaja, una enana, *a single charm*, toda ella pura sal; la grande y desmesurada, *an amazement* y llena de consideración. La tartaja no puede hablar, *she's a slip*; la muda es comedida; y en cambio, la ardorosa, una parlanchina aborrecible, se vuelve *a little-flame*. Se vuelve *a feeble little-darling* cuando no puede vivir por su delgadez, pero es *slim* cuando ya se ha muerto de tos. En cambio, la rechoncha y tetuda es como la propia Ceres tras parir a Iaco; la chata es Silena y Sátira; la bezuda, *a French kiss*. Si comenzara, lo demás de esta clase sería largo de decir.

En *De rerum natura* la finalidad del catálogo era ejemplificar el argumento precedente: los hombres, obnubilados por la pasión, atribuyen virtudes inexistentes a sus amadas (*tribuunt ea quae non sunt his commoda vere*, 4.1154).<sup>66</sup> Ovidio no lleva tan lejos la *reductio* (casi *ad absurdum*) de los defectos femeninos, que en el texto de Lucrecio se transmutaban irónicamente en auténticas virtudes.

<sup>65</sup> Vid. Baldo, Cristante y Pianezzola (1991: 379-380), y Gibson (2003: 196-214).

<sup>66</sup> En cierta manera, la nómina de defectos y las «posibles» soluciones son un anticipo de los *vitae poscaenia* (4.1186), esto es, las artimañas con las que las mujeres se adornan y disimulan sus desventajas cuando no las ven los hombres. Para el vituperio femenino en la literatura precedente, cf., fundamentalmente, Semon. fr. 7 West; Plaut. *Cist.* 405-408; Ter. *Heau.* 1061-1062 y Lucil. fr. 17.2 Charpin (540-546 Marx). Vid. el comentario a este último y a Cat. 43, Hor. *Epod.* 8, *Priap.* 12 y Mart. 3.93 en los capítulos dedicados a la sátira, la lírica y el epigrama. Para los términos griegos, cf. Pl. R. 474d-475a y Theoc. *Id.* 6.18-19, 10.24-27. Algunos de estos términos transliterados no son meras invenciones artísticas, sino que se habían infiltrado en el lenguaje corriente (en ocasiones como nombres propios), según prueban las inscripciones (cf. *CIL* 1.569b, 6.24532, 6.8958, 9.1928, 10.4110; *IG* 3.2.3339, 7.1174, 7.1372, 14.646). Una de las influencias más llamativas procede de la escena griega, de un pasaje compuesto por veintiséis tetrámetros trocaicos atribuidos a Alexis (fr. 103 Kassel y Austin [=Ath. 13.586a-d], esp. vv. 7-21). En el fragmento se desvelaban las artimañas de las heteras a la hora de camuflar sus defectos físicos para atraerse una mayor clientela. Aquí, por ejemplo, ya aparece la *parvula* (μικρά τις, 7), la *nigra* (μέλαιναν, 7), la *magna* (μακρά τις, 8) o la *tumida* (κοιλίαν ἄδρᾶν ἔχει, 12).

Con todo, la impronta cómica también se basa en la visualización paliativa de los desperfectos mediante la variación entre calificaciones eufemísticas (*gracilis* frente a *mace*; *malus* frente a *turpis*) y otras menos elogiosas (*nigrior*<sup>67</sup> frente a *fusca* —y sin segundo término de la comparación—; *pallida* frente a *candida*). Y el mismo sentido del humor se detecta, por ejemplo, en el empleo de un extenso adjetivo (*quantulacumque*) para definir a una *puella brevis*.

Las recomendaciones ovidianas a las mujeres no son sino un eco de los preceptos que el poeta había referido a los amantes en el libro precedente (AA. 2.657-664). Dada la proximidad entre los vicios y las virtudes, los amantes debían servirse de términos para poder cortejar a sus *puellae*. Este mismo proceder, pero utilizado a la inversa, se convertirá en una de las estrategias aportada por Ovidio en los *Remedia amoris* (315-340), donde las cualidades de las mujeres tendrán que amplificarse hasta el exceso o disminuirse hasta el defecto según convenga:<sup>68</sup>

«Turgida», si plena est, si fusca est, «nigra» vocetur;  
 in gracili «macies» crimen habere potest.  
 Et poterit dici «petulans», quae rustica non est;  
 et poterit dici «rustica», si qua proba est. 330 Ov. Rem. 327-330

«Rechoncha» si está rellena, si es morena, dígase «negra»; en la esbeltez «la flacura» su reproche puede tener. La que no es una paleta también podrá llamarse «petulante», y «paleta» podrá llamársele si en algo es buena.

En cuanto al *vir* y su imagen en el *Ars*, el retrato más completo aparece en el libro tercero de la obra. Se trata de una *descriptio* cómica en la que el maestro del amor advierte a las mujeres sobre los galanes de postín, los ladrones de vestidos que se pasean por las calles de la ciudad camuflando sus intenciones:

Sunt qui mendaci specie grassentur amoris  
 perque aditus talis lucra pudenda petant.  
 Nec coma vos fallat liquido nitidissima nardo  
 nec brevis in rugas lingula pressa suas,  
 nec toga decipiat filo tenuissima, nec si 445  
 anulus in digitis alter et alter erit:  
 forsitan ex horum numero cultissimus ille  
 fur sit, et uratur vestis amore tuae. Ov. AA. 3.441-448

Los hay que vagabundean con la apariencia de una pasión embustera y tratan de lograr deshonorosas ganancias mediante tales acercamientos. Que no os engañe una melena muy brillante por el líquido nardo ni una pequeña lengüeta aprisionada en sus propios

<sup>67</sup> Respecto a *nigrior ad Pharii confuge piscis open* (270), Kenney señalaba las dificultades de interpretación del verso en el aparato de la edición de 1961, pero no en la reimpresión de 1992. Cf. Gibson (2003: 206); Ramírez de Verger (2003: 237). Además del plomo, albayalde, tiza u otros pigmentos, también era habitual utilizar el excremento de cocodrilo para blanquear el rostro, a lo que parece aludir Ovidio. Cf. Hor. *Epod.* 12.10-11; Mart. 1.72.6, 2.41.12, 41.11, 6.93.9, 8.33.17; Ov. *Medic.* 73; Plin. *NH.* 28.108-109; 34.175-176. Vid. Leary (1990: 153).

<sup>68</sup> Para la minimización de los defectos como estrategia retórica, vid. Arist. *Rh.* 13667a33-1367b3. Sobre la vecindad de *virtutes* y *vitia*, Cic. *Part.* 76-81; Ov. *Rem.* 323-324: *Et mala sunt vicina bonis: errore sub illo / pro vitio virtus crimina saepe tulit.*

pliegues, ni os engatase una toga muy fina por su hilado, ni si hay en los dedos un anillo sí y otro también: quizá el más engalanado de entre estos sea un ladrón, y se abra de amor por tu vestido.

Así aislado, el texto tiene un sabor epigramático tanto por su contenido como por su estructura. En cuanto al tema, el robo de vestidos (*λωποδυσία*) era un motivo de la escena ateniense y el delito debía de practicarse con cierta regularidad en los espacios de Roma, sobre todo en los baños, como atestiguan varios escritores.<sup>69</sup> Respecto a la disposición, el pasaje está provisto incluso de su particular final inesperado: al *cultissimus ille* que cierra el hexámetro (447), se suma acto seguido el espondeo *fur sit* que, encabalgado, completa y modifica la concepción primera de este personaje: *cultissimus*, sí, pero un *cultissimus fur*. Además, el último verso también propicia una relectura del comienzo del pasaje, donde el pleonástico *mendaci specie... amoris* contenía una advertencia que ahora aparece explicada al dar a conocer el auténtico móvil que impulsa a esta ralea de donjuanes: *urator vestis amore tuae*.

En los dos primeros libros del *Ars* la imagen del amante romano ocupa una parte sustancial de la obra, aunque no puedan localizarse viñetas con un grado de autonomía tan notable como la fotografía del ladrón de vestidos. Cuando los versos se destinan al público masculino, Ovidio se preocupa por aconsejar tanto sobre la apariencia externa como sobre el cultivo del espíritu. En cuanto al exterior, el autor presenta su opinión con un tono sentencioso: *forma viros neglecta decet* (509). Este precepto se desarrolla formulando consejos principalmente a través de prohibiciones:

Munditie placeant, fuscentur corpora Campo; sit bene conveniens et sine labe toga.	
Lingula ne rigeat, careant rubigine dentes, nec vagus in laxa pes tibi pelle natet; nec male deformat rigidos tonsura capillos: sit coma, sit trita barba resecta manu.	515
Et nihil emineant et sint sine sordibus ungues, inque cava nullus stet tibi nare pilus.	520
Nec male odorati sit tristis anhelitus oris, nec laedat naris virque paterque gregis.	Ov. AA. 1.513-522 <sup>70</sup>

Que gusten por su aseo, que se bronceen en el Campo de Marte los cuerpos; que la toga esté bien colocada y sin manchas. Que quede rígida la lengüeta, que las hebillas carezcan de herrumbre y que el pie no nade suelto en un ancho zapato, ni un mal corte deje los cabellos erizados: que el pelo, que la barba estén cortados por una mano experta. Y no sobresalgan nada ni sucias llesves las uñas, y que en los orificios de la nariz no te quede

<sup>69</sup> Para la comedia griega, cf. Ar. *Au.* 712; *Ra.* 715; *Plu.* 930. Sobre la costumbre en Roma, vid. Cat. 33; Tibul. 1.2.27-28; Petron. 12.2. Más adelante, el propio Ovidio refiere la costumbre de apostar un *custos* que vigilara los vestidos durante el baño (*AA.* 639-640).

<sup>70</sup> En el verso 515 nos inclinamos por el texto de Ramírez de Verger (2003: 177) en vez de Kenney (1992 [=1961]: 132), que imprime *†Lingula ne rigeatt†*. Vid. *infra* el comentario y cf. con la *lingula* del retratado en Mart. 2.29, en el capítulo sobre el epigrama.

ningún pelo. Que no sea pestilente el aliento de una boca mal enjuagada ni ofenda a la nariz el macho y el padre de un rebaño.

Que la caracterización de la imagen masculina se establezca mediante enunciados negativos en vez de afirmativos permite al autor moverse en el plano del contraejemplo. El *vitium* gana aquí terreno a los *bona* y la imagen del amante romano queda definida antes por aquello que *no debe* ser antes que por aquello que *debe*. En buena medida, esto explica que, entre otras cosas, en el pasaje se presenten las tres formas de hacer el ridículo que se encontraban en las sátiras horacianas: un mal corte de pelo, la toga desajustada y un calzado demasiado grande.<sup>71</sup>

No es necesario recordar cómo el aspecto exterior era una fuente sustancial para conjeturas que podían afectar al romano no solo en su faceta de *amans*, sino en la esfera moral e incluso como *vir politicus*. De ahí la insistencia en el cuidado del aspecto y la imagen personal, cuya preocupación, con todo, no debía exceder unos límites.<sup>72</sup> En relación con este punto, cabe precisar algunos detalles a propósito del pasaje ovidiano. En primer lugar, aunque más adelante el tono pálido sea el recomendado a los amantes (*palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*, 1.729), esto no es óbice para que todo aquello que no sea el rostro se broncee con la práctica de los deportes al aire libre, lo que deviene en *honestum exemplum* de vigor masculino.<sup>73</sup> A propósito de la estética capilar y facial masculinas, parece que Ovidio aconseja a los hombres afeitarse o presentarse con una barba fina y acicalada, sin la espesura que caracterizaba a los retratos de los antepasados y que se popularizará de nuevo en época de Adriano.<sup>74</sup> En cuanto a la vestimenta, la limpieza y buena disposición de la toga era un asunto complejo y es de suponer que, como ahora, existía un cierto código de vestuario en el que en todo momento debía respetarse un *decorum* en función de la edad, la posición social y otras características del varón.<sup>75</sup> En relación con la estética del código de vestimenta, se ha optado por entender *lingula* (*pace* Ramírez de Verger) y no *lingua*. (vid. *supra* la nota al texto). Pensamos que tiene más sentido que Ovidio refleje primero la correcta disposición de la prenda de vestir y después la del calzado en un movimiento descendente. De otro modo, mantener «que la lengua no se paralice» (*lingua ne rigeat*) supondría anticipar la recomendación sobre la

<sup>71</sup> *Sat.* 1.331-32. Cf. el comentario a este pasaje en nuestro capítulo dedicado a la sátira. Vid. Hollis (1977: 119)

<sup>72</sup> El pasaje debe leerse a la luz de las indicaciones ciceronianas sobre la dignidad viril: *Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Ergo et a forma removeatur omnis viro non dignus ornatus, et huic simile vitium in gestu motuque caveatur. [...] Adhibenda praeterea munditia est non odiosa neque exquisita nimis, tantum quae fugiat agrestem et inhumanam negligentiam* (Cic. *Off.* 1.130). Vid. Baldo, Cristante y Pianezzola (1991: 243-244)

<sup>73</sup> Cic. *Off.* 1.104; cf. Plaut. *Bac.* 428-430; *Most.* 150-153; Hor. *C.* 1.8; Ov. *Her.* 4.71-84 (*infra*); *Met.* 6.225-229. Como contrapunto del hábito femenino, *AA.* 3.383-386.

<sup>74</sup> Vid. Cic. *Cael.* 33: *Si illo austero more ac modo, aliquis mihi ab inferis excitandus est ex barbatis illis non hac barbula, qua ista delectatur, sed illa horrida, quam in statu antiquis atque imaginibus videmus.*

<sup>75</sup> Aplicado al orador, cf. las prescripciones sobre la toga que hace Quintiliano (*Inst.* 11.137, 139-143).

higiene bucal que aparece más adelante, y *dentes*, en el mismo verso, no podría interpretarse con un sentido metafórico.<sup>76</sup> Finalmente, el resto de prescripciones hacen del aseo personal, de la higiene y de los cuidados del cuerpo en general (uñas, pilosidad nasal, aliento...), cualidades positivamente valoradas dentro de la esfera de un *cultus* urbano en el que aflora la imagen exterior de un *vir amans* y *Romanus*.

En cuanto a las virtudes o bienes del espíritu, el maestro del amor las llama *ingenii dotes* y las convierte en el objeto de sus recomendaciones dentro del segundo libro:

Ut dominam teneas nec te mirere relictum,  
ingenii dotes corporis adde bonis.  
Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos,  
fit minor, et spatio carpitur ipsa suo.  
Nec violae semper nec hiantia lilia florent, 115  
et riget amissa spina relictæ rosa;  
et tibi iam venient cani, formose, capilli,  
iam venient rugae, quae tibi corpus arent.  
Iam molire animum, qui duret, et adstrue formae:  
solus ad extremos permanet ille rogos. 120  
Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes  
cura sit et linguas edidicisse duas. Ov. AA. 2.111-122

Para que retengas a tu dueña y no te asombres de quedarte abandonado, añade las dotes del talento a los bienes del cuerpo. La belleza es un bien frágil y, en la misma medida en que pasan los años, empequeñece y ella misma se consume con el transcurso de su tiempo. Ni las violetas ni los lirios abiertos siempre están en flor, y la espina, olvidada, despunta una vez perdida la rosa; ya a ti, apuesto, te vendrán también los blancos cabellos, ya te llegarán las arrugas que surcarán tu cuerpo. Edifica ya tu espíritu para que dure y adósallo a tu hermosura: solo aquél permanece hasta las postreras piras. Y no sea una cuita ligera el cultivar tu mente mediante las artes liberales y el aprender con perfección las dos lenguas.

Para Ovidio, la medida por la que se juzga el *animus* de un amante debe ser, ante todo, su talento (*ingenium*). De hecho, llama la atención observar que en el pasaje están ausentes las virtudes de raigambre filosófica mencionadas en los diferentes desarrollos del género demostrativo (*prudentia, iustitia, fortitudo, modestia...*). Ante el tópico del paso del tiempo y el carácter efímero de la belleza,<sup>77</sup> el varón debe cuidarse de aspectos como las actividades intelectuales y el dominio del latín y del griego, algo que, examinado desde la perspectiva histórica

<sup>76</sup> Vid. Baldo, Cristante y Pianezzola (1991:246); cf. Dimundo (2003: 198 n. 554). Entre los editores modernos, *lingula* aparece en el texto de Pianezzola (1991: 48) y en el de Ramírez de Verger (2003: 177). Cf. Hollis (1977: 20 y 120). Para el empleo de *dens* significando un objeto de metal en sentido traslaticio, cf. Verg. *Aen.* 6.3-4: *dente tenaci lancora fundabat navis*; Ov. *Met.* 2.776: *liwent rubigine dentes*. Que aquí se haga referencia al calzado permite conectar el pasaje tanto con la descripción tipos griegos como el ἄγρουκος de Teofrasto (*Char.* 4.1: *μείζω τοῦ ποδὸς τὰ ὑποδήματα φορεῖν*), como con la del ladrón de vestidos de AA. 3.441-448, donde también aparecía la lengüeta del zapato (444).

<sup>77</sup> Vid. el comentario a Hor. C. 4.10 y 4.13. Cf. Tibul. 1.4.27-38, 1.8.41-50; Prop. 2.15.21-24, 4.59-62; Ov. *Am.* 1.8.49-53; AA. 3.59-98. Vid. Baldo, Cristante y Pianezzola (1991: 284-285).



y aplicado al conjunto de la sociedad romana y masculina de la época, restringiría notablemente el círculo de hombres potencialmente capaces de convertirse en buenos *amantes*.<sup>78</sup> El ejemplo mitológico con el que se reafirmará esta opinión es el de la figura de Ulises (123-144), un hombre *non formosus, sed facundus*, que logró enamorar a diosas marinas como Calipso.

### 2.1.3. Los amores de leyenda

La distancia entre dos amantes del universo mitológico es el tema principal de las *Epistulae Heroidum*. En este caso la forma epistolar sirve como marco para la elaboración de la ficción sentimental de las heroínas (*Her.* 1-15) y de las heroínas y los héroes (*Her.* 16-21). Al margen del distinto estado redaccional de las epístolas «simples» y «dobles», la crítica, sobre todo la decimonónica, achacó algunos defectos a esta colección de poemas, como una excesiva retoricidad —llegando a juzgar las cartas como meras etopeyas bien en el marco de las *suasoriae*, bien en el de las *controversiae*— y una no menos perjudicial monotonía. Con todo, hoy en día estos aspectos no tienden a valorarse de un modo (tan) negativo o se han visto refutados por las investigaciones modernas.<sup>79</sup>

En la mayor parte de las ocasiones, el retrato en las *Heroidas* se genera a partir del recuerdo de la amante. Así, por ejemplo, Fedra le hace saber a Hípolito cuál era su aspecto durante el comienzo de los *Cerialia*, momento en el que su imagen le provocó mayor placer y en el que el amor quedó adherido a sus huesos:<sup>80</sup>

Candida vestis erat, praecinctorum flore capilli, flava verecundus tinxerat ora rubor, quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque, pro rigido Phaedra iudice fortis erat.	
Sint procul a nobis iuvenes ut femina compti; fine coli modico forma virilis amat.	75
Te tuus iste rigor positique sine arte capilli et levis egregio pulvis in ore decet.	
Sive ferocis equi luctantia colla recurvas, exiguo flexos miror in orbe pedes; seu lentum valido torques hastile lacerto,	80

<sup>78</sup> En los *Remedia*, este principio se hará extensible a las mujeres. Tampoco bastará solo la belleza, el amante deberá examinar sus actitudes y aptitudes: *nec solam faciem, mores quoque confer et artem* (*Rem.* 713). Cf. *Her.* 6.94: *moribus et forma conciliandus amor*.

<sup>79</sup> En cuanto a la retórica, vid. Fränkel (1945: 36-37, 190 n. 1), Jacobson (1974: 322-330) y Sabot (1976: 226-261, 296-346). Respecto al último, muchas de las ideas avanzadas entonces son recuperadas en Sabot (1981), dedicada en exclusiva a esta obra. Para un análisis diferenciado del empleo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en estas cartas, vid. Roussel (2008: 81-105). Recientemente, su conexión con la etopeya ha sido retomada por Björk (2016: 189-324), quien la trata por extenso en dos de los siete capítulos de su libro. En cuanto a la monotonía, nos limitaremos a recoger la opinión de Sabot (1981: 2634) cuando subrayaba que tan solo «una lecture rapide peut faire trouver cette oeuvre monotone».

<sup>80</sup> *Ov. Her.* 4.67-70. Cf. *E. Hipp.* 24-28. Para el tratamiento del mito en la literatura y las artes plásticas, se remite al capítulo en el que se analizan los pasajes de la *Fedra* senecana, complementado en este caso con Jacobson (1974: 142-146).

ora ferox in se versa lacertus habet,  
sive tenes lato venabula cornea ferro,  
denique nostra iuvat lumina, quidquid agis.

Ov. Her. 4.71-84<sup>81</sup>

Blanco tenías el vestido, coronado el cabello con una guirnalda, un pudoroso rubor había teñido tu tez dorada, y el semblante que otras tildan de duro y amenazador, en lugar de duro, era firme a juicio de Fedra. Que se alejen de mí los jóvenes acicalados como mujeres; con un punto sobrio gusta de adornarse la belleza masculina. A ti te sienta bien esa dureza tuya y los cabellos dispuestos sin cuidado y fino polvo en tu destacada tez. Si haces girar el cuello rebelde de un fogoso caballo, admiro la flexión de los pies en un minúsculo círculo; o si con poderoso brazo blandes la flexible lanza, tu brazo gallardo hacia él tiene vuelto mi rostro, o si sostienes venablos de cornejo con hoja de hierro, en fin, a mis ojos complace cualquier cosa que llevas a cabo.

La primera parte del retrato de Hipólito se demora en su físico (71-78), mientras que la segunda consiste en un repaso de las actividades con las que se recrea el joven (79-83). Hay en el pasaje una progresión temporal desde aquella primera impresión (*erat* x 2; *tinxerat*) a las sucesivas ocasiones en que la heroína —imaginamos— contemplaba a su hijastro (*recurvas; torques; habet; tenes; iuvat; agis*). Aparte de esto, la imagen del joven guarda cierta correspondencia con el ideal de belleza que Ovidio consignaba para el amante urbano en el *Ars*. Allí, junto con Teseo y Adonis, un Hipólito no *bene cultus* (511) también se tomaba como paradigma de la *neglecta forma* que convenía a los hombres.<sup>82</sup>

Este modelo de belleza viril también opera con otro sentido en la epístola, tratando de justificar la pasión de Fedra. Por ejemplo, frente a la diferencia de edad entre Fedra —recuérdese, casada con Teseo, el padre del joven— e Hipólito, la primera vez que se menciona al muchacho no se hace con el término *puer*, sino con *vir*.<sup>83</sup> Por el contrario, Fedra se llama a sí misma joven, obviando el parentesco que los une: *Amazonio Cressa puella viro* (2). El quiasmo, la distancia entre las localizaciones geográficas involucradas, y la propia denominación de la heroína y el amado en este verso realzan la idea alejamiento, y ayudan a rebajar la culpabilidad de una mujer que tratará de convencer a Hipólito sobre la justicia y moralidad de lo que en realidad es un amor ilícito.<sup>84</sup>

El poder del recuerdo o, más bien, el de la imaginación, también se evoca cuando Ariadna exige a Teseo que se acuerde de ella y de la situación en la que la ha abandonado. Esto motiva una escueta fotografía de la heroína en la que la

<sup>81</sup> Sigo la edición de Moya del Baño (1986), guiándome también por el aparato de Dörrie (1971).

<sup>82</sup> Vid. *supra* el comentario a AA. 1.513-522. Por otro lado, la imagen del *rubor* tiñendo el rostro del joven es casi formular. En *Her.* 4.72 Ovidio altera el verbo (*tinxerat*) que parece acompañar a esta imagen. Cf. *virgineum suffuderat ore ruborem* (sobre la luna; Verg. G. 1.430); *tinctus viola pallor amantium* (Hor. C. 3.10.14); *pulchra verecundo suffuderat ora rubore* (sobre Dafne; Ov. Met. 1.484).

<sup>83</sup> Súmese a esto la *duritia* de su carácter (85), la calificación de *ferox* (165) y su comparación con el toro con el que se unió Pasifae: *eris tauro saevior ipse truci?* (166).

<sup>84</sup> Vid. la argumentación empleada en *Her.* 4.111-136. Cf. esp. 129-130: *nec, quia privigno videar coitura noverca, / terruerint animos nomina vana tuos*.

imaginación se impone a la mirada, y en la que el poeta recrea la descripción de una escena de la que ya se había servido en el *Ars*:

Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente 135  
 haerentem scopulo, quem vaga pulsat aqua;  
 adspice demissos lugentis more capillos  
 et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.  
 Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,  
 litteraque articulo pressa tremente labat. 140 Ov. *Her.* 10.135-140

Mírame también ahora no con los ojos, sino con la mente, con la que eres capaz, a mí que, en un escollo clavada, el fluctuante oleaje golpea; mira mis cabellos despeinados, según la costumbre de quien guarda luto, y mi túnica pesada por las lágrimas como si de lluvia se tratara. Mi cuerpo, cual las espigas sacudidas por los vientos, se estremece, y la letra trazada patina por la temblorosa muñeca.<sup>85</sup>

Otra manera de perdurar en la memoria es a través de la asociación del ser amado con una realidad física. Esto sucede en la carta que Laodamía dirige a su esposo Protesilao (*Her.* 13). Después de su partida a Troya y desconociendo que su marido es el primero en morir, la heroína había fabricado un retrato de cera como remedio para su aflicción. En este caso el retrato comparece como objeto artístico propiamente dicho. El lector no se encuentra con un retrato poético, sino con la descripción de una *imago* que actúa como realidad vicaria del ser amado:

Dum tamen arma geres diverso miles in orbe,  
 quae referat vultus est mihi cera tuos: 150  
 illi blanditias, illi tibi debita verba  
 dicimus, amplexus accipit illa meos.  
 Crede mihi, plus est quam quod videatur, imago;  
 adde sonum cerae, Protesilaus erit.  
 Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero, 155  
 et, tamquam possit verba referre, queror. Ov. *Her.* 13.149-156<sup>86</sup>

Con todo, mientras como soldado empuñas las armas en una tierra lejana, tengo una imagen de cera que recuerda tu rostro; a ella le dirijo los halagos, a ella, las palabras que te debo, ella recibe mis abrazos. Créeme, la efigie es más de lo que pueda parecer, añádele voz a la cera: será Protesilao. A esta contemplo y sostengo en mi regazo en lugar de al auténtico esposo y, como si pudiera replicarme, a esta me quejo.

<sup>85</sup> Cf. la similitud con Ov. *AA.* 1.529-532: *Utque erat e somno, tunica velata recincta, / nuda pedem, croceas inrelegata comas, / Thesea crudelem surdas clamabat ad undas, / indigno teneras imbre rigante genas.* Además de su propia poesía, en esta epístola se perciben los ecos de Catulo, que había tratado el mismo tema en *Cat.* 64. Entre otros paralelos, cf. *Her.* 10.15 y *Cat.* 64.351, *Her.* 10.25-28 y *Cat.* 64.124-131, *Her.* 10.47-50 y *Cat.* 64.61-62, *Her.* 10.59-98 y *Cat.* 64.177-187, *Her.* 10.119-124 y *Cat.* 64.153.

<sup>86</sup> No he visto mencionado en ningún lugar la notabilísima influencia de este pasaje con los versos 27-34 de la elegía que compone Castiglione haciéndose pasar por su esposa (*Bald. Castilionis elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem*). En este caso, la *imago* del marido es un cuadro obra de Rafael con el que se consuela su esposa Hipólita.

Los personajes de Laodamía y Protesilao, así como su mito, reaparecen en otros lugares de las obras ovidianas. Con todo, en ningún texto de los clásicos se presenta la historia de una forma tan elaborada como en esta carta.<sup>87</sup> En las fuentes mitológicas la elaboración del retrato es posterior a la muerte del héroe, lo que Laodamía todavía desconoce. En consecuencia, la referencia a la *imago* sitúa al lector en una posición privilegiada respecto a la *persona loquens*, Laodamía, que piensa que su esposo sigue con vida. Además de esto, la mención del retrato de cera de Protesilao se ubica estratégicamente al final de la epístola, justo antes de la *optatio* (157-164) de la heroína, lo que también anticipa de forma velada el aciago destino de la enamorada.<sup>88</sup>

En las *Heroidas*, a menudo uno de los miembros de la pareja sueña con el otro, lo imagina, lo recuerda o, lo que constituye el grado más elevado de *páthos*, se consuela con una reproducción de su figura —como sucede aquí—. Ovidio ha sabido integrar un motivo particularmente ingenioso, como es la agalmatofilia, en su colección de elegías al hacer de la *imago* de Protesilao y del amor de la heroína por ella otro medio para paliar el dolor por la distancia y por la separación entre los personajes.

Frente a las epístolas simples, las epístolas dobles ofrecen la ventaja de dar voz a los dos miembros de la pareja. Esta circunstancia se transforma en una doble perspectiva que permite observar el diálogo entre los poemas de una misma colección, su intratextualidad.<sup>89</sup> Fruto de esto, en algunas ocasiones, la imagen exterior y la imagen personal (o autoimagen) de un individuo llegan a reflejarse de un modo especular, de suerte que la lectura de una epístola es capaz de arrojar luz sobre su elegía gemela. Este es el caso de las dos últimas cartas, que tienen como protagonistas a la pareja Aconcio-Cídipe (*Her.* 20 y 21).<sup>90</sup> En el primer texto, el enamorado describe la belleza de la joven de una forma tópica:

<sup>87</sup> Cf. *Am.* 2.18.38 (sobre la propia *Her.* 13); *AA.* 2.356, 3.16-17; *Rem.* 723-724; *Met.* 12.67-68; *Tr.* 1.6.19-20, 5.14.39-40; *Pont.* 3.1.109-110. Por otra parte, la historia de ambos amantes o de un solo miembro de la pareja aparece mencionada ya en Hom. *Il.* 2.698-710; Hes. *Cat.* 199; los *Cypria* (=Paus. 4.2.7); S. frs. *Poimenes*; Verg. *Aen.* 6.447-448 y Prop. 1.19.7-10. Aparte de Ovidio, el desarrollo más extenso del mito posiblemente se encontraría en la tragedia fragmentaria *Protesilaus*, de Eurípides, así como en el poema, también fragmentario, *Protesilaodamia*, de Levio.

<sup>88</sup> En algunas versiones de la historia, la esposa terminaba con su vida abrasándose en la pira a la que su padre había arrojado el retrato del héroe. Por ejemplo, vid. Hyg. *Fab.* 104: *qui [Acastus] cum venisset et in thalamos irrupisset, vidit effigiem Protesilai; qua ene diutius torqueretur, iussit signum et sacra pyra facta comburi, quo se Laodamia dolorem non sustines immisit atque usta est.*

<sup>89</sup> Se trata de un tema recientemente explorado por La Bua (2018). En su capítulo, el tratamiento se centra en la figura de la *afflicta puella*, particularmente en algunas de las epístolas simples (*Her.* 4, 5, 6 y 10) y una epístola doble (*Her.* 17). Moviéndose en una línea de interpretación como la que proponía la monografía de Fulkerson (2005), La Bua defiende que estas mujeres han desoído o, al contrario, han interiorizado (como en el caso de Helena), los fundamentos del mundo amoroso mediante la mutua lectura de sus epístolas.

<sup>90</sup> Para la pareja mitológica, vid. la entrada «Acontio» Grimal (2001 [=1951]: 4-5). El diccionario del francés no consagra ninguna entrada a Cídipe. Ovidio probablemente habría leído la historia de los amantes en los *Aetia* de Calímaco. Cf. Ov. *Tr.* 3.10.73-74; *Priap.* 16.5.

Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt  
 sidera, qui flammae causa fuere meae;  
 hoc faciunt flavi crines et eburnea cervix,  
 quaeque, precor, veniant in mea colla manus, 60  
 et decor et vultus sine rusticitate prudentes,  
 et, Thetidis qualis vix rear esse, pedes.  
 Cetera si possem laudare, beatior essem,  
 nec dubito, totum quin sibi par sit opus.

Ov. Her. 20.57-64

Tú provocas esto y tus ojos, ante los cuales ceden las ardientes estrellas, ojos que fueron la causa de mi llama; esto lo provocan tus rubios cabellos y tu cuello de marfil, y unas manos que puedan —lo ruego— caer sobre mi cuello, y tu hermoso rostro de un pundonor sin ordinariez, y tus pies, que apenas creo que sean como los de Tetis. Más dichoso sería si el resto pudiera elogiar, y no dudo de que la obra en conjunto es a ti similar.

Aconcio repasa los atributos físicos de la amada en un catálogo donde se intuye el orden vertical descendente (*facis; oculi; crines; cervix; manus; pedes*). A ciertos *leitmotivos* amorosos, como el poder cautivador de la mirada, que se compara a elementos ígneos,<sup>91</sup> o la perífrasis de epítetos homéricos (*Thetidis qualis...pedes*, cf. ἀργυρόπεζα, Il. 1.538), se suma la referencia al *animus* de la joven.<sup>92</sup> Cídipe carece de *rusticitas*, defecto largamente invocado en la poesía amorosa y muy recurrente en este epistolario.<sup>93</sup>

Aconcio tampoco es un *rusticus*. Como panegirista de los encantos de Cídipe, cuando se dirige a su amada utiliza un *cetera* preteritivo que le permite detener la descripción antes de llegar a los aspectos más comprometidos. La forma de expresarse del *puer scribens* recuerda a la del *Ovidius amans*, que también sabía frenar la exaltación de los atributos físicos de Corina en el momento preciso.<sup>94</sup> El valor eufemístico de *cetera* aparece de nuevo recogido en el pentámetro que cierra el pasaje. El sentido del verso en apariencia es claro: Aconcio no duda que el cuerpo al completo de Cídipe sea semejante a la belleza que ha descrito, con lo que su figura se equipara a la de una obra de arte (*totum...opus*). Con todo, el refinado carácter de la elegía y el poder connotativo del lenguaje amoroso permite llevar más allá lo parece una honrosa metáfora. En

<sup>91</sup> Cf. Prop.2.3.14 *supra*, con la nota en la que se aporta *loci paralleli* y bibliografía. Por otro lado, el componente ígneo del amor se localiza en numerosos pasajes de las *Heroidas*: cf. 4.33, 8.58, 12.38-40, 16.27, 123-126, 154, 17.192, 18.42, 177, 19.5, 93.

<sup>92</sup> «El semblante» (*vultus*), que es lo que recogen los códices, aparece en algunos casos corregido por «los movimientos» (*motus*), quizá por la mayor facilidad que entraña asociarlo con la *rusticitas*. En Tibulo, *rusticus* aparece en una ocasión junto a *pes*, aunque no lo califica: cf. Tibul. 2.1.52: *certa rustica verba pede*. Cf. Tibul. 2.5.85: *pede rusticus* (aquí como sustantivo).

<sup>93</sup> Cf. Cat. 22.14 y Prop. 2.5.25-26; Ov. *Am.* 1.8.43-44, 2.4.19, 2.8.3, 3.10.18; *AA.* 2.566; *Rem.* 329-330. En *Her.* 1.77-78, 4.102, 16.222 y 287, 17.12-13. Formado por analogía con su antónimo *urbanitas*, el sustantivo comparece por primera vez en Ovidio, donde connota un «lack of amatory savoir-faire», lo que explica su productividad en el género elegíaco. Vid. Kenney (1996: 110-111). Cf. el capítulo de Fitzgerald (1995: 87-113) a propósito de la poesía de Catulo, donde la posesión o carencia de *urbanitas* también termina por representar una «poetry of exclusion».

<sup>94</sup> Vid. *Am.* 1.5.23: *Singula quid referam?* (*supra*). Cf., asimismo, *Am.* 3.2.35-36: *suspitor ex istis et cetera posse placere / quae bene sub tenui condita veste latent*.



## i) Safo sobre Safo: belleza femenina y poesía.

Se ha reservado para el final la *Heroida* 15. La autoría ovidiana de esta epístola es una cuestión todavía debatida. En este caso, la mujer a la que se concede voz no es una figura mitológica, sino la poetisa Safo, que escribe a su amado Faón. Ovidio alude a esta y otras de sus epístolas en *Amores*,<sup>98</sup> pero a diferencia de las *Heroidas* 1-14 y 16-21, que se han transmitido en un solo *corpus*, la carta de la poetisa lesbiana no ocupa esta posición en ninguno de los manuscritos medievales y su emplazamiento entre las epístolas simples y dobles es fruto del humanismo, en concreto de la edición de Heinsius (Leiden, 1626).<sup>99</sup>

Ovidiana o pseudovidiana, la Safo de *Her.* 15 es una figura que destaca en el examen del retrato literario por cuanto se trata de la única «heroína» que elabora su autorretrato. El primer testimonio de su amor por Faón aparece en un fragmento de la *Leucadia* de Menandro, aunque el nombre de la poetisa también integraba el título de al menos seis piezas de comediógrafos.<sup>100</sup> En cuanto a Faón, su leyenda había sido llevada igualmente la escena griega, de donde la habrían heredado autores como Turpilio en el panorama romano. Conforme a la tradición, Afrodita había obsequiado a este hombre con un perfume que volvía irresistible a las mujeres en recompensa por haberla transportado entre Lesbos y Léucade de forma desinteresada en su barca.<sup>101</sup> Despechada, una de las afectadas por el filtro amoroso termina por precipitarse desde el acantilado de la segunda isla, originando un tipo de muerte trágica que no tardaría en conectarse con la de la propia Safo tal y como insinúa el final de la elegía latina.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> *Am.* 2.18.26 y 34. Para los problemas de transmisión, vid. McKeown (1998: 398-399 y 401).

<sup>99</sup> La discrepancia entre la tradición manuscrita y el testimonio del poeta es el germen principal del desacuerdo. La crítica se divide entre quienes, basados en anomalías léxicas y métricas, y en el carácter particular de la transmisión, ven en *Her.* 15 una composición espuria, quizá perteneciente a un *doctus imitator*, y quienes, por el contrario, la consideran una carta ovidiana original, si bien, sometida a una transmisión textual particular. A finales del XIX, Palmer se mostraba favorable a la autoría ovidiana, aunque no desestimaba algunas interpolaciones (v. 113) donde detectaba un lenguaje más acorde con la época de Petronio. Vid. Palmer (1898: 419-424) para una síntesis y refutación de los argumentos en contra de la autoría de Ovidio. Más recientemente, también defendieron el carácter Ovidiano Dörrie (1971: 12, 193), Sabot (1981: 2562-2571) y Reeson (2001: 2-3). Jacobson (1974: 277-299) no se pronuncia con claridad en el capítulo que le dedica, pero se intuye que se muestra a favor del origen ovidiano (cf. «we can be fairly sure that Ovid did not write this poem to denigrate the Greek poetess...», p. 297; «the presence of Sappho, literary, legendary, and Ovidian.» p. 299). Entre quienes niegan la autoría ovidiana, vid. Tarrant (1981), para quien los versos de *Am.* 2.18.26 y 34 donde se menciona son interpolaciones (Tarrant 1981: 152, 287-290; cf. McKeown 1998: 398); Knox (1995: 12-14), con recopilación de los estudios más importantes que han abordado el problema en sus notas; y Kenney (1996: 26). Recientemente, la historia de este texto aparece de nuevo examinada en un apéndice del capítulo de Liberman (2018: 71-79), donde se sugiere que Ovidio quiso hacer de esta elegía el cierre a las epístolas simples, y que el poemario se estructuraría en tres péntadas.

<sup>100</sup> Amipsias (frg. 15 Kassel y Austin), Anfis (frg. 32 Kassel y Austin), Antifanes (frg. 194 Kassel y Austin), Dífilo (frs. 70-71 Kassel y Austin), Éfipo (frg. 20 Kassel y Austin) y Timocles (frg. 32 Kassel y Austin). A su papel en estas obras habría que sumar su aparición en al menos otras cuatro piezas que también se titulan *Leucadia*. Para las fuentes de la historia, vid. las introducciones de Palmer (1898: 419-420) y Knox (1995: 278-279) a la epístola.

<sup>101</sup> Vid. Cratino (frg. 370 Kassel y Austin) y Platón (frs. 188-191 Kassel y Austin); *Serv.ad Aen.* 3.279.

<sup>102</sup> Ov. *Her.* 15. 219-220: *hoc saltem miseræ crudelis epistula dicat, / ut mihi Leucadiæ fata petantur aquæ.*





hasta nosotros (Knox 1995: 286). Por ejemplo, de acuerdo con el canon de belleza elegíaco, la pequeñez era contraria a la alabada estatura de las *puellae*, pero el propio Ovidio advierte que este infortunio podía quedar en un segundo plano o incluso presentar ventajas en el terreno erótico si el amante valoraba la «habilidad» —¿manejabilidad, tal vez?— que le confería esta estatura a una mujer.<sup>104</sup>

En cuanto a los versos 35-36, el ideal de belleza femenina tan solo reconocía de forma unánime la blancura de piel como un color elogioso para las mujeres, de ahí la necesidad de argumentar a través del *exemplum* mitológico de Andrómeda. La elección de la heroína no es en modo alguno casual. La mujer comparte nombre con una de las rivales de la propia Safo. Esto, de nuevo, hablaría a favor del posible empleo de los versos de la lírica por parte del poeta para bosquejar su figura.<sup>105</sup> Además, la figura de Andrómeda aparece de nuevo en el *Ars*, donde su color no supone ninguna objeción al amor.<sup>106</sup> Por otro lado, el adjetivo *fusca* es menos peyorativo que *nigra*, e incluso podía llegar a tener su encanto, con lo que el defecto del que habla Safo se vería mermado y la poetisa se revelaría conocedora de las técnicas retóricas utilizadas para la atenuación y aminoración de los *vitia* que Ovidio expone en otros pasajes.<sup>107</sup> La referencia al color de la piel motiva la comparación con las aves que se realiza a renglón seguido en la elegía (37-38). En este caso la imagen también es sensible a la confrontación con otros lugares de la poesía ovidiana, sobre todo por cuanto hace a la mención de la *viridi...ave*, que redirige casi inevitablemente al epicedio que el poeta había compuesto al *psittacus* de Corina (*Am.* 2.6), en el que además también se recalca la *plena...concordia* (13) y la *longa tenaxque fides* (14) entre este pájaro y una paloma.<sup>108</sup>

En el último dístico (39-40) se elogia de forma indirecta la belleza de Faón, de quien se dice estar por encima de cualquiera de las rivales de Safo en hermosura. La escritora se ha referido con antelación a su beldad y a su edad apropiada para los amores (*est in te facies, sunt apti lusibus anni*, 21). Más adelante

<sup>104</sup> A propósito de la estatura de Safo, es curioso notar un pasaje del *Amatorius* donde Plutarco estaría reproduciendo un fragmento de la lírica: σμίκρα μοι πᾶσις ἔμμεν' ἐφαίνεο κάχαρις. Vid. *Plu. Mor.* 763e [=Sapph. frg. 49 Lobel y Page]. Cf. *Ov. Am.* 2.4.35: haec habilis brevitae sua est; *AA.* 2.661: *dic habilem, quaecumque brevis*. Cf. lo comentado a propósito de la estatura de las amadas en *Cat.* 86. Por otra parte, sobre el empleo ovidiano de los escritos de Safo en esta elegía, las opiniones son diversas. Jacobson (1974: 280-285), por ejemplo, se muestra a favor, pero Knox (1995: 287-288) ve la situación como más complicada.

<sup>105</sup> *Sapph. frg.* 131 Lobel y Page: Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο / φροντίσθην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότται.

<sup>106</sup> *Ov. AA.* 2.643-644: *Nec suus Andromedae color est obiectus ab illo, / mobilis in gemino cui pede pinna fuit.*

<sup>107</sup> Vid. *Ov. Am.* 2.4.40: *est etiam in fusco grata colore venus*. Cf. *Ov. AA.* 2.657-658; *Rem.* 327 (*supra*). La poesía epigramática griega ya restaba importancia a este defecto. Así en *AP.* 5.210.3 (Asclepiades) el poeta, hechizado por el amor hacia Didime, se pregunta: εἰ δὲ μέλαινα, τί τοῦτο; Vid. esp. *AP.* 5.121.1 (Filodemo), donde al color se suma el reducido tamaño de la amada: μικρὴ καὶ μελανεῦσα; y *AP.* 5.132 (Filodemo) *supra*, donde se alude a la poesía de Safo y el color de la *puella* osca también se compara con Andrómeda.

<sup>108</sup> Cf. *Ov. Am.* 2.6. 13-14. Aparte del intertexto de *Am.* 2.6, la *amicitia* entre los loros y las tortolas es un hecho en el que repararon los antiguos y que aparece registrado por Plinio en *NH.* 10.207: *Rursus amici pavones et columbae, turtures et psittaci.*

precisará la franja etaria en la que se mueve el joven, que no es ni un adulto ni un niño (*O nec adhuc iuvenis nec iam puer, utilis aetas*, 93) y llegará a llamarlo *decus*, *magna gloria* de su edad (94) y *formose* (95). Sin embargo, en los versos 39-40 la alusión a la belleza de Faón es amarga y rencorosa. El pentámetro se construye mediante una anadiplosis «total», hasta el punto de que no se ha localizado ningún otro ejemplo de hemistiquios completamente idénticos como ocurre con *nulla futura tua est* (bis).<sup>109</sup>

Como se anticipaba, el retrato de Safo está caracterizado por el triunfo del espíritu, significado en el *ingenium* poético, sobre el *corpus* y sus *vitia*. Abundando en esta cuestión, es relevante notar que la escritora habla de sí misma de un modo distinguido en la elegía. En el primer verso se llama *studiosa* de forma metonímica (*studiosae litera dextrae*) y más adelante *auctor* (3), *vates* (58, 205) y hasta *poetria* (183).<sup>110</sup> En cambio, aunque su reconocimiento como lírica le haya reportado fama mundial (*iam canitur toto nomen in orbe meum*, 28; cf. 29-30), ahora Safo se encuentra componiendo en un género nuevo, uno que es impropio de ella (*cum lyricis sim magis apta modis*, 6). Paradójicamente, el amor es el motivo que frena y que impulsa al mismo tiempo su labor artística; de un lado, el amor silencia el canto lírico de Safo, el mismo canto por el que había logrado parecer hermosa a Faón (*at mea cum legeres, etiam formosa videbar*, 41), de otro, empero, el amor es la fuente y el origen del género elegíaco que desarrolla ahora:

Non mihi respondent veteres in carmina vires;  
plectra dolore tacent, muta dolore lyra est. Ov. Her. 15.197-198

No me responden mis fuerzas pasadas para los poemas; callan los plectros por mi dolor, por mi dolor muda queda la lira.

La transmutación poética queda reflejada en el segundo hemistiquio del pentámetro, donde se descubre un juego de palabras: o la lira ha enmudecido (*mutus*) o la lira (s.c. el poema) ha mudado su aspecto (*mutare*) transformándose en otra clase de poesía.

De todo lo anterior cabe concluir en nuestra opinión que el retrato (y la elegía) de *Her.* 15 describe una paradoja: la encrucijada de Safo como mujer amante y como poetisa entre dos géneros. Como lírica, la autora integra el canon

<sup>109</sup> Vid. Knox (1995: 287-288). Knox aporta diversos ejemplos semejantes, uno de ellos en esta propia colección: *si tibi cura mei, sit tibi cura tui* (*Her.* 13.166). Cf. *Am.* 2.11.10: *et gelidum Borean egelidumque Notum*, y *AA.* 2.24: *semibovemque virum semivirumque bovem*. Cf. este último y *Tr.* 4.7.16 y 18. A los ejemplos citados por el investigador en su comentario pueden añadirse muchos otros que demuestran el particular interés de Ovidio por crear una estructura balanceada en el pentámetro. Limitándonos a *Amores* y sin efectuar un recuento exhaustivo, cf. 1.9.4, 2.5.44, 2.11.36, 2.19.36, 3.3.8, 3.4.40, 3.6.48. Recientemente, la repetición léxica en las *Heroidas* aparece brevemente tratada en Björk (2016: 47-52). Que el autor de *Sobre lo sublime* valorara positivamente el empleo de la anadiplosis e introdujera un fragmento de Safo para ilustrarlo también ha sido empleado como argumento para defender la idea de que Ovidio hacía un uso deliberado y consciente de la poesía sáfica en esta epístola.

<sup>110</sup> Adviértase que esta es una de las escasas ocasiones (junto con *Cic. Cael.* 64) en que comparece el sustantivo *poetria* en la literatura latina.

de los compositores más celebres y ha gozado de una fama y un renombre capaces de cautivar a todos, Faón incluido. Como elegíaca, en cambio, Safo es una poetisa sin más, una mujer que reconoce su propia inexperiencia compositiva. La paradoja emerge cuando, enamorada de Faón, la mujer se ciñe al modo de la elegía (y al marco epistolar), modo que se percibe extraño e impropio a su experiencia no tanto por el sentimiento de amor, que evidentemente está presente en su lírica, como por el propio código poético de la elegía en tanto que género, dentro del cual se siente desplazada. Por si esto fuera poco, sus encantos no son parangonables a los de las *formosae puellae*, lo que la conduce forzosamente a tener que reivindicar el amor de Faón a través de su antiguo éxito y sus méritos como autora de la misma poesía lírica que ahora no puede cantar a causa del amor y que, por ende, debe sustituir por la elegía: *flendus amor meus est; elegia flebile carmen*.<sup>111</sup>

## 2.2. *Nihil nisi triste videbis*: la elegía «fuera» de Roma.

La conocida comúnmente como elegía del destierro abarca el conjunto de obras que Ovidio escribió desde el momento que se hizo efectiva la no poco controvertida *relegatio* del poeta. Con independencia de que este hecho se produjera o no realmente,<sup>112</sup> lo que resulta indiscutible es la transformación que experimenta su labor poética. De las colecciones de poemas de este período (8-14 d. C.), *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* son las únicas obras en las que se puede apreciar la utilización del retrato literario.<sup>113</sup>

Estos poemarios se han tratado como ejemplos paradigmáticos del «nuevo estilo» dentro de la poesía latina del siglo I d. C (González Vázquez 1998: 45-58).<sup>114</sup> Conceptos como la redundancia, el sentimentalismo, la desmesura, la exuberancia y la ferviente retorización se manifiestan a lo largo de estos dos libros de poemas tanto en el plano formal como en el conceptual. Los retratos que

<sup>111</sup> *Her.* 15.7. La variante *elegi quoque flebile carmen* que se lee en otros manuscritos (y por la que por ejemplo opta Dörrie) no altera el sentido del hemistiquio. Safo hablaría abiertamente del carácter lamentable y lastimoso del género (*elegia*) o bien escogería (*elegi*) el género por este mismo motivo.

<sup>112</sup> Como es bien sabido, respecto al exilio del poeta existen posiciones enfrentadas. Una reconstrucción de la «historia» de esta *relegatio* a la luz de los poemas puede verse en Fränkel (1945: 111-117). No obstante, a la tradicional creencia en el mandato imperial en virtud del cual se desterraba al poeta al Ponto Euxino en el 8 d. C., se opone la visión de toda esta producción poética como un complejo y original producto de ficción, como ya defendió Fitton Brown (1985) —si bien la idea fue inicialmente propuesta en la década de los veinte por Hartman—. Asimismo, también existen posturas intermedias, que abogan por defender este exilio, pero que consideran que el destino no fue Tomis, utilizado intencionadamente por Ovidio para concitar la *commiseratio* de Augusto. Se remite a Alvar Ezquerro (2018: 16 n. 2) y el listado bibliográfico al final de su artículo, pp. 36-42.

<sup>113</sup> Vid. Alvar Ezquerro (2018: 21-25) para un resumen de los datos internos aplicados a la construcción cronológica de los dos poemarios. Por otra parte, es de notar la ausencia del retrato literario en el *Ibis*, pese a lo que cabría esperar dada la naturaleza de la composición, en la que no habría desentonado un vituperio escarnecedor del físico del destinatario.

<sup>114</sup> Vid. la enumeración de González Vázquez (1998: 48). A propósito de la última característica («Poética = Retórica»), cf. Roussel (2008: 157-195).

Ovidio presenta en estas elegías también participan notablemente de estas características. Cabe destacar dos casos recurrentes en ambos poemarios: por un lado, el colectivo de los getas, que, en consonancia con el paisaje del lugar que habita el autor, es empleado como metáfora de la barbarie que puebla los confines del Imperio y de las dificultades que debe arrostrar el poeta; por otro lado, la imagen del propio protagonista, un Ovidio envejecido, enfermo y desamparado.<sup>115</sup>

### 2.2.1. *Vix homines*: el «otro» en el destierro.

Los dos epistolarios del destierro abundan en referencias a las incomodidades del lugar en el que ahora habita el poeta. La ciudad de Tomis y las costas del Ponto aparecen caracterizadas de forma reiterada como un *locus horribilis* en estas elegías.<sup>116</sup> No en vano, se ha señalado que en la pintura de este espacio convergen las descripciones que hicieron los antiguos sobre Escitia y sobre la Edad del Hierro, y cómo la esterilidad y el frío del paisaje que describe Ovidio son también herederos de la estética del mundo de ultratumba. Lo desapacible del paisaje casa con la barbarie de sus habitantes; *barbarus* y *barbaria* funcionan en estos poemas «comme un leitmotiv» (Dauge 1981: 166), y los getas, que materializan estas nociones, se retratan como paradigma del pueblo feroz.<sup>117</sup>

Entre las elegías que pintan la imagen de los getas, dos poemas de los *Tristia* (en ocasiones editados como un solo) son los más completos:

Turba Tomitanae quae sit regionis, et inter quos habitem mores, discere cura tibi est?	10
Mixta sit haec quamvis inter Graecosque Getasque, a male pacatis plus trahit ora Getis.	
Sarmaticae maior Geticaeque frequentia gentis per medias in equis itque reditque vias.	
In quibus est nemo qui non coryton et arcum telaque vipereo lurida felle gerat.	15

<sup>115</sup> Aparte de los bárbaros y del propio poeta, la única figura de la que Ovidio proporciona abundantes detalles (y de forma elogiosa) es Perila, que, a su vez, es la única persona ajena a la casa imperial cuyo nombre se menciona en *Tristia*. En *Tr.* 3.7 se referirá a la joven con palabras como *mores pudicos*, *doctissima*, *raras dotes*, *ingenium*, *bonas artes*, *decens facies* y *opes modicae*. Un breve comentario de esta epístola (en comparación con *Hor. Ep.* 1.4) puede leerse en von Albrecht (2016 [=2013]: 395-409). Vid. esp. pp. 402-404, para el léxico religioso aplicado al *ars* poética de Perila.

<sup>116</sup> Vid. tan solo *Tr.* cf. 3.3.1-20, 4b47-54, 9, 4.1.65-86, 4.83-88. La frecuencia de aparición en este poemario fue trazada por Romero Hidalgo (*apud* González Vázquez 1998: 98 n. 381), revelando que el paisaje tomitano ocupaba un 2.40% de los versos.

<sup>117</sup> Sobre la descripción de Tomis y de sus habitantes como paradigma de la barbarie, vid. Lozovan (1959: 358-362 y 368-369); Dauge (1981: 467 n. 143, 485-486), con bibliografía en p. 165. n. 292; Videau-Delibes (1991: 138-150 y 171-176); Williams (1994: 7-15); Roussel (2008: 242-244, 247-248) y Bérchez Castaño (2015). Este último dedica dos capítulos de su monografía al lugar geográfico (Bérchez Castaño 2015: 89-117 y 119-143, cf. 191-207) y otros dos a los tomitanos (Bérchez Castaño 2015: 145-172 y 175-189). En su opinión, «la imagen de los getas como unos bárbaros inhumanos no responde a la realidad, sino que está tomada de una gran variedad de autores grecorromanos que han hablado del bárbaro» (Bérchez Castaño 2015: 170) y, en realidad y frente a la pintura ovidiana, «Tomis es una ciudad cosmopolita, de una notable riqueza y con un fluido comercio [...], a la par que una ciudad romana muy helenizada administrativa, institucional, política y culturalmente» (Bérchez Castaño 2015: 256). Cf. González Vázquez (1998: 102-104).

Vox fera, trux vultus, verissima mentis imago;  
 non coma, non ulla barba resecta manu,  
 dextera non segnis fixo dare vulnera cultro,  
 quem vinctum lateri barbarus omnis habet. 20

Sive locum specto, locus est inamabilis, et quo  
 esse nihil toto tristius orbe potest; 20  
 sive homines, vix sunt homines hoc nomine digni,  
 quamque lupi, saevae plus feritatis habent.  
 Non metuunt leges, sed cedit viribus aequum,  
 victaque pugnaci iura sub ense iacent.  
 Pellibus et laxis arcent mala frigora braxis, 25  
 oraque sunt longis horridiora comis.  
 In paucis extant Graiae vestigia linguae,  
 haec quoque iam Getico barbara facta sono.  
 Unus in hoc nemo est populo, qui forte Latine  
 quamlibet e medio reddere verba queat. 30

Ov. *Tr.* 5.7a9-20 y 5.7b19-30<sup>118</sup>

¿Qué tipo de gente es la de la región de Tomis y entre qué costumbres habito tienes interés en conocer? Aunque se trata de una mezcla de griegos y getas, esta costa se decanta más por los mal pacificados Getas. Una mayor abundancia del pueblo sármata y geta va y viene a caballo por medio de los caminos. Entre estos no hay ninguno que no lleve carcaj, arco y flechas amarillentas por el viperino veneno. Fiera es su voz, amenazador su rostro, el reflejo más fiel de su espíritu; ni la cabellera ni la barba están rasuradas por mano alguna, su diestra no es indolente para herir clavando el cuchillo que todo bárbaro tiene atado al costado.

Si miro el lugar, el lugar es desapacible, y nada más triste que este puede haber en todo el mundo; si a los hombres miro, apenas son hombres dignos de este nombre, y tienen una ferocidad más cruel que los lobos. No temen las leyes, sino que la equidad cede a la fuerza, y las leyes caen vencidas bajo la belicosa espada. Combaten el frío dañino con pieles y calzones anchos, y sus rostros son más espeluznantes que sus largas cabelleras. En unos pocos permanecen vestigios de la lengua griega, esta también se ha vuelto ya bárbara a causa del gético hablar. Ni uno solo hay en este pueblo que acaso pueda intercambiar unas palabras cualesquiera de uso común en latín.

Este texto ocupa el centro del último libro de *Tristezas*, lo que, unido al interés que manifiesta un desconocido en conocer la imagen de los moradores de Tomis a estas alturas de la colección, ha llevado a pensar «en un destinatario ficticio y en una elegía concebida únicamente como etopeya y prosopografía —más retóricas que reales— de los tomitanos» (Bérchez Castaño 2015: 148, cf. 152). A estas consideraciones pueden sumarse otros dos aspectos. En primer lugar, merece la pena recordar cómo desde el punto de vista fisiognómico, la conexión entre la imagen exterior de los tomitanos y su carácter se adaptan perfectamente al criterio etnológico, de suerte que su apariencia se convierte en el indicio más fiable para valorar su temperamento. Junto a esto, no debe olvidarse que Ovidio opera mediante una perspectiva *etic*, esto es, describe a una comunidad de la que no forma parte, e interpreta sus comportamientos y su

<sup>118</sup> Los versos de *Tristia* siguen la edición de Hall (1995) y los de *ex Ponto* la de Richmond (1990).

aspecto como desviaciones de la norma, que estaría representada por Roma y sus códigos, por lo que en mayor o menor medida la visión de los getas va a resultar «adulterada» —todavía más (cabe pensar) en un género profundamente «sentimental» y en las manos de un poeta—. <sup>119</sup> En segundo lugar, puede repararse en el libre empleo de algunos *personis adtributa* a la hora de estructurar el retrato de este colectivo. Por ejemplo, nótese la inclusión de la *natura*, a través del *genus* del pueblo geta y las *nationes* mencionadas (11-14); la del *habitus corporis*, ejemplificado con dos *effictiones* (17-18; 25-26); y la de la *natura animi* y la *affectio* de estos bárbaros como claves para su pintura.

Como ocurrirá con otros aspectos, la *natura* del pueblo Geta que describe Ovidio se caracteriza por su mezcolanza (9-14). Los habitantes de Tomis son una *turba* (9) *mixta* (11), en la que se aprecian componentes griegos y, en mayor medida, getas. El apelativo *male pacati* (12) parece una consecuencia directa de la *saeva feritas* (22) de los habitantes, un rasgo temperamental que los asemeja a las bestias. <sup>120</sup> A renglón seguido, la belicosidad se refrenda con la mención de la aljaba, el arco y las flechas envenenadas (15-16), indicios de la *barbara ars* de este y otros pueblos extranjeros; <sup>121</sup> incluso la propia elección del término *corytos* pensamos que evoca el carácter aguerrido con el que se reviste a los habitantes del Ponto. <sup>122</sup>

El *habitus corporis* de los getas es objeto de dos breves *effictiones*. La primera se concentra en el rostro (17-18) y la segunda en la indumentaria (25-26). En la primera se pone de relieve la correspondencia que opera entre el semblante de este pueblo y su carácter (*verissima mentis imago*). <sup>123</sup> En la segunda, la indumentaria se distingue por la misma mezcla heterogénea que caracterizaba a las raíces de este pueblo. Al aspecto descuidado y selvático se une el uso de prendas representativas de los pueblos celtas y del Próximo Oriente; tal es el caso del pantalón, cuyo empleo aparece de nuevo asociado a la ausencia de *cultus* de

<sup>119</sup> Sobre este tipo de descripciones aplicadas a otros pueblos y sobre la conciencia etnográfica, se remite al epígrafe relativo a la fisiognomía (capítulo segundo de la primera parte). Vid., asimismo, Balsdon (1979: 60-64) y Woolf (2014: esp. 32-38, 44-51).

<sup>120</sup> *Male pacati* concurre de nuevo en *Pont.* 2.7.2 y 3.4.92.

<sup>121</sup> Vid. *Her.* 4.46.3 y *Tuc.* 2.96.1, quienes se refieren a los ἵπποτοξόται o «arqueros a caballo» cuando hablan de los escitas y los getas (cf. *in equis itque reditque*, 14). Asimismo, los habitantes de la región aparecen a menudo caracterizados con estas armas en los epistolarios del poeta: *Tr.* 3.10.64, 4.1.77-78, 5.10.22; *Pont.* 1.1.79, 2.16, 3.1.26, 8.19-22, 4.9.78 y 83, 10.31, etc.

<sup>122</sup> Cf. gr. γωρυτός, *Hom. Od.* 21.54; *Verg. Aen.* 10.169; *Stat. Theb.* 4.269, 7.660, 9.730, 12.527; *Sil. Ital.* 2.106, 7.443, 15.773. Por otro lado, para la semejanza del *Getes pharetratus* con el *Amor pharetratus*, vid. Nagle (1980: 55-59). Omitimos el desarrollo de esta idea, pero notamos una inversión que parece bastante clara: si en Roma Ovidio se hallaba acosado por los dardos de Cupido, fuera de su hogar lo está por las flechas de los getas y pueblos vecinos.

<sup>123</sup> Deben notarse, no obstante, las propuestas de Heinsius y Housman, en virtud de las cuales los getas serían la fiel imagen de la muerte (*mortis*) o de Marte (*Martis*). A favor del «semblante marcial», cf. *Tr.* 5.3.22 (*Marticolamque Geten*) y *Pont.* 4.14.14 (*Marticolis...Getis*). Sobre la imagen aguerrida de los getas y su naturaleza beligerante, vid. Videau-Delibes (1991: 143-148).

estas gentes en otro pasaje y puede funcionar como un marcador moral de la ausencia de civilización:<sup>124</sup>

Quos ut non timeas, possis odisse videndo  
pellibus et longa pectora tecta coma. 35  
Hos quoque, qui geniti Graia creduntur ab urbe,  
pro patrio cultu Persica braca tegit. Ov.Tr. 5.10. 34-37

Aunque no les tengas miedo, los podrías odiar al ver sus cuerpos cubiertos con pieles y una larga melena. Estos también, que se cree que proceden de una ciudad griega, se cubren con calzón persa en lugar del atuendo patrio.

La remota Tomis es *limes* del Imperio, sus condiciones climatológicas y las continuas incursiones de pueblos enemigos a las que alude Ovidio son algunos de los factores que motivan la designación de esta tierra como un *locus inamabilis* en Tr. 5.7, de manera análoga a la forma en que los poetas designan al mundo de ultratumba.<sup>125</sup> A su vez, cuando el foco de la comparación se establece con la poesía del propio Ovidio y su lugar de gestación, las costas del Ponto Euxino resultan *inamabiles* por erigirse en las antípodas de Roma y, por extensión, en el lugar más lejano a donde el poeta desarrolló su elegía amorosa. Pero que Tomis se defina de este modo se explica sobre todo por las características de quienes la habitan, cuyas costumbres imitan a las de las bestias salvajes. A la *natura animi* y la *affectio* de los getas se le presta especial atención en los versos 21-30, respetando el orden de los elementos por los que preguntaba el supuesto destinatario a Ovidio (*Turba Tomitanae quae sit regiones, et inter / quos habitem mores...*, 9-10). El autor se refiere al *éthos* cruel y sanguinario de este colectivo con múltiples epítetos complementarios entre sí. Como la primitiva Edad de Hierro de los hombres y los primeros habitantes de la superficie terrestre,<sup>126</sup> como las fieras salvajes o como los Cíclopes sanguinarios, los getas carecen de leyes y basan la justicia en la fuerza, lo que les vale calificativos como *truces, saevi, rigidi, inhumani, indomiti, duri* o *feri*.<sup>127</sup>

Finalmente, la incivilización también está representada por el idioma (27-30; cf. 31-40). El latín, como ocurre con el resto de idiomas, no era solo un vehículo para la comunicación y el intercambio de ideas, sino que la lengua latina era la forma de expresión de un Imperio. En el cálamo de un poeta y, más aún, en el de un poeta de tiempos del Principado, el *sermo latinus* y la siempre reverenciada *latinitas* estaban empapados de prestancia y tenían asociada una imagen

<sup>124</sup> Sobre los *bracati*, vid. también Tr. 3.10.19-20, 4.6.47. Cf. Cic. *Font.* 33.3; *Pis.* 53.13; *Lucan.* 1.430; *Val. Max.* 2.6.10; *Priap.* 46.5; *Tac. Hist.* 2.20; *Val. Flac.* 5.423; *Iuv.* 8.234. Se trata de los ἀναξυρίδες mencionados por griegos como Heródoto (1.71.2; 5.49.3; 7.61.1) o Estrabón (4.4.3) tanto a propósito de los persas, como de los escitas, y también de pueblos celtas como los helvecios y los arvenos.

<sup>125</sup> Cf. Verg. G. 4.479 y *Aen.* 6.438 (*palus inamabilis*); *Ov. Met.* 4.477 y 14.590 (*inamabile regnum*). Vid. Bérchez Castaño (2015: 204-207, cf. 244-245). A su vez, cf. *Ov. Pont.* 1.6.5. (*inamabilis feritas*).

<sup>126</sup> Remitimos al pasaje lucreciano (*Lucr.* 5.925 ss.) comentado en el capítulo a propósito de la épica.

<sup>127</sup> Sobre todo en las *Pónticas*, donde los descalificativos son mucho más frecuentes que en *Tristezas*. Cf. *Tr.* 5.1.46; *Pont.* 1.2.104, 5.12, 66, 7.2, 12, 8.15-16, 2.1.66, 2.3-4, 7.31, 3.2.102, 5.28, 9.32, 4.8.84, 13.22, 15.40.

civilizadora y todo un entramado cultural. Frente a esta lengua y a esta idea, el autor alude a la *barbara lingua* de Tomis en varias ocasiones. Según Ovidio, se trata de un idioma que inspira *timor*, caracterizado por la mezcla (una vez más) y amalgama de palabras sintias, pónicas, sármatas y griegas, pero ajeno por completo al idioma de su Roma, una lengua que hace reír a los tomitanos.

La distancia del poeta respecto al código verbal del Ponto es asimismo el motivo de una doble alienación del escritor, puesto que, unas veces Ovidio se reconoce incapaz de comunicarse con los habitantes autóctonos, lo que genera una clara oposición entre el «yo» romano y el «otro» extranjero; pero en un número de ocasiones no más reducido Ovidio también reconoce estar olvidando el latín y cometer barbarismos en la escritura, lo que entonces lo aleja de su propio «yo» romano, convirtiéndolo también en un *barbarus*.<sup>128</sup> Que el protagonista se vea obligado a expresarse en un código que le es ajeno (*ille ego Romanus vates —ignoscite, Musae!— / Sarmatico cogor plurima more loqui*, 31-32) y termine familiarizándose con el idioma e, incluso, componiendo poesía en esta nueva lengua, puede juzgarse como una confesión tan graciosa como patética.<sup>129</sup>

El retrato ovidiano de los habitantes de Tomis pone de manifiesto la perspectiva profundamente subjetiva con la que un poeta romano describe a una *gens* extranjera. Como indican todos sus atributos, este colectivo es un pueblo bárbaro, híbrido e incivilizado, donde domina la impronta geta. El aspecto y el carácter de estas gentes están en consonancia entre sí, como también lo está el lugar que pueblan, el Ponto, que se refleja como un mundo distanciado de Roma tanto en términos geográficos como culturales.

### 2.2.2. *Morbus discidii*: el «yo» en el destierro.

En los poemarios del destierro, Ovidio a menudo habla de los *mala*, los *casus* y la *ruina* que ha experimentado.<sup>130</sup> Cuando Ovidio retrata su propio yo, se cuida de hacer notar al lector cómo estas desgracias han afectado a su estado de ánimo y a su aspecto, de suerte que el receptor parece sumergirse una vez más en los infortunios que habían protagonizado los personajes de las antiguas elegías amorosas del poeta. Males como la soledad, la delgadez, la palidez y pérdida de color, la desesperación y el insomnio, que en las elegías precedentes estaban provocados por la pasión amorosa y por la separación del ser amado, ahora vuelven a aparecer de forma insistente en los dos epistolarios del destierro conformando un autorretrato particular del poeta. Una recopilación de los principales pasajes ayudará a formarse una mejor idea del malestar ovidiano:

<sup>128</sup> Cf. *Tr.* 3.14.43-50, 5.2a.23-24, 10.35-38, 12.55-58; *Pont.* 1.8.55-56, 3.2.40.

<sup>129</sup> Se trata del panegírico *De Caesare*, al que se refiere en *Pont.* 4.13.19-36, y por el que dice haber logrado fama como poeta entre los propios getas —nueva ironía trágica—. Vid. Nagle (1980: 133-140, 167).

<sup>130</sup> Cf. *Ov. Tr.* 3.2.11, 3.55, 4.1.59, 10.99, 101, 5.1.33, 13.8, 14.23; *Pont.* 1.4.9, 5.55, 6.2, 9.13, 2.3.60, 3.1.10, 56, 101, 3.27, 4.6.44, 8.32.



Credite: deficio, nostrisque, a corpore quantum  
 auguror, accedent tempora parva malis. 40  
 Nam neque sunt vires, nec qui color esse solebat;  
 vix habeo tenuem, quae tegat ossa, cutem.  
 Corpore sed mens est aegro magis aegra, malique  
 in circumspectu stat sine fine sui.  
 Urbis abest facies, absunt, mea cura, sodales, 45  
 et, qua nemo mihi carior, uxor abest:  
 vulgus adest Scythicum, bracataque turba Getarum:  
 sic me quae video non videoque nocent. Ov. Tr. 4.6.39-48

Creedlo: desfallezco y, cuanto por mi cuerpo adivino, poco tiempo se añadirá a mis males. Pues ni tengo fuerzas ni el color que solía tener; apenas conservo una piel delgada para cubrir mis huesos. Pero mi alma está más enferma que mi cuerpo enfermo, y paralizada se queda en la contemplación de su mal infinito. Queda lejos el rostro de la urbe, quedan lejos —pena mía— los camaradas y, a la que quiero más que a nadie, lejos queda mi mujer: aquí está el populacho escita y la muchedumbre de getas bragados: así lo que veo y no veo me daña.

Los dos últimos dísticos del pasaje citado reproducen un motivo utilizado con relativa frecuencia en la literatura epistolar. Se trata de los *oculi mentis* o, si se prefiere, la mirada de la imaginación. El escritor evoca y recrea en su pensamiento una situación, un personaje o un lugar que no alcanza a contemplar con la vista debido a la distancia. Este motivo no es nuevo en Ovidio, pues algunas mujeres en las *Heroidas* ya habían fantaseado con la visión o el recuerdo de sus amados, y otras habían exigido a los hombres que imaginaran la penosa situación a la que les había abocado su amor.<sup>131</sup> En las elegías del destierro esta situación reaparece y el mismo tema vuelve a estar presente con la diferencia, claro está, de que ahora el «amante» es el propio poeta.

De lo arriba expuesto brota el mal ovidiano, que tiene un indiscutible reflejo físico en el cuerpo y el ánimo del poeta. A menudo, Ovidio se recrea con melancolía en el envejecimiento y el debilitamiento de sus miembros:

Iam mea cycneas imitantur tempora plumas,  
 inficit et nigras alba senecta comas;  
 iam subeunt anni fragiles et inertior aetas,  
 iamque parum firmo me mihi ferre grave est. Ov. Tr. 4.8.1-4

Ya mis sienes imitan a las plumas del cisne y blanca vejez tiñe mi negro cabello; ya avanzan los frágiles años y la edad más incapaz, y ya, con poca firmeza, gravoso me resulta el andar.

La abundancia de paralelismos es un rasgo característico de la poética ovidiana del destierro bien reflejado en la información que el autor proporciona sobre su figura.<sup>132</sup> En este caso en concreto, la repetición es notable en el plano

<sup>131</sup> Vid. *supra* Her.10.135-138 (Ariadna a Teseo). Cf. Tr. 3.4.57-58, 4.2.57-62; Pont. 1.8.31-34, 2.1.19-68, 2.10.43-44, 4.9.41-46. Para el tópico, vid. Nagle (1980: 92-100).

<sup>132</sup> Cf. Tr. 1.3.1-4, 2.155-167, 3.1.27-34, 4.5.1-5; Pont. 2.8.39-50, 3.1.10-16, 4.1.29-35, 15.7-11, etc.

del significante gracias a la persistente anáfora del adverbio *iam*. Por otro lado, en el plano del significado, destaca la comparación con un cisne. Naturalmente, el detonante de la analogía es el color del plumaje del ave y su correspondencia con la *alba senecta* del escritor. Pero el cisne y el color blanco —color que más a menudo se manifiesta en el destierro por su fácil asociación con el paisaje y perpetuo invierno tomitano—<sup>133</sup> también alcanzan un notable valor simbólico como emblema del canto y, más en concreto, como emblema del treno o canto fúnebre:

Utque iacens ripa deflere Caystrius ales  
dicitur ore suam deficiente necem,  
sic ego Sarmaticas longe proiectus in oras  
efficio tacitum ne mihi funus eat. Ov. Tr. 5.1.11-14

Y como se cuenta que el ave del Caístro, tendida en la orilla, llora su muerte con voz que se desvanece, así yo, arrojado lejos hasta las sármatas costas, me esfuerzo en que la muerte no me llegue en silencio.

La referencia al pelo blanco vuelve a estar presente en un poema tan autobiográfico como es *Tr. 4.10*, donde además Ovidio proporciona la fecha de su *relegatio* de un modo perifrástico:

Iam mihi canities pulsus melioribus annis  
venerat, antiquas miscueratque comas,  
postque meos ortus Pisaea vinctus oliva 95  
abstulerat deciens praemia victor equus,  
cum maris Euxini positos ad laeva Tomitas  
quaerere me laesi principis ira iubet.  
Ov. Tr. 4.10.93-98

Ya la canicie, tras haberse batido en retirada mis mejores años, me había llegado, y se había mezclado con mis cabellos originales, y desde mi nacimiento el caballo vencedor, ceñido del olivo de Pisa, diez veces había obtenido los galardones, cuando la ira del emperador ofendido me ordena dirigirme a Tomis, ubicada al occidente del mar Euxino.

Y también más adelante, en las *Pónticas*, reaparecerá la canicie dando paso a una nueva fotografía sobre el ocaso del poeta. Entonces Ovidio retomará el empleo del *iam* anafórico que se ha observado hace un instante para volver a significar su deterioro físico y espiritual:

Iam mihi deterior canis aspergitur aetas,  
iamque meos vultus ruga senilis arat,  
iam vigor et quasso languent in corpore vires,  
nec iuveni lusus qui placuere iuvant,  
nec, si me subito videas, agnoscere possis: 5  
aetatis facta est tanta ruina meae. Ov. Pont. 1.4.1-6

Ya a mí una edad más baldía me rocía de canas y ya la arruga de la vejez surca mi rostro, ya el vigor y las fuerzas en mi cuerpo abatido languidecen y no me agradan los

<sup>133</sup> Cf. las descripciones de *Tr. 3.10*, *3.12*, *4.7*, *5.2a* y *5.10*. La misma ave se menciona de nuevo en *Pont. 3.3.96*: *Memnonio cygnos esse colore putem*.



a las circunstancias del exilio.<sup>136</sup> En efecto, los síntomas que experimenta Ovidio en el destierro son muy semejantes —si no idénticos— a los de los personajes afectados por la *aegritudo amoris* en las elegías de su juventud.<sup>137</sup> Al insomnio,<sup>138</sup> puede añadirse la debilidad o *languor*,<sup>139</sup> la palidez y pérdida de color,<sup>140</sup> y la delgadez a causa de la falta de apetito.<sup>141</sup> Y no solo la sintomatología, sino que la etiología de esta enfermedad también es semejante en el caso de la elegía amorosa y la del exilio. Si para los enamorados la causa del malestar era el propio amor y la separación del ser amado, para el exiliado la fuente de dolor es el mismo exilio, significado en el lugar que habita, su geografía y su clima letíferos, pero también la nostalgia por el pasado, por la lejanía de Roma y por la ausencia de familiares y amigos.<sup>142</sup>

La galería de instantáneas que acumula Ovidio en *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* permiten comprobar cómo a través de un *lógos* poético el escritor construye una nueva *persona* definida por el *éthos* de un poeta desterrado y envejecido, un que percibe cómo se marchita su cuerpo y que se ve afectado por una patología crónica ocasionada por la distancia —geográfica y temporal— de todo lo que amó. Esta imagen se presenta en los poemarios del exilio de una forma reiterada, en consonancia con la redundancia del estilo barroco que caracteriza esta poesía (González Vázquez 1998: 68-82). El porqué de esta persistencia tiene varias funciones, entre las que cabe destacar «garantizar su efecto sobre el destinatario» (González Vázquez 1998: 79), que en este caso se traduce en un objetivo primordial: el *movere*. Si el exilio del poeta fue real, la *utilitas* poética tendría una finalidad «práctica» toda vez que se esperaría que fuera capaz de revocar los *iussa* de Augusto. En cambio, si el exilio del poeta fue una ficción, la finalidad de estos poemarios y de las esporádicas manifestaciones de unos autorretratos en los que se acumula la dicción, la fraseología y el vocabulario de las elegías amorosas para

<sup>136</sup> Para una recopilación y análisis de los motivos transferidos, vid. Nagle (1980: 43-68; 107-114). Sobre el caso concreto de la enfermedad, Nagle (1980: 61-62) y Videau-Delibes (1991: 316-327). El término «resignificación» lo tomo prestado de Alvar Ezquerro (2018: 32), donde se refiere a los materiales poéticos que emplea Ovidio en el destierro.

<sup>137</sup> Para el mal de amor y sus síntomas, se remite a las entradas de Traver Vera (2011a) y (2011b), con amplio acopio de lugares en la literatura latina y con bibliografía sobre cada aspecto. Vid., igualmente, el comentario sobre la *notatio* de Carino en *Mer.* 18-36, y sobre el mal de amor de Fedra en *Phae.* 360-383; en los capítulos sobre la comedia y la tragedia.

<sup>138</sup> Vid. *Ov. Am.* 1.2.3-4; *AA.* 1.735-736; *Her.* 8.107-108, 11.29, 12.59-62, 169-170, 18.27, 19.199. Cf. *Cat.* 68.65-66; *Tibul.* 1.2.75-78, 1.8.63-64, 2.4.11; *Prop.* 1.1.33, 11.5, 2.7.11, 17.3-4, 25.47, 4.3.29.

<sup>139</sup> Vid. *Ov. Am.* 2.2.21-22; *Her.* 10.33, 20.5, 21.5.

<sup>140</sup> Vid. *Ov. Am.* 2.9.14; *AA.* 1.723-732; *Her.* 3.141, 11.29-30, 21.217-222 (*supra*). Cf. *Cat.* 64.100; *Prop.* 1.1.22, 5.21-22, 6.6, 15.39, 4.3.27-28.

<sup>141</sup> Vid. *Ov. Am.* 1.6.5-6; *AA.* 1.733-736. Cf. *Prop.* 1.5.22, 4.3.2, 5.63-64.

<sup>142</sup> Además de esto, también es importante notar como hipotética causa del mal ovidiano la «ruptura con el dios», esto es, Augusto, y el castigo impuesto por una divinidad a la que repetidamente se implora el perdón. Vid. Videau-Delibes (1991: 324; cf. 235-243) para la *ira* del príncipe y sus representaciones metafóricas.

describir otra realidad, no sería sino acentuar el *discidium* entre dos modelos de elegía, la amorosa y aquella otra en la que se renunciaba al amor.

### 3. EPÍGONOS EN EL AMOR: SULPICIA Y EL DECOR.

Después de Ovidio, la elegía erótica latina está prácticamente herida de muerte. Además de como una innovación, el carácter mixtificador del que hacían gala las poesías de amor del de Sulmona y el nuevo rumbo que imprimió a las composiciones durante la *relegatio* también podían entenderse como una vía de escapatoria a la elaboración y desarrollo de unos tópicos y un género que se podían percibir como agotados y consumidos. Aun así, varios autores siguieron las huellas de Ovidio y de los elegíacos de época augústea poetizando sobre los mismos temas y los mismos tópicos.

Las composiciones de parte de estos escritores se han transmitido a continuación de las elegías de autoría tibuliana indiscutible, dando lugar así al *Corpus Tibullianum*. Entre los diversos autores que aparecen reunidos, el anónimo escritor de cinco poemas (3.8-12 [=4.2-6]) es el único que presenta un retrato de su amada, Sulpicia, nombre por el que se bautiza su pequeño ciclo de elegías como *Guirnalda de Sulpicia*.<sup>143</sup> La imagen de esta mujer aparece en el primer texto:

Illi ex oculis, cum volt exurere divos, accendit geminas lampadas acer Amor.	5
Illam, quicquid agit, quoquo vestigia movit, conponit furtim subsequiturque Decor.	
Seu solvit crines, fuis decet esse capillis, seu compsit, comptis est veneranda comis.	10
Urit, seu Tyria voluit procedere palla, urit, seu nivea candida veste venit.	
Talis in aeterno felix Vertumnus Olympto mille habet ornatus, mille decenter habet.	
Sola puellarum digna est, cui mollia caris velleret det sucis bis madefacta Tyros, possideatque, metit quicquid bene olentibus arvis cultor odoratae dives Arabs segetis, et quascumque niger Rubro de litore gemmas	15
proximus Eois colligit Indus aquis.	20
	<i>Corp. Tibul.</i> 3.8.5-20 [=4.2.5-20] <sup>144</sup>

<sup>143</sup> Sobre este ciclo de poemas, vid. Alfonsi (1946: 90-96), Bréguet (1947); Tränkle (1990: 255-260) y Fulkerson (2017: 42-43). Sobre su autor, Bréguet (1947: 294) consideraba que, en comparación con las extensas elegías de Tibulo, el escritor se mostraba «ingénieux dans la “réduction” qu’il en offre.» Con todo, una de las conclusiones de la estudiosa, la que sostenía que Ovidio era el autor de las cinco elegías anónimas (Bréguet 1947: 276-280), no es comúnmente aceptada. Por otra parte, la valoración que hace Luck (1993 [=1969<sup>2</sup>]: 112-115) de este escritor no es tan benévola, pues en su opinión «pudo ser otro diletante que habría educado su sensibilidad y pulido su estilo en la lectura de los maestros».

<sup>144</sup> Edición de Lez y Galinsky (1971). Para un compendio bibliográfico sobre este poema hasta el año 2000, vid. el apéndice de Maltby (2002: 314-315).

De sus ojos, prende dos lumbres cuando quiere abrasar a los dioses el amargo Amor. A ella —lo que sea que haga, dondequiera que encamine sus pasos—, el Decoro la adorna en secreto y de cerca la sigue. Si se suelta el cabello, le sienta bien el pelo suelto; si se peina, se le debe alabar por su melena peinada. Abrasa si quiere presentarse con un manto de Tiro, abrasa si blanca llega con un vestido como la nieve. Como Vertumno feraz, que adornos a miles tiene en el eterno Olimpo, mil aderezos tiene ella que le sientan bien. Solo ella entre las jóvenes es digna de que Tiro le proporcione vellones empapados dos veces con sus preciadas tinturas, y de poseer todo lo que en sus fragantes campos cosecha el rico árabe, cultivador de aromática mies, y cuantas gemas el negro indio, próximo al mar oriental, recoge del Rojo mar.

La elegía está compuesta por doce dísticos, de los que ocho se destinan a la descripción de una *culta Sulpicia*, a la que el escritor contempla durante las Calendas de Marte (1). En cuanto a la identificación de la mujer, las propuestas son diversas aun cuando la única información segura que se brinda en todo el poemario es su filiación: *Servi filia Sulpicia* (3.14.4 [=4.10.4]). Esta información la proporciona la propia Sulpicia, lo que implicaría aceptar que la mujer que alaba el *incertus auctor* y la autora del ciclo de elegías que le sigue en la colección son la misma persona.<sup>145</sup>

Por otro lado, la descripción de la mujer no contiene ninguna novedad significativa por lo que se refiere al tratamiento de los atributos mencionados. Privada del elogio del *animus*, cada dístico recoge la alabanza de un aspecto físico de Sulpicia (ojos, movimiento, cabello, vestimenta) y únicamente su *cultus* (13-20) aparece amplificado mediante una comparación y una perífrasis en las que se recrea el lujo.

Como ocurría con Cintia (Prop. 1.1.1), los ojos de Sulpicia son responsables de la *captatio amoris*. Su luminosidad y su poder para inflamar el amor se reflejan con una juntura doble: *geminas lampadas* y *acer Amor*. De estos sintagmas, en el primero resuena el magisterio de Propertio (*non oculi, geminas, sidera nostra, faces*, Prop. 2.3.14), aunque el distanciamiento del modelo se percibe en el empleo del grecismo *lampadas* (2).<sup>146</sup> Por otro lado, la colocación *acer Amor* ya está presente el Tibulo. Ahora bien, si el binomio abría un dístico en el poeta de Gabii (Tibul. 2.6.15-16), el amante de Sulpicia lo relega a las últimas sedes del pentámetro, generando así cierta expectación y reservando el primer pie del hexámetro —posición de honor— a su amada mediante la inclusión del deíctico (*illius*). Que la intención del poeta es privilegiar la referencia a esta y no otra mujer se hace evidente al comprobar que el pronombre ocupa también la posición inicial en el segundo dístico.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Aparte de esto, uno de los manuscritos (Vat. Pal. lat.) aporta en este verso la variante *supplicia*. Sobre la personalidad e identidad de Sulpicia, vid. Bréguet (1946: 28-34). Para el debate sobre una persona poética («elegiac ego») o una *puella* elegiaca, vid. Skoie (2013, esp. 91-96).

<sup>146</sup> Aunque el préstamo es antiguo en la lengua latina, en el terreno de la elegía tan solo lo emplea Ovidio: *Her.* 12.138, 14.25; *Rem.* 552; *Pont.* 3.3.60.

<sup>147</sup> Junto a este procedimiento, la anticipación del relativo a su verbo es un recurso predilecto del autor de este ciclo de poemas, al igual que el empleo del relativo indefinido (*quicquid*). Dentro de este mismo

La referencia al cabello de Sulpicia es notable por la acumulación de tres sustantivos para designar la misma realidad en un solo dístico: *crines*, *capillis* y *comis*. Tal proximidad de sinónimos no se localiza en ningún otro elegíaco, puesto que el ejemplo más cercano, el de Tibulo, ocupa el doble de versos.<sup>148</sup> De los tres sustantivos el más empleado por los poetas del amor es *coma*, al que sigue *capillus* y, con notable diferencia, *crinis*, que se tiene por un término más elevado.<sup>149</sup> Esta tríada de sustantivos, la anáfora de la conjunción (*seu*) y el paralelismo entre hexámetro y pentámetro estructuran el dístico confiriéndole un ritmo que recuerda al ovidiano.<sup>150</sup>

La anáfora entre hexámetro y pentámetro también se emplea como mecanismo de cohesión en el siguiente dístico, donde se alaba el vestuario de Sulpicia. El verbo *urere* es bastante frecuente en este elegíaco, que parece tratar de reproducir el uso geminado de la palabra que se encuentra en sus precedentes.<sup>151</sup> El *cultus* es, sin duda, el atributo más elogiado de la mujer. A sus atavíos se destinan seis versos (15-20), introducidos por una comparación mitológica que sirve como transición entre la vestimenta (*palla*; *veste*) y los adornos (*ornatus*). La mención de una divinidad como Vertumno, desconocida en el panorama de la elegía amorosa, está motivada por la capacidad del dios para adoptar diversas formas, tantas, sugiere el poeta, cuantas puede adoptar Sulpicia sin dejar de ser hermosa.<sup>152</sup> Frente a la condena del lujo, el rechazo de la riqueza como un bien superfluo y el predominio de la belleza natural sobre la artificial,<sup>153</sup> el amante de Sulpicia menciona las telas de púrpura (*vellera... madefacta Tyros*), los perfumes (*quicquid bene olentibus arvis*) y las perlas (*gemmas*) como adornos apropiados para su amada, la única a la que considera digna de

---

poema, vid. v. 17 y 19; cf. 3.9.21 [=4.3.21], 3.10.7, 9-10 [=4.4.7, 9-10]. Vid. Tränkle (1990: 262, n. 2). Bréguet (1946: 255-259) indica que el autor emplea el indefinido en nueve ocasiones dentro de ciento catorce versos.

<sup>148</sup> Tibul. 2.3.23-26: *Saepe horrere sacros doluit Latona capillos, / quos admirata est ipsa noverca prius. / Quisquis inornatumque caput crinesque solutos / aspiceret, Phoebi quaereret ille comam.*

<sup>149</sup> Vid. *capillos*, *comae* y *crines* en Pichon (1991 [=1902]: 99, 106-107 y 116-117). Bréguet (1947: 197) proporciona la frecuencia de los tres términos en los principales elegíacos. Cf. Navarro Antolín (1996: 119-120). Según lo anotado por este último (que incluye el resto de obras de Ovidio), *capillus* aparece 14 veces en el *Corp. Tibul.*, 15 en Prop. y 98 en Ov.; *coma* ocurre 29 veces en el *Corp. Tibul.*, 29 en Prop. y 128 en Ov.; finalmente, *crinis* se constata en 9 ocasiones en el *Corp. Tibul.*, 8 en Prop. y 38 en Ov.

<sup>150</sup> Cf. Ov. *Am.* 2.5.43-44: *spectabat terram: terram spectare decebat; / maesta erat in vultu: maesta decenter erat*; AA. 1.19-196: *cum tibi sint fratres, fratres ulciscere laesos / cumque pater tibi sit, iura tuere patris*; 2.297-298, 303. Vid. Bréguet (1947: 287-288). Cf. Fulkerson (2017: 228-229), quien piensa que seguramente el referente para el v. 7 es Prop. 2.1.15-16

<sup>151</sup> El verbo aparece cinco veces en este ciclo de elegías (Bréguet 1946: 151). A lo que debe sumarse *exurere* en el v. 5 de esta misma elegía. Cf. Tibul. 2.4.5-6: *Et, seu quid merui seu quid peccavimus, urit; / uror, io! Remove, saeva puella, faces*; Prop. 2.3.44: *Uret et Eoos, uret et Hesperios*; Ov. *Her.* 4.19-20: *Venit amor gravius, quo serius. Urimur intus: / urimur, et caecum pectora vulnus habent.*

<sup>152</sup> La mención que hace Propertio del dios se encuadra en el libro etiológico (Prop. 4.2). Dentro de los dísticos elegíacos, el nombre de la divinidad no vuelve aparecer, aunque es evidente que Ovidio se refiere a él en *Fast.* 6.409-410.

<sup>153</sup> Cf. Tibul. 1.1.51, 2.2.15, 4.27-30, 3.3.11; Prop. 1.8.39, 14.11, 3.4.1.

engalanarse con estos, como si el lujo y sus aderezos solo puedan favorecer a quien no los precisa.

Flanqueado por dos dísticos al comienzo del poema y otros dos dísticos al final, el retrato de Sulpicia ocupa una posición privilegiada en la elegía, disfrutando además de cierta extensión si se compara con los modelos de los escritores clásicos. Aunque todos los autores romanos del canon elegíaco describieron a sus mujeres con mayor o menor detalle, consagrar un poema casi por entero a la visión de la *puella* no es algo que suceda en Tibulo, Propertio ni Ovidio. Si el procedimiento, en verdad, no puede valorarse por su originalidad y el poema no contiene ninguna novedad notable por cuanto al género o al tratamiento de los tópicos se refiere, la audacia —o la temeridad— del autor anónimo a la hora de elogiar a Sulpicia es digna de consideración.

No cabe duda de que esta visión de la amada, la del *Corpus Tibullianum*, iniciada en la obra de Catulo, pero desarrollada y popularizada por los elegíacos, caló hondo en la producción poética de Roma. El físico de la amada reaparecerá esporádicamente en el resto de poesía latina, que de un modo acumulativo fijará el estereotipo de mujer digna de las alabanzas de los poetas en la literatura occidental (Laura, Beatrice, Angelica...). La tradición se encargará de aclimatar su imagen y, además, suscribirá la importancia de que la mujer conjugue hermosura y cultura, según ilustra un poemita anónimo de la *Anthologia Latina*:

Non est forma satis, nec, quae vult bella videri,  
debet vulgari more placere sibi.  
Dicta, sales, lusus, sermonis gratia, risus,  
fingunt naturae candidioris opus.  
Condit enim formam, quicquid consumitur artis,                   5  
et nisi cultus adest, gratia nuda perit.<sup>154</sup>

No basta la hermosura ni, la que quiere parecer bella, debe contentarse con un estilo vulgar. Palabras, salero, donaire, gracia en el hablar, risas, modelan la obra de un natural más resplandeciente. Pues todo artificio que se aplica a la belleza, la enmascara y, si falta refinamiento, desnuda perece la gracia.

#### 4. LAS EPIFANÍAS ARTÍSTICAS DE LA ELEGÍA.

Que una divinidad se aparezca ante los ojos de los poetas es un tipo de escena que cuenta con una larga tradición en la literatura grecolatina.<sup>155</sup> En el caso particular de la elegía latina, las apariciones divinas gozan de relativa frecuencia y son empleadas por los tres principales cultivadores del género. Respecto a los dioses que acostumbran a mostrarse a los poetas, Cupido y Apolo ocupan un

<sup>154</sup> *Anth. Lat.* (Petron.) 89 Baehrens (1881: 89).

<sup>155</sup> La entrada de Pfister (1924), aunque antigua, se ocupa de los principales problemas respecto al concepto como fenómeno religioso y abunda en el suministro de pasajes literarios, sobre todo, pertenecientes a la épica, esp. cols. 282-288.



lugar privilegiado.<sup>156</sup> El primero, como es natural, está indisolublemente ligado al sentimiento amoroso; el segundo es la divinidad tutelar del canto y la poesía.

Entre las diversas epifanías de estas figuras dentro del corpus elegíaco, aquí se recogen dos textos, uno de Ovidio y otro de Lígdamo. El interés por estos pasajes radica en que, además de constituir un esmerado retrato de los dioses, permiten reivindicar la mutua influencia entre el retrato artístico y el retrato literario.

#### 4.1. *Tristis Cupidus.*

Como metáfora del amor y del deseo, es fácil entender que la descripción de Amor o Cupido ocupe una posición privilegiada en la poesía elegíaca. Si las *exercitationes* escolares de tiempos de los elegíacos no diferían mucho de las de la época de Quintiliano, el *locus Cupidinis* posiblemente también formaría parte de los ejercicios escolares con los que habrían aprendido los poetas de época de Augusto:

Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent «cur armata apud Lacedaemonios Venus» et «quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus» et similia... Quint. *Inst.* 2.4.26

Con un tipo de ejercicio que no era inútil e incluso nos resultaba divertido mis propios maestros acostumbraban a prepararnos para las causas conjeturales al mandar que buscásemos y desarrollásemos «por qué Venus aparece armada entre los lacedemonios» y «por qué Cupido se imaginaba así, como un niño alado y armado con flechas y con una antorcha», y cosas semejantes...

Nótese que la forma *crederetur* de este pasaje implica que detrás de esta imagen existía una tradición más o menos reglada. En efecto, en la literatura helenística ya se transmite el retrato de un niño travieso y, en general, de características idénticas a las que plasmarán los elegíacos. Podrían traerse a colación diferentes ejemplos, como el primer idilio de Mosco (Ἔρωσ δραπέτης, 6-28), donde Afrodita realiza un magnífico y extenso retrato del niño-dios como si se tratase de un esclavo fugitivo, o algunos epigramas de la *Antología Palatina*. Por su brevedad, se incluyen solo dos muestras de esta colección en las que aparece reflejado el aspecto con el que la tradición imaginaba al dios:

Κηρύσσω τὸν Ἔρωτα τὸν ἄγριον· ἄρτι γὰρ ἄρτι  
ὀρθρινὸς ἐκ κοίτας ὄχετ' ἀποπτάμενος.  
Ἔστι δ' ὁ παῖς γλυκύδακρυς, αἰλαλος, ὠκύς, ἀθαμβής,  
σιμὰ γελῶν, πτερόεις νῶτα, φαρετροφόρος.  
Πατρὸς δ' οὐκέτ' ἔχω φράζειν τίνος· οὔτε γὰρ αἰθήρ     5  
οὐ χθῶν φησι τεκεῖν τὸν θρασύν, οὐ πέλαγος·     *AP.* 5.177.1-6 (Meleagro)

<sup>156</sup> Tib. 1.6.43-56; Prop. 3.3.13-26, 4.1.135-146, 4.6.27-54; Ov. AA. 2.493-510; Rem. 555-575.

Pregono a Eros el fiero; pues ahora, justo ahora se marchaba después de haber volado matutino de mi lecho. Es un niño de dulce llorar, parlanchín, veloz, intrépido, que ríe achatando la nariz, con alas en la espalda, portador de una aljaba. Todavía no puedo indicar de qué padre: pues ni el Éter ni la Tierra afirman haber engendrado al osado, tampoco el Océano.

Καὶ γὰρ σιμὸν ἔφυ καὶ ὑπόπτερον, ἄκρα δ' ὄνυξιν  
 κνίζει, καὶ κλαῖον πολλὰ μεταξὺ γελᾷ.  
 Πρὸς δ' ἔτι λοιπὸν, ἄθρεπτον, ἀείλαλον, ὄξυ δεδορκός, 5  
 ἄγριον, οὐδ' αὐτᾶ ματρὶ φίλα τιθασόν. AP. 5.178.3-6 (Meleagro)

Pues también nació chato y alado, y sus dedos con uñas arañan, y se ríe muchas veces con un lloro entremedias. Y por lo demás, también es insoportable, parlanchín, observador agudo, fiero, y ni para con su propia madre querida es dócil.<sup>157</sup>

Los versos de los epigramas ilustran la imagen de Cupido que heredarán los elegíacos latinos, en los que la divinidad a menudo se presenta también como un dios risueño y provocador, como un *puer* alado con armas.<sup>158</sup> Con todo, aquí nos parece importante subrayar cómo, además de este modelo de Cupido, también existía una figura cuya actitud era diametralmente opuesta a la del niño alegre y travieso. De acuerdo con esto, como cabe suponer, la divinidad asumirá también un simbolismo diferente. De los poetas romanos, Ovidio es quien mejor ejemplifica este otro rostro de Cupido:

Ecce puer Veneris fert eversamque pharetram  
 et fractos arcus et sine luce facem;  
 aspice, demissis ut eat miserabilis alis  
 pectoraque infesta tundat aperta manu. 10  
 Excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli,  
 oraque singultu concutiente sonant. Ov. Am.3.9.7-12

He aquí al niño de Venus, que lleva la aljaba del revés, el arco hecho añicos y la antorcha sin luz; mira cómo va el desgraciado con las alas abatidas y cómo golpea con mano hostil su pecho al descubierto. Los cabellos esparcidos a lo largo del cuello acogen las lágrimas, y su boca suena con un perturbado sollozo.

Aquí la epifanía del dios se produce en el marco del epicedio a la muerte de Tibulo. Naturalmente, el propio Cupido llora la muerte de uno de sus mejores panegiristas. En sus versos, Ovidio ha retratado la desolación del niño de una forma fiel a lo que en Tibulo se expresaba como un desesperado deseo. No hay más que comparar el primer dístico de este texto con una *optatio* de Tibulo: *Acer Amor, fractas utinam tua tela sagittas, / si licet, extinctas aspiciamque faces* (Tibul. 2.6.15-16). La fotografía ovidiana del dios está completamente justificada en el marco de una elegía amorosa, de la que Cupido es el mejor representante divino.

<sup>157</sup> Vid. Gow y Page (2008 [=1965]: II 628-630) para el comentario de ambos poemas.

<sup>158</sup> Cf. Tibul. 2.1.69, 2.17-18, 5.39, 6.15; Prop. 1.4.23, 7.15, 9.21-23, 2.11.1, 12 *passim*, 30.31; Ov. Am. 1.1.15 y 23, 3.41, 10.15, 11.11, 15.27, 2.10.49; AA. 1.233-235, 2.19; Rem. 39, 701; Her. 16.39. Vid. *arcus amoris* y *Amor* en Pichon (1991 [=1902]: 88 y 85), así como Bellido Díaz (2011) para un catálogo más extenso de pasajes en los que aparece esta figura.

Sin embargo, el rostro apesadumbrado del dios comparece de nuevo en la elegía del destierro, donde el amor no es uno de los temas privilegiados a diferencia de lo que ocurría en los dísticos de su juventud. Ovidio llegará a consagrar un poema completo de sus *Pónticas* a la epifanía de Cupido, que se muestra ante el poeta de la siguiente manera:

Stabat Amor, vultu non quo prius esse solebat,  
 fulcra tenens laeva tristis acerna manu,  
 nec torquem collo neque habens crinale capillo 15  
 nec bene dispositas comptus, ut ante, comas.  
 Horrida pendebant molles super ora capilli  
 et visa est oculis horrida pinna meis,  
 qualis in aerae tergo solet esse columbae,  
 tractantum multae quam tetigere manus. 20 Ov. Pont. 3.3.13-20

Amor estaba de pie, sin el semblante con el que antes solía estar, triste, con su mano izquierda sosteniendo el pie de la cama de arce, sin el collar en el cuello, sin adornos en el pelo y sin estar, como antes, peinado con su melena bien dispuesta. Sobre un rostro desaliñado colgaba el delicado pelo y desaliñadas a mi vista parecieron sus plumas, cual las que suele tener en el lomo la flotante paloma a la que muchas manos de manoseadores toquetearon.

El contexto de esta visión es un sueño o, mejor dicho, una ensoñación: Ovidio se muestra deliberadamente ambiguo al respecto, marcando con un tricolon de disyuntivas la aparición al comienzo de la elegía: *seu corporis umbra / seu veri species seu fuit ille sopor* (3-4). Parece obvio que en el marco de la elegía del exilio la metamorfosis de Cupido simboliza la desesperación que caracteriza a estos poemas. Al comienzo de los *Amores* y los *Remedia*, el hijo de Venus imponía de un modo altanero su voluntad al poeta, que empleaba dicha situación para introducir la *recusatio* del canto épico. En esta nueva epifanía,<sup>159</sup> Cupido, que le resulta perfectamente conocido al escritor (*hunc simul agnouit neque enim mihi notior alter*, 21), está privado de su anterior crueldad, se presenta de un modo diverso ante su mirada (*non quo prius*, 13; *nec...ut ante*, 16) y es objeto de los reproches del poeta (29-58), que le culpa de su situación actual.<sup>160</sup>

En cuanto al vínculo de la epifanía literaria con el mundo del arte, es interesante notar cómo este otro Cupido, el triste y lloroso, aparece ilustrado en el arte romano. Dos ejemplos son especialmente notables a este respecto. Ambos son pinturas pompeyanas en las que se recrea la misma escena: el abandono de

<sup>159</sup> El verbo *stare* con el que se inicia la descripción del dios y que contrasta con la posición del poeta (tumbado en el lecho, v. 8) tiene un carácter formular en esta clase de apariciones divinas: Tibul. 1.10.20: *stabat in exigua ligneus aede deus*; Ov. Met. 9.687: *[Inachis] aut stetit aut visa est* (cf. 15. 654: *cum deus in somnis opifer consistere visus*). Vid. la «epifanía» de Corina en Ov. Am. 1.5 (*supra*), cf. v. 17 (*stetit*).

<sup>160</sup> Vid. especialmente el contraste con Am. 1.2.19-26, donde el poeta se veía como los nova praeda de Cupido, al que se animaba coronar de mirto sus cabellos y permanecer en pie en un carro tirado por las palomas de Venus.

Ariadna en Naxos.<sup>161</sup> En el primero de estos frescos, procedente de la Casa de Meleagro,<sup>162</sup> Cupido aparece en un margen de la composición para subrayar la desolación y el pesar de la heroína, que es la auténtica protagonista de la escena. Además de esta representación, en una segunda pintura —hoy destruida— que decoraba la Casa de Lucio Cornelio Diadúmeno,<sup>163</sup> el dios pasa a ocupar el espacio central de la composición. El detalle, que podría juzgarse anecdótico, se reviste de una notable importancia, toda vez que la vista se dirige por completo a esta figura. En este caso, Cupido, en el centro de la pintura, se yergue en el protagonista del relato visual, sobre todo si se tiene en cuenta lo abigarrado de una composición en la que se podía distinguir un barco con marineros, la joven Ariadna, tres personajes difíciles de identificar, dos delfines y dos pequeños dioses alados. Luego, en este caso, podría pensarse que el tema del fresco no era el abandono de Ariadna, sino la propia representación del pequeño dios, en torno a cuya imagen el artista había recreado la escena de la heroína para contextualizar el sentimiento.

Debe destacarse que en las dos pinturas la imagen del niño-dios se asemeja a la descripción ovidiana. Como un niño, Cupido permanece de pie, con las alas inmóviles y cabizbajo. Con una mano sostiene el arco en reposo, mientras que con la otra se tapa la cara o se seca las lágrimas. No hay una cama, claro está, como tampoco hay un Ovidio dibujado en la escena (cf. *Pont.* 3.3.14), ni tampoco se ha representado la figura del dios golpeándose en el pecho (cf. *Am.* 3.9.10), algo que, por otra parte, habría sido realmente complicado de plasmar pictóricamente. Además, que los frescos pertenezcan al cuarto estilo pompeyano impide poder hablar de una influencia del arte en la literatura, pero, frente a estos condicionantes, que la escena del abandono de Ariadna hubiera sido tratada extensamente por un poeta como Catulo (*Cat.* 64) y que el mismo episodio hubiera sido retomado en dos ocasiones por Ovidio,<sup>164</sup> quien, además, había descrito a la perfección a este niño triste y lloroso, sugieren entender que en este caso los artistas habían tenido en cuenta la literatura.

#### 4.2. *Apollo Citharoedus.*

El *Corpus Tibullianum* presenta, como es sabido, un conjunto de poemas atribuidos a Lígdamo (3.1-6). La imitación que este escritor hace de los autores de época de Augusto y de algunos poetas de la dinastía de los Flavios, así como

---

<sup>161</sup> Vid. Bernhard y Daszewski (1986: 1059), así como las imágenes correspondientes en *LIMC* 3(2). Cf. con la entrada correspondiente a «Eros» en ese mismo volumen. Vid. nuestro apéndice III con ilustraciones.

<sup>162</sup> Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 9051.

<sup>163</sup> Se conserva un dibujo de Nicola La Volpe en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. ADS 743.

<sup>164</sup> *Ov. AA.* 1.529-532; *Her.* 10, esp. vv. 135-140 (vid. *supra*).

el examen del vocabulario de sus elegías, sitúan la carrera literaria de Lígdamo en la última década del siglo I en opinión de la crítica.<sup>165</sup>

En una de estas elegías, Febo Apolo se manifiesta ante el autor para advertirle sobre la traición de su amada Neera y para augurarle las molestias y los inconvenientes que ocasiona el amor. El autor, sin embargo, desoye el consejo de la divinidad y toma su vaticinio como si de una pesadilla se tratara. Lígdamo comienza su elegía rogando que no sea real lo vivido la pasada noche. Después de referirse al miedo y las preocupaciones que inspiran los *somnia temeraria* en las mentes de los hombres, el poeta pasa a relatar su encuentro con Apolo,<sup>166</sup> cuya figura describe como sigue:

Hic iuvenis casta redimitus tempora lauro est visus nostra ponere sede pedem.	
Non vidit quicquam formosius ulla priorum aetas, humanum nec fuit illud opus.	25
Intonsi crines longa cervice fluebant, stillabat Syrio myrtea rore coma.	
Candor erat, qualem praefert Latonia Luna, et color in niveo corpore purpureus, ut iuveni primum virgo deducta marito inficitur teneras ore rubente genas, et cum contexunt amarantis alba puellae lilia et autumnio candida mala rubent.	30
Ima videbatur talis includere palla, namque haec in nitido corpore vestis erat.	35
Artis opus rarae, fulgens testudine et auro pendebat laeva garrula parte lyra.	Lygd. 4.23-38 [=Corp. Tibul. 3.4.23-38] <sup>167</sup>

Aquí, un joven, ceñidas de laurel las recatadas sienas, me pareció que ponía su pie en mi morada. A nadie más bello ha visto ninguna generación de los de antes, ni ello fue producto de seres humanos. Los cabellos sin peinar se desparramaban por un cuello esbelto, la melena coronada de mirto destilaba sirio perfume. Su blancura era cual la que muestra la Luna, hija de Latona, y un purpúreo color había en su niveo cuerpo, como al comienzo una virgen casada con un joven marido tiñe las tiernas mejillas de su sonrojada faz, y cuando las niñas entretejen con amarantos lirios blancos y durante el otoño las claras manzanas adquieren color sonrojado. La parte baja del manto con los tobillos parecía jugar, pues esta era la vestimenta en su brillante cuerpo. Obra de un arte selecto, refulgiendo por el caparazón y el oro, colgaba en su parte izquierda una lira locuaz.

<sup>165</sup> Sobre la *quaestio Lygdamea*, vid. Alfonsi (1946: 59-77), Tränkle (1990: 55-63), Navarro Antolín (1996: 3-20) y Fulkerson (2017: 39-42).

<sup>166</sup> El nombre «Apolo» no aparece citado en toda la elegía, pero el poeta se refiere al dios como *Phoebus* (21) y la propia divinidad se presenta como *deus...Cynthius* (50), *ille ego Latonae filius atque Iovis* (72) y *Delius ipse* (79).

<sup>167</sup> Me aparto de la edición de Lez y Galinsky (1971) en los vv. 25-26 y sigo el texto de Navarro Antolín (1996: 63), que recoge la corrección de Heyne. Cf. Tränkle (1990: 114-115) y Navarro Antolín (1996: 302-303) para las diferentes propuestas que afectan, sobre todo, al pentámetro. Un compendio bibliográfico sobre el poema hasta el año 2000 puede encontrarse en el apéndice de Maltby (2002: 513). Vid. Navarro Antolín (1996: 258-412) para comentario de la elegía al completo y, en especial, las páginas 296-328 para el comentario de los versos aquí reproducidos. Sobre estos, cf. Tränkle (1990: 115-119).

En la poesía de Lígdamo se aprecia el interés del autor a la hora de recrear detalladamente ciertos objetos (como su *libellus*, 3.1.9-14) o ciertas escenas (como los ritos de su ceremonia fúnebre, 3.2.15-22). Este mismo grado de morosidad descriptiva se puede apreciar en la imagen de Apolo, para la que el autor contaba con diversos modelos.<sup>168</sup> En este caso, es destacable cómo la figura del dios se convierte en un paradigma de belleza andrógina que conecta con la *descriptio puellae* y con la del *puer delicatus*, y cómo su descripción se elabora siguiendo un orden vertical descendente.<sup>169</sup>

Lo primero que divisa Lígdamo son las sienas coronadas de laurel, símbolo de la poesía. Apolo avanza *intonsi crines*, en lo que parece una romanización del epíteto homérico del dios y es utilizado para recalcar su belleza y eterna juventud.<sup>170</sup> Pero la melena suelta también es un rasgo característico de las mujeres, y su disposición al modo de «Febo, el cantor» uno de los peinados femeninos que recomendaba Ovidio dentro del uno de los catálogos del *Ars*.<sup>171</sup>

El color ocupa una parte sustancial de la descripción. El contraste entre las gamas blancas y rosáceas (*candor; niveo; purpureus; rubente; alba; candida; rubent*) se traduce en tres comparaciones.<sup>172</sup> Es interesante comprobar que en el primer y el último símil los sujetos se refieren a elementos de la naturaleza (la luna y los frutos), mientras que en las comparaciones dispuestas en el interior los sujetos son mujeres (una *virgo* y unas *puellae*), lo que intensifica el modelo de belleza andrógino del que se reviste la figura del dios.<sup>173</sup> La relevancia del color habla a favor de considerar la vista como el proceso claramente privilegiado en este retrato (cf. *visus*, 24; *vidit* 25; *videbatur* 35). Con todo, es notable el interés del autor en implicar todos los sentidos posibles del lector a lo largo de la descripción. El tacto y el gusto son las únicas sensaciones que no se evocan directamente, aunque una y otra pueden estar sugeridas por la aparición de *teneras...genas* (32) y *mala* (34). Frente a esto, el olfato está involucrado en el adorno del cabello (*Syrío myrtea*

---

<sup>168</sup> Particularmente notable es el caso de Calímaco: *Ap.* 32-42. Cf. la belleza de Narciso (*Ov. Met.* 3.421-423) o el agón entre Pan y Apolo (*Met.* 11.165-171). Vid. Tränkle (1990: 104-107) y Fulkerson (2017: 132).

<sup>169</sup> Ambos aspectos son señalados por Navarro Antolín (1996: 301-302).

<sup>170</sup> Cf. Φοῖβος ἀκερσεκόμης (*Hom. Il.* 20.39). Vid. *Tibul.* 1.4.37-38, referido a Febo y Baco. Cf. *Tibul.* 2.3.11-12: *formosus Apollo / [...] intonsae...comae*; 2.5.121: *intonsi, Phoebe capilli*, al final de una composición destinada a celebrar el ingreso de Mesalino en el colegio de los *Quindecimviri*, para lo que se invoca a precisamente a Apolo como deidad profética; *Prop.* 4.6.31-32. Vid. Navarro Antolín (1996: 303-305).

<sup>171</sup> Vid. *Ovid. AA.* 3.141-142 y el comentario de esta referencia (*supra*).

<sup>172</sup> Sobre la terminología cromática en estos versos, vid. Navarro Antolín (1996: 314) y Fulkerson (2017: 147-149). Incluyo la conclusión de esta última respecto a la habitual yuxtaposición de los tonos blanco y rojo: «Latin poets are exceedingly fond of the juxtaposition of red/purple and white, and use them in scenes of eroticism, desire, and suppressed violence. They recur in descriptions of both masculine and feminine beauty, but the closest parallels to his passage are masculine; in either case, they seem to depict an erotic object newly made self-conscious of her or his appeal. But it is not clear whether such nuances are appropriate to Apollo; presumably it is his desirability and not his vulnerability that is alluded to» (Fulkerson 2017: 151).

<sup>173</sup> Para el símil con la doncella casadera, vid. *Cat.* 61.191-195; *Verg. Aen.* 12.65-69; *Ov. Met.* 3.423, 482-485; *Am.* 2.5.34-42.

rore coma, 28)<sup>174</sup> y en la mención de flores como los lirios y el amaranto (33-34), y el oído se adueña por completo de los dos últimos versos, donde se dibuja la lira del dios (*garrula...lyra*, 38).

Por último, la vestimenta de Apolo también conecta con las descripciones de las amadas. A la prenda se le atribuye cierto carácter juguetón (*talis includere palla*, 35), que aporta donaire y gracia al movimiento de la divinidad. La *palla*, además, era una prenda más propia de la mujer que del hombre y, aunque su empleo estuviera aceptado entre el gremio de los artistas,<sup>175</sup> el vestuario parece generar de nuevo cierta tensión producto de caracterizar a una deidad masculina mediante la hermosura propia de un efebo o una belleza típicamente femenina.<sup>176</sup>

Al comentario literario del retrato puede sumarse una breve interpretación de la imagen dentro del panorama artístico. Naturalmente, Apolo es una divinidad extensamente representada dentro del arte figurativo grecorromano. El dios portando una lira o una cítara conformaba una tipología escultórica reconocida, la del *Apollo Citharoedus*, que podía materializarse en representaciones sedentes o en movimiento, y vestidas o semidesnudas, entre otras.<sup>177</sup> Aparte de los modelos literarios en los que se describe la belleza de la deidad tutelar de la poesía, Lígdamo podría haberse inspirado perfectamente en una o en varias de las esculturas conocidas por aquel entonces, sobre todo si se tiene en cuenta que las referencias literarias al dios ataviado con la *palla* resultan sorprendentemente escasas en la literatura latina (Tränkle 1990: 119).<sup>178</sup>

Por su mención en otros textos poéticos, una de las mejores candidatas a la hora de trazar una hipotética correlación con el texto de Lígdamo sería la escultura del Templo de Apolo en el Palatino. Augusto había ordenado emplazar en el año 28 a. C. una estatua del dios en el recinto que le estaba consagrado. Tal escultura sería un original de Escopas o una réplica de su obra.<sup>179</sup> Aunque de esta pieza solo han sobrevivido fragmentos de la cabeza y de los dedos de los pies, hoy en día se conserva una pieza conocida como *Apollo Barberini*, que data de los siglos I-II d. C. y es considerada una copia de la del templo.<sup>180</sup> No obstante, la

<sup>174</sup> De hecho, en algunos casos se imprime *myrrea* o *murrea*, que entonces cabría interpretar como «del color de la mirra» o, quizá más fácilmente, «perfumados con mirra». Por otro lado, el perfume sirio parece referirse al *malobathrum*, una esencia procedente de Siria, Egipto y la India (Plin. *NH.* 14.108).

<sup>175</sup> Por ejemplo, en *Rh. Her.* 4.60 la *similitudo per conlationem* se ilustra a través de la descripción de un citaredo *palla inaurata indutus*.

<sup>176</sup> Cf. Tib. 1.7.46; Prop. 4.4.60, 9.47; Hor. *Epod.* 5.65; *Sat.* 1.2.99; Ov. *Am.* 1.8.59, 2.18.15, 3.1.12; *Her.* 21.162; Mart. 8.68.7-8; Sen. *Ep.* 90.20.

<sup>177</sup> Vid. diferentes muestras en Reinach (1897: I 254-255); (1897: II.1 92-96; 105); (1913: IV 56-58). Cf. con las variedades consignadas por Simon y Bauchhenss (1984: 183-464), en especial, los ejemplos englobados en las nomenclaturas IDa1 (Simon y Bauchhenss 1984: 199-202), IDa2 (Simon y Bauchhenss 1984: 203) y IDa8 (Simon y Bauchhenss 1984: 204-205). Vid. también nuestro apéndice con ilustraciones.

<sup>178</sup> Únicamente en Ov. *Am.* 1.8.59: *deus vatium palla spectabilis aurea*; y Met. 11.166: *verrit humum Tyrio saturata murice palla*.

<sup>179</sup> Suet. *Aug.* 31; cf. Tibul. 2.5; Prop. 4.6; Hor. C. 1.31; Ov. *Tr.* 4.2. Sobre la escultura de Escopas, vid. Plin. *NH.* 36.25.

<sup>180</sup> Gliptoteca de Múnich (inv. 211). Vid. Simon y Bauchhenss (1984: 206) para la bibliografía.

correspondencia entre la obra de arte y la poesía se complica por varios motivos. En primer lugar, Propercio informa que el Templo del Palatino contaba en realidad con dos esculturas de la divinidad. La primera se ubicaba en el pórtico, mientras que la segunda lo hacía en el interior del santuario. Además, de las descripciones que el elegíaco hace de las dos piezas, parece inferirse que ambas obras pertenecían a la tipología del *Citharoedus*.<sup>181</sup> En segundo lugar, el *Apollo Barberini* se distancia de la descripción de Lígdamo en algunos aspectos. Por ejemplo, la escultura no aparece *redimitus tempora lauro* (23), cuando en otros modelos semejantes sí puede verse el laurel en las sienes.<sup>182</sup> Asimismo, aunque los cabellos de la escultura caen sobre los hombros de acuerdo con el texto de la elegía, la melena está lo suficientemente compuesta y peinada como para impedir hablar de unos *intonsi crines* (27), y el dios porta una cítara, no una *garrula lyra* (38), frente a otros modelos de la figura sedente y semidesnuda, pero con una lira y con los cabellos menos arreglados.<sup>183</sup>

Si la elegía de Lígdamo evocaba la representación artística de algún Apolo,<sup>184</sup> no puede afirmarse con certeza en qué escultura concreta pensaba el escritor. En todo caso, tan solo puede constatar que en su poema el poeta probablemente recreaba la tipología del Apolo citaredo en actitud de caminar, pero lo hacía alterando algunos elementos y modificando determinados atributos como la disposición del cabello, el vegetal que lo adorna o el instrumento descrito, mezclando acaso obras que representaban al dios de modos similares.

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \*

Las palabras de Lessing a propósito de cómo los poetas plasman la belleza de sus amadas resumen con acierto la orientación con la que opinamos que deben valorarse los retratos femeninos en la elegía amorosa:

Pero toda esta erudición y esta perspicacia ¿de qué nos sirve a nosotros, los lectores, que lo que queremos es pensar que estamos viendo a una mujer hermosa, que estamos sintiendo, ante el pasaje del poeta, algo de aquel dulce

<sup>181</sup> La única diferencia radica en que la imagen del interior pertenecía a un grupo escultórico. Cf. *Hic equidem Phoebus visus mihi pulchrior ipso, / marmoreus tacita carmen hiare lyra* (Prop. 2.31.5-6) y *Deinde inter matrem deus ipse interque sororem / Pythius in longa carmina veste sonat* (Prop. 2.31.15-16). No obstante, también podría pensarse que el templo albergaba más de una escultura y que la de Apolo estaba flanqueada por las de Latona y Minerva. Por si fuera poco, Heyworth (2007: 90) informa de una laguna antes de la primera descripción. Para este poema y la terminología descriptiva de Propercio, vid. von Albrecht (2016 [=2013]: 187-197).

<sup>182</sup> Vid., por ejemplo, el *Citharoedus* de la Sala de las Musas en los Museos Vaticanos (inv. 310).

<sup>183</sup> Vid. uno de los Apolos citaredos del Museo Nacional de Roma (inv. 8594).

<sup>184</sup> Esto ya lo intuyó Navarro Antolín en su comentario cuando, por ejemplo, a propósito del verso *pendebat laeva garrula parte lyra*, comentaba que el poeta se pronunciaba «expresión prosaica, característica del lenguaje técnico, como si él [Lígdamo] estuviera describiendo una estatua» (Navarro Antolín 1996: 328).



hervor de la sangre que acompaña siempre a la contemplación real de la belleza? ¿Por el hecho de que el poeta sepa de qué relaciones surge una hermosa figura, tenemos que saberlo también nosotros? Y aun en el caso de que lo supiéramos, ¿nos hace ver el poeta en sus versos estas relaciones? O bien, ¿nos descarga él en lo más mínimo del esfuerzo de hacer presentes a nuestra mente estas relaciones de un modo vivo y directo?<sup>185</sup>

Cuando en vez de al qué, el foco de atención de las pinturas de los elegíacos se desplaza al cómo y al por qué, se comprende mejor el motivo que impulsa a autores como Propertio a perfilar la imagen de su Cintia. Notamos que, en contraste con Tibulo, Propertio es el primer autor que expone de un modo conjunto y sistemático el físico de su amada. Esto lo lleva a cabo el poeta sobre todo a lo largo de los dos primeros libros de su poemario (1.2, 2.1-3) y se explica por la propia relación que el yo elegíaco establece con la amante. A lo largo de estas elegías, la mujer se irá contagiando progresivamente de las características que son propias de una diosa —¿*excusatio* del poeta para explicar su sometimiento amoroso?— Sin embargo, frente a una Cintia concebida como musa inspiradora y como amada divina, el *divortium amoris* que se produce dentro del libro tercero entre el poeta y la mujer es responsable de modificar radicalmente la imagen femenina que se presenta al lector de estos textos. Solo cuando la reconciliación entre Propertio y Cintia se ve como algo imposible, el autor aniquila la visión idealizada de su amada. La belleza del retrato se extingue pues a la vez que desaparece el amor del poeta.

La amada elegíaca y su imagen ejercerán una evidente influencia en otros autores elegíacos. Esto se ha ilustrado a través de un ejemplo del *Corpus Tibullianum* en el que se elogiaba a Sulpicia y resultaba notable por su extensión antes que por su novedad, pero, sobre todo, a través de la obra ovidiana. Es en los poemas ovidianos donde la reacción ante los modelos resulta más original y, al mismo tiempo, es también en los textos de este autor donde se localiza un mayor número de retratos. Para una mejor valoración de estos, a lo largo del capítulo se ha establecido una diferencia entre la elegía compuesta «dentro» y la elegía compuesta «fuera» de Roma, una diferencia que, en última instancia, en el plano temático responde a la adhesión o la renuncia del sentimiento amoroso en tanto que erótico o pasional, mientras que en el plano cronológico supone una distinción entre juventud y madurez, o más bien senectud, tal y como quiere Ovidio que se entienda.

En primer lugar, en los *Amores* se ha subrayado cómo el protagonismo de una Corina, cuyos atributos físicos y encantos se alaban conforme a la tradición (cf. *Am.* 1.5), no está reñido con la importancia de otras figuras, lo que prueba que la *puella*, a pesar de su notoriedad, es un eslabón más en la arquitectura del

---

<sup>185</sup> *Laocoonte*, cap. veinte. El comentario se realiza a propósito de Ariosto y los encantos de Alcina (*Orlando furioso*, 7.11-12). Trad. de E. Barjau (1977: 208).

poemario y, con las reservas que merece, ha perdido protagonismo en comparación con una Cintia. Por otra parte, en el *Ars* se constata que la información sobre el espíritu y el cuerpo de la amada elegíaca es capaz trasladarse y hacerse extensible sin dificultades al varón romano (*Ars* 1 y 2) y que el mismo contenido puede aplicarse de nuevo al género femenino llegado el caso (*Ars* 3). En ambos casos el poeta habla a favor del espíritu cultivado y de la importancia del *animus* sobre los bienes corporales, lo que encaja con el discurso demostrativo y con el hecho de que los *corporis bona* merezcan felicitación, pero no elogio. Aparte de esto, la comicidad de la que participa buena parte de los preceptos erotodidácticos también tiene su reflejo en los retratos ovidianos del *Ars*, entre los que sobresale la *descriptio* de los ladrones de vestidos, los hombres a los que mueve el amor a los ropajes y vestidos y no a los encantos que ocultan.

Una colección como las *Heroidas* ocupa un papel nada despreciable en el marco del retrato. Entre otras cosas, en estas cartas se recrea un modelo de belleza varonil (*Her.* 4) y se insiste en la capacidad del recuerdo, del pensamiento y de la imaginación de los amantes como medio para evocar la presencia del ser ausente, bien se trate de las epístolas simples (*Her.* 10, 13), bien de las dobles (*Her.* 20, 21). Por otro lado y al margen de su discutida autoría, resulta igualmente importante el ejemplo de la epístola de Safo a Faón (*Her.* 15). En esta elegía se nos presenta un autorretrato de la poetisa lesbiana donde la mujer expresa el deseo por ser recordada a través de su talento antes que de su cuerpo (y sus defectos). En consecuencia, se observa la misma adhesión a los preceptos que regulaban la poesía didáctico-amatoria solo que esta vez se añade un nuevo tema: la encrucijada o paradoja entre dos formas de escritura, aquella en la que Safo es experta y resulta hermosa —lírica— y aquella otra en la que la autora se siente desplazada, poco competente y no tan agraciada —elegía—.

En la poesía del destierro (*Tristia* y *ex Ponto*), puede advertirse una clara polaridad por cuanto hace a los objetos del retrato poético. Por un lado, se presenta al «otro», o lo que es lo mismo, a los getas, a los que se concibe como sinónimo de la barbarie. Por otro lado, comparece el «yo». Independientemente de que el grado de sinceridad de esta autorrepresentación deba cuestionarse, queda claro que en estos poemas el yo se encuentra más cercano al poeta y la *persona* adoptada no es tan extraña como algunas de las cultivadas previamente (Penélope, Briseida, Medea...), pues Ovidio se reviste de nuevo de escritor romano, aunque lo haga de poeta envejecido y enfermo. Además de esto, los retratos del «otro» y el «yo» comparten varios rasgos. Estas descripciones se caracterizan por la *congeries*, la exuberancia y la repetición de elementos tanto en el plano formal como, sobre todo, en el conceptual. En la poesía del destierro los sonidos y los conceptos se asocian de forma reiterada y de un modo más intenso que en cualquier poemario ovidiano anterior: la representación del bárbaro feroz o la del poeta débil y enfermo se consolidan como imágenes de una recurrencia extraordinaria hasta el punto de que, de confiar en los métodos de la psicocrítica, podrían entenderse como *métaphores obsédantes*. Y, a su vez, este impulso obsesivo

no termina en el autor, sino que se extiende hasta los destinatarios, pues esta clase de *descriptions* se orientan claramente a sacudir el *páthos* del lector y a conmover su conciencia del receptor, con independencia de una eventual *revocatio ad Romam*.

El reflejo artístico de los dioses en la elegía se ha examinado brevemente a través de las epifanías de Cupido y de Apolo. En el primer caso, se ha constatado la relación entre un modelo particular de amorcillo, el niño lloroso al que pinta Ovidio en dos ocasiones, y dos frescos romanos procedentes de Pompeya. En el segundo caso, se ha referido la probable inspiración artística de Lígdamo a la hora de describir la figura que se manifiesta ante el poeta, puntualizando cómo, de producirse, el escritor debía de tener en mente diferentes tipologías de *Apollo Citharoedus*, entre ellas, quizá el del templo del dios en el Palatino.



## Capítulo 5

# *Musa gravis: la tragedia*

---

### 1. LA TRAGEDIA DEL RETRATO Y EL RETRATO EN LA TRAGEDIA REPUBLICANA.

Hacerse una idea de la posición del retrato en la tragedia que precede a las *cothurnatas* de Séneca resulta enormemente complicado debido al estado de conservación de estas obras. En el desolador campo de ruinas que es la tragedia romana durante la República, Pacuvio (c. 220-130 a. C.), cuya carrera se desarrolla en la Roma helenizada de Escipión Emiliano, proporciona algunos ejemplos en los que es posible constatar la presencia del retrato. Feliz coincidencia o no, desde luego, esta circunstancia es llamativa cuando se repara en el hecho de que los mejores ejemplos de pintura de personajes en las tragedias republicanas pertenecen a las obras de un autor que fue pintor antes que poeta.<sup>1</sup>

Como suele ser habitual en la conservación de estas obras, buena parte de estos pasajes se rescataron por eruditos y comentaristas de época imperial, quienes se encargaron de notar las peculiaridades gramaticales de las construcciones y los vocablos que empleaban los autores. Así sucede, por ejemplo, cuando Gelio se encarga de comentar el empleo y significado de *facies* en la tragedia *Niptra*, afirmando que obedece a un sentido más amplio.<sup>2</sup> Para esto, Gelio rescata un texto en el que destaca un expresivo tricolon de ablativos de cualidad:

Aetate integra,  
feroci ingenio, facie procera virum.<sup>3</sup>

A un hombre en la flor de la edad,  
de fiero carácter, de silueta elevada.

---

<sup>1</sup> Cf. Hier. *Chron.* a. Abr. 1863 (=154 a. C.): *Pacuvius Brundisius tragoediarum scriptor clarus habetur [...] vixitque Romae, quoad picturam exercuit ac fabulas venditavit...* Plin. *NH.* 35.19: *proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacui poetae pictura.* Por otro lado, de la producción del resto de tragediógrafos de la época, vid. estas pocas líneas de Acio: *Amphitruo* fr. 4 Ribbeck (1897: 227): *sed quaenam haec est mulier funesta veste, tonsu lugubri?*; *Neoptolemus* fr. 4 Ribbeck (1897: 227): *vim ferociam, animum atrocitatem, iram acrimoniam*; *Telephus* fr. 3 Ribbeck (1897: 227): *quem ego ubi aspexi, virum memorabilem! intui viderer, ni vestitus taeter, vastitudo, / maestitudo praedicant hominem esse...* *Tereus* fr. 2 v. 1 Ribbeck (1897: 227): *Tereus indomito more atque animo barbaro...*

<sup>2</sup> Gell. 13.30.3: *itaque Pacuvius in tragoedia, quae Niptra inscribitur, «faciem» dixit hominis pro corporis longitudine.* Vid. D'Anna (1967: 127-130) y Schierl (2006: 386-400).

<sup>3</sup> Sigo la edición de Schierl (2006). *Pac. Niptra* fr. 196 Schierl (2006: 408).

El segundo de los ejemplos es un verso que cita Festo (330 M) para llamar la atención sobre el empleo del sustantivo *spectus* sin preposición; el fragmento formaría parte de la tragedia *Dulorestes*:<sup>4</sup>

Amplus, rubicundo colore et spectu protervo ferox.<sup>5</sup>

Enorme, fiero por su color rojizo y por su mirada insolente.

Si la obra de Pacuvio tomaba como modelo una pieza de Sófocles en la que se exponía la muerte de Ulises a manos de su hijo con Circe (Telégono), parece que tal descripción encajaría con la que presentaría uno de los protagonistas de la tragedia, probablemente el mismo Telégono. De hecho, la descripción es la característica de un héroe y presenta a un mancebo dotado de un *ferox ingenius*, como lo estaba el Laertiada. En sus notas complementarias al fragmento, D'Anna (1967: 222) también se decanta por esta identificación, en lugar de otros personajes como Polifemo, propuesto, entre otros, por Warmington (1982 [=1936]: 214).

También la obra *Armorum iudicium* presenta una par de *descriptions* en términos semejantes.<sup>6</sup> En este caso, las palabras de Pacuvio recuerdan a las del relato de Tecmesa en el *Áyax* de Sófocles (284-331):

feroci ingenio, torvus, praegrandi gradu.<sup>7</sup>

de fiero carácter, amenazador, de colosal andar;

cum recordor eius ferocem et torvam confidentiam.<sup>8</sup>

cuando recuerdo su feroz y amenazadora arrogancia.

Naturalmente, Pacuvio tuvo en mente la tragedia griega, que ya contenía el modo de caminar, la ferocidad y la osadía de *Áyax*, (cf. Eu. *Ai.* 29-31, 46, 205-206), cuya expresión ni siquiera desaparecía del rostro de su cadáver (*Ai.* 1004-1005). De hecho, el impacto de las emociones violentas en el físico de los personajes es el rasgo que tienen en común estos tres fragmentos. Así, es llamativo comprobar que en los tres casos se halla presente la *ferocitas* como distintivo del retratado, y en los ejemplos primero y tercero se emplea la misma colocación (*feroci ingenio*).

Además de las tres descripciones de héroes, también pueden traerse a colación otros dos fragmentos de Pacuvio con el común denominador de que en esta ocasión lo que se acentúa es el elemento patético de los personajes. En ambos casos se presenta el aspecto miserable de los protagonistas, opuesto a la grandeza que respiraban las figuras anteriores.

---

<sup>4</sup> Vid. D'Anna (1967: 85-88) y Schierl (2006: 240-248).

<sup>5</sup> Pac. *Dulorestes* fr. 101 Schierl (2006: 262).

<sup>6</sup> Vid. D'Anna (1967: 53-55) y Schierl (2006: 131-140).

<sup>7</sup> Pac. *Armorum iudicium* fr. 32 Schierl (2006: 155).

<sup>8</sup> Pac. *Armorum iudicium* fr. 33 Schierl (2006: 156).

El primer fragmento contiene la imagen de la protagonista de *Antiopa*:<sup>9</sup>

illuvie corporis  
et coma promissa impexa conglomerata atque horrida.<sup>10</sup>

Con suciedad por el cuerpo y el cabello largo, sin peinar, apelmazado y encrespado.

Por su aspecto, cabe deducir que en este punto de la tragedia Antíope ya era esclava de Dirce; de hecho, Schierl (2006: 118) cree que «der Fragment gehört vermutlich in den Kontext der Begegnung zwischen Antiope und den Zwillingen». La grandilocuencia del lenguaje del trágico a la hora de describir a estos personajes no pasará desapercibida a otros autores, especialmente para los satíricos, que se burlarán de la solemnidad del verbo escénico desplegando todo un arsenal retórico.<sup>11</sup> Más extenso es el siguiente fragmento de *Medus*.<sup>12</sup> En estos cuatro versos, Eetes, que resulta ser abuelo de Medo, se duele por su propio aspecto en lo que parece constituir un verdadero *planctus* trágico:

refugere oculi, corpus macie extabuit;  
lacrimae peredere umore exsanguis genas,  
situm inter oris barba paedore horrida atque  
intonsa infuscat pectus inluvie scabrum.<sup>13</sup>

Asilo han buscado mis ojos, mi cuerpo se ha consumido por la delgadez, las lágrimas corroen mis exangües mejillas, entre la suciedad de mi rostro, una hirsuta barba con mugre y sin afeitarse ensombrece mi pecho escabioso por la inmundicia.

En suma, las *descriptions* que emplea Pacuvio pueden encuadrarse con bastante claridad en los perfiles de dos figuras contrapuestas. De un lado, el héroe *feroci ingenio*; de otro, el personaje más débil, sometido a los caprichos del destino trágico (esclavitud, tristeza, envejecimiento...), con un físico minado y desfavorecido. Aparte de estas notas, la escasez del corpus conservado hace difícil formarse una idea del papel que ocuparía el retrato en los primeros tragediógrafos romanos, incluso en el caso concreto de Pacuvio.

## 2. SÉNECA: TRAGEDIA Y FILOSOFÍA... O CÓMO PINTAR UNA PASIÓN.

Frente a la penuria de la tragedia republicana, la tragedia de época del Imperio nos resulta mejor conocida. Esto se debe a la importante producción dramática de Séneca. Aunque la cronología de sus obras es incierta, una de las muchas hipótesis invitaría a pensar que estas piezas fueran puestas por escrito durante el retiro del filósofo en Campania, alejado del ambiente palaciego de la corte de Nerón y pocos años antes de su condena a muerte (65 d.C.).

---

<sup>9</sup> Vid. D'Anna (1967: 43-47) y Schierl (2006: 91-105).

<sup>10</sup> Pac. *Antiopa* fr. 8 Schierl (2006: 117).

<sup>11</sup> Cf. Lucill. frgs. 26.19 Charpin (1979), 597-598 Marx (1904) y 26.20 Charpin (1979), 599-600 Marx (1904).

<sup>12</sup> Vid. D'Anna (1967: 117-118) y Schierl (2006: 342-353).

<sup>13</sup> Pac. *Medus* fr. 181 Schierl (2006: 376).

Por otra parte, aunque la autoría de algunas de estas tragedias ha sido discutida, tradicionalmente se atribuyen nueve piezas al que fue preceptor del emperador. De hecho, según Marti (1945: 221), el *Codex Etruscus* preservaría sus títulos en el supuesto orden en el que Séneca las había concebido: *Hercules, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamennon* [sic], *Thyestes, Hercules*.<sup>14</sup> El elemento diferenciador de estas obras es, sin lugar a dudas, la presencia del asesinato, de la muerte y de otros actos cruentos como el descuartizamiento.<sup>15</sup> La violencia y los crímenes teñidos de sangre no quedan ocultos a los ojos del espectador como sucedía con los trágicos griegos y como recomendaba el *Ars* horaciana.<sup>16</sup> Este aspecto característico del dramaturgo hispano es el que Boyle (2006: 197) bautizó como «estilo del *shock*» y es el que se convierte en la mejor señal de identidad de las obras.

Entre los diversos enfoques hacia los que se ha orientado el análisis del *corpus* trágico, su impronta filosófica, la controvertida cuestión de la representación escénica y el componente retórico de las obras han acaparado la mayor parte del interés en la investigación. Pero la configuración del aspecto físico y la caracterización de sus personajes conforme a los patrones de la retórica no han recibido tanta atención.<sup>17</sup>

La primera de estas orientaciones en los trabajos, el componente filosófico de las tragedias, ha despertado desde antiguo una gran atracción a la hora de analizar la obra poética de un autor fundamentalmente conocido por la impronta de la filosofía en su prosa (Luque Moreno 1979: 30-38). Precisamente, la necesidad que sentían muchos estudiosos de encontrar en las tragedias de Séneca el paradigma del *Dichterphilosoph*, solo entregado al registro lírico con una finalidad la moral y aleccionadora,<sup>18</sup> condujo en ocasiones a la búsqueda un tanto

---

<sup>14</sup> El título completo de los *Hercules* lo proporciona A (*Hercules furens* y *Hercules Oetatus*), que contiene también otros títulos —como la *Octavia*— y los presenta con un orden diferente. Según E. Marti (1945: 221): «I am convinced that E has preserved the order planned by Seneca [...] he had a definite pattern in mind, that the nine plays form one whole and that Seneca intended them to be read in the order preserved by E can I think be proved». Para argumentar esta hipótesis, Marti se sirve fundamentalmente del contenido de las tragedias, pero ignora otros elementos como los análisis de estilometría. En su opinión, las tragedias suponen una aplicación práctica de la doctrina estoica y sus exámenes acerca de la muerte y el destino (*Troyanas* y *Fenicias*), las pasiones (*Medea* y *Fedra*) y la libre elección y la culpabilidad (*Agamenón*, *Edipo* y *Tiestes*). El ciclo trágico se abriría y cerraría mediante la figura de Hércules, su locura y su redención. Esta figura constituye el paradigma estoico del héroe que enfrenta su destino (Marti 1945: 223-225).

<sup>15</sup> Resultan emblemáticas las escenas de *Thy.* 755-775, en la que los hijos son desmembrados y sus vísceras cocinadas, o el desastroso final de Hipólito y la diseminación de sus miembros, según se relata en *Phae.* 1085-1104.

<sup>16</sup> Hor. *Ars* 185-187: *Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.*

<sup>17</sup> Como excepción, puede citarse el artículo de Zapata Ferrer (1988), que se ocupaba de todas las variedades de *descriptions* dentro de los dramas de Séneca.

<sup>18</sup> Vid. el capítulo que dedica a este tema Chaumartin (2013: 653-669), concluyendo que, si bien el propósito de las obras no es proporcionar un conocimiento sistemático del pensamiento estoico, la orientación filosófica de las mismas resulta bastante evidente (Chaumartin 2013: 668). Cf. algunos pasajes corales donde la filosofía cobra una sentida importancia: *Ag.* 589-658; *Oed.* 980-994; *Phae.* 959-988; *Thy.* 336-403; *Troad.* 371-408. A este respecto, Séneca no disponía arbitrariamente los temas heredados de la mitología



ciega del héroe estoico que debía de protagonizar las escenas, como si el significado de cualquiera de sus dramas pudiera descansar íntegramente en este aspecto. Frente a este camino, parece más apropiado ver la filosofía, en general, y el estoicismo, en particular, como una sola de las diversas llaves que permiten comprender la multiplicidad de asociaciones que operan en estas tragedias (Trinacty 2015: 38).

Por otro lado, buena parte de los estudios están enfocados a determinar si las tragedias de Séneca fueron verdaderamente representadas o si verdaderamente pudieron haber sido representadas.<sup>19</sup> En su edición de *Agamenón*, Tarrant asumía que Séneca había dado forma a la tragedia conforme a un interés declamatorio.<sup>20</sup> Las piezas podrían ser de este modo previsiblemente alteradas — por ejemplo, mediante la eliminación de escenas— para adaptarse a subgéneros teatrales como la pantomima (*tragoedia saltata*), que gozaba del aplauso en la época. Dentro de esta diatriba, a menudo se invoca la discutida posición que ocupan los coros en las tragedias, ya que en ocasiones su entrada no aparece lo suficientemente anunciada o anotada, su relación con el momento de la trama argumental es laxa, y a veces llegan a detectarse contradicciones entre la acción dramática y las propias odas (Zwierlein 1966: 72 ss.).<sup>21</sup> Cuestiones como estas han llevado desde años a sostener el carácter recitado de las tragedias.<sup>22</sup> Algo que, por otra parte, encuentra perfectamente su razón de ser en la atmósfera palaciega Julio-Claudia, de acuerdo con el impulso que recibieron las lecturas de obras literarias y los festivales de teatro, de los que personajes como el propio emperador Nerón participaban (Littlewood 2015: 164-168).<sup>23</sup>

---

griega, sino que recurría a aquellas figuras que mejor podían adaptarse a unos designios parenéticos y apotropaicos.

<sup>19</sup> Vid. Luque Moreno (1979: 44-50). Cf. Littlewood (2015: 161-173).

<sup>20</sup> Tarrant (1976: 7-8): «In interpreting *Agamemnon* I have assumed that Seneca wrote with recitation, not stage-production, in mind. [...] This is, I think, the most probable view, but its truth cannot be demonstrated. [...] I think it likely that Seneca followed the example of Ovid [...] in abandoning the theatre for the more refined atmosphere of the reciting hall. His tragedies, however, even if not meant for the stage, have at least the appearance of drama, and at times its spirit as well».

<sup>21</sup> Cf. Davis (2006: 43-57), para quien los coros aparecen «integrated plausibly into the play» (Davis 2006: 57), y Bishop (1965: 313-316) para el caso de *Medea*, donde se apuntan diferentes indicadores semánticos e ideológicos que contribuyen a dotar de cohesión a los dramas.

<sup>22</sup> No obstante, figuras como Bieber (1961<sup>2</sup>[=1939]: 234) se mostraban favorables a considerar que el deseo del filósofo era llevar sus piezas a escena, apoyándose en textos como *Ep.* 11.1-7. Y esto pese a que el cordobés en ningún momento afirma que los actores de tragedia en los que está pensando sean los encargados de protagonizar los papeles de sus obras.

<sup>23</sup> Tac. *Ann.* 13.3, 14.16, 15.49; Suet. *Nero* 10.2, 20-22, 52; D. C. 62.29.2-4. Una opinión contraria sostiene Boyle (2006: 191 ss.), cuando hace notar que buena parte de los recursos escénicos (entradas de personajes, empleo del coro, aparición de mensajeros) contienen no solo una función argumental, sino también parateatral, sirviendo, por ejemplo, a modo de acotaciones a la hora de estructurar un espectáculo. En cualquiera de los casos, es importante destacar que, como apunta certeramente Pérez Gómez (2012: 58), «los dramas senecanos cumplen todos los requisitos de una obra destinada a la escena y, entre otros argumentos, la importancia concedida a los objetos o a la deixis espacial, aboga en ese sentido, independientemente de que se llegaran a representar o no en su tiempo, ya fuera de forma pública o privada». No hace falta mencionar que nociones como la representabilidad de una obra de teatro se encuentra estrechamente

Junto a la representación (o representabilidad) de las tragedias, su grado de artificiosidad y su vínculo con la retórica se ha convertido igualmente en un aspecto trascendental dentro su estudio.<sup>24</sup> Efectivamente, examinar la relación de estas piezas con la retórica ha sido un tema desarrollado *ad nauseam* desde la polémica afirmación de Friedrich Leo (1878-1879: 158) en su edición de las obras:

Istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae; in quibus si quid venuste vela cute dictum, floride et figurate descriptum, copiose narratum esset, plaudebant auditores, arti satisfactum erat.<sup>25</sup>

Paulatinamente, el interés que han despertado las tragedias de Séneca y su nueva valoración han contribuido a ampliar el horizonte de expectativas de los trabajos, siendo ya algo frecuente el poder encontrar estudios que se esfuerzan en comprender estas obras superando las fronteras de los problemas antes reseñados.<sup>26</sup> Naturalmente, el interés por la tragedia al que aludimos se extiende pronto al estudio de los personajes y su caracterización, gran parte de la cual derivaba, según Garton (1959: 8)

from these practices of inference, extension, exaggeration. The strength of the method lies in giving body and circumstance to an *ethos*, and psychological depth; the weaknesses are that it too easily runs out of hand, but still more, that it always remains the putting of a case.

En este sentido, prácticamente todos los estudios coinciden en que las tragedias y los personajes de Séneca son excelentes ejemplos de la nueva orientación que experimenta la literatura latina a mediados del siglo I d. C. Como

---

relacionada con prácticas como el retrato literario hasta el punto de que los actores (si verdaderamente representaron estas piezas) deberían adaptar su comportamiento, sus expresiones y su vestuario a las notas proporcionadas sobre su físico y su carácter.

<sup>24</sup> Luque Moreno (1979: 38-44); Pratt (1983: 132-163); Boyle (2006: 193-197); Trinacty (2016: 32-36). Un estudio fundamental, aunque ya antiguo, sigue siendo el de Canter (1925). Vid. esp. Canter (1925: 9-23). Asimismo, en las tablas de las páginas 176-179 pueden localizarse a) el porcentaje de prólogo y coro de las tragedias empleado con efectos retóricos; b) el porcentaje de material que se prestaría a la declamación, el peso de las descripciones, de las *sententiae* y de los símiles; c), d) y e), la concurrencia de tropos, figuras de pensamiento y figuras de expresión.

<sup>25</sup> Vid., en general, Leo (1878-1879: 147-159). A este respecto, Liebermann (2013a: 406) se hace eco de los principales estudiosos que se han ocupado de este aspecto hasta la fecha, aparte de analizar las diversas lecturas o líneas de interpretación relativas al contexto (político, psicológico, filosófico, etc.) de las tragedias que se han ido abriendo paso de forma progresiva.

<sup>26</sup> Por ejemplo, Dupont (1985: 439-462) prestó atención a Séneca en su monografía sobre el drama romano, aunque el análisis de la filóloga francesa únicamente descendía al detalle en el caso de dos tragedias: *Tiestes*, calificada como tragedia «du furor» (Dupont 1985: 446 ss.), y *Las troyanas* (1985: 453 ss.), de tragedia «de la mémoire». Por otra parte, no está de más recordar que, pese a todo, la comedia romana continúa recibiendo mucha más atención que la tragedia. Así, una buena monografía sobre el drama romano en su conjunto, como la de Beacham, únicamente le dedicaba unas cuarenta páginas (Beacham 1991: 117-153). De hecho, hay que esperar hasta los inicios del siglo XXI para encontrar una monografía de amplia difusión y que se ocupe exclusivamente y por extenso de la tragedia romana en su totalidad, como es la obra de Boyle: *An Introduction to Roman Tragedy* (2006). Sobre Séneca en particular, vid. el capítulo séptimo: «Seneca's tragic theater» (Boyle 2006: 189-220).

recordaba Bonelli (1978), cuando la retórica absorbe la producción literaria romana, no es extraño encontrarse con unas piezas que rechazan deliberadamente la austeridad que definía la mayor parte de las tragedias griegas.<sup>27</sup> Es más, la abundancia de recursos como las *sententiae* y las hipérbolas, o la proliferación de los excursos mitográficos y geográficos, se convierten en un sello característico de la producción de esta época.

## 2.1. El retrato en las tragedias y la reflexión estoico-filosófica.

¿Utiliza Séneca el retrato literario en sus tragedias? De ser así, ¿de qué modo y con qué finalidad lo emplea? La primera cuestión puede responderse de un modo afirmativo: el autor se sirve del retrato con relativa frecuencia, y lo aplica a un conjunto heterogéneo de individuos. Así, pueden traerse a colación algunos ejemplos como el de *Oedipus* (403-508), donde el coro entona un himno en el que se invoca al dios para salvar a Tebas de la plaga. En el elogio que se hace de la divinidad, se ensalza su apariencia andrógina, para lo que Séneca invoca la melena y los ropajes del dios, y termina ofreciendo la imagen triunfal del dios marchando por India en carro.<sup>28</sup> Por otro lado, parte de los monstruos que pueblan el mundo infernal (Furias, muertos, Caronte) se describen en *Agamemnon* (759-774), generando un catálogo que puede completarse con la terrorífica pintura del *saevus... Stygius canis* en *Hercules furens* (782-791). Junto a estos casos, cabe destacar las *descriptiones* de profesionales de la adivinación en otros pasajes. Un ejemplo es el sacerdote que inicia los preparativos para el sacrificio animal que precede a la invocación de la sombra de Layo.<sup>29</sup> También puede mencionarse el minucioso detalle con que se recoge el éxtasis profético de la adivina Casandra en el siguiente pasaje:

CHO. Silet repente Phoebas et pallor genas 710  
 creberque totum possidet corpus tremor;  
 stetero vittae, mollis horrescit coma,  
 anhela corda murmure incluso fremunt,

<sup>27</sup> A pesar de que esta situación se percibe como un rasgo que comparte el grueso de la literatura, en el caso concreto de la tragedia conviene recordar, como ya hiciera Mariner (1946: 475 ss.), que, desde sus comienzos en Roma, la tragedia había estrechado fuertes lazos con la retórica.

<sup>28</sup> Sen. *Oed.* 412-428: *Te decet cingi comam floribus vernis, / te caput Tyria cohibere mitra / hederave mollem / bacifera religare frontem, / spargere effusus sine lege crines, / rursus adducto revocare nodo, / qualis iratam metuens novercam / creveras falsos imitatus artus, / crine flaventi simulata virgo, / lutea vestem retinente zona: / inde tam molles placuere cultus / et sinus laxi fluidumque syrma. / Vidit aurato residere curru / veste cum longa regere et leones / omnis Eoae plaga vasta terrae, / qui bibit Gangem niveumque quisquis / frangit Araxen.* Puesto que la descripción comparte muchos rasgos con los de las *puellae* elegíacas y con la de la epifanía de Apolo en Lígdamo, se remite al capítulo dedicado a la elegía para el comentario de aspectos como y los vestidos.

<sup>29</sup> Sen. *Oed.* 548-555: *Huc ut sacerdos intulit senior gradum, / haut est moratus: \* \* \* / \* \* \* praestitit noctem locus. / Tum effossa tellus, et super rapti rogis / iaciuntur ignes. Ipse funesto integit / vates amictu corpus et frondem quatit; / squalente cultu maestus ingreditur senex, / lugubris imos palla perfundit pedes, / mortifera canam taxus adstringit comam.* El contraste con el retrato de Baco (*supra*) es evidente. Escenas de esta clase son habituales en la épica. Cf.: Hom. *Od.* 11.23-36; Verg. *Aen.* 6.243-254; Stat. *Theb.* 4.443-472. Asimismo, vid. la amplia nota al comienzo del capítulo sobre la épica.

incerta nutant lumina et versi retro  
torquentur oculi, rursus immoti rigent. 715  
Nunc levat in auras altior solito caput  
graditurque celsa, nunc reluctantis parat  
reserare fauces, verba nunc clauso male  
custodit ore maenas impatiens dei. Sen. Ag. 710-719<sup>30</sup>

**CORO.** Calla de repente la profetisa de Febo y se apodera la palidez de sus mejillas y un intenso estremecimiento de su cuerpo al completo; se han erizado las ínfulas, se encrespa la suave cabellera, el corazón jadeante brama por el ahogado murmullo, vacilan las inseguras pupilas y los ojos se retuercen vueltos del revés, de nuevo se detienen y quedan rígidos. Ahora, más alta de lo habitual, levanta la cabeza hacia el cielo y camina altanera, ahora se dispone a abrir la garganta que se resiste, ahora, aun cerrando la boca, con dificultad guarda las palabras, cual ménade incapaz de soportar al dios.

Las referencias al rostro de Casandra, a la palidez que se apodera de su semblante y al estremecimiento de su cuerpo son indicios que anuncian cómo su estado de ánimo cambia drásticamente al recibir a Apolo en su pecho.<sup>31</sup> Lo cierto es que en el *corpus* dramático de Séneca se localizan muchas referencias al rostro y al color del semblante de los personajes, pues las señales proporcionadas por las expresiones, la mirada y el rostro se vuelven los mejores aliados de aquel que quiere conocer las emociones de una persona, como confiesa el propio Atreo en *Thyestes* (330-331): *Multa sed trepidus solet / detegere vultus*.<sup>32</sup> Un ejemplo es cómo describe Megara la actitud de Lico cuando se aproxima:

**MEG.** Sed ecce saevus ac minas vultu gerens  
et qualis animo est talis incessu venit. Sen. HF. 329-330

**MEGARA.** Mas, hete aquí que cruel y con amenazas en el rostro se acerca, y como es en su corazón, tal es en su andar.

Resulta interesante comprobar que, en el plano de la representabilidad dramática, todas estas referencias al aspecto, al comportamiento y hasta a la forma de desplazarse por el escenario de los personajes inciden bastante en el detalle. Los versos en los que Séneca alude punto por punto al color del rostro o los gestos funcionan como las modernas acotaciones teatrales. Tales matices sobre la apariencia y el comportamiento se presentan generalmente cuando un personaje hace aparición en escena y proporcionan una valiosa información — extra-verbal incluso, si la pieza se estuviera representando— sobre el *éthos* de los

<sup>30</sup> Empleo la edición Zwierlein (1993 [=1986]) para las tragedias.

<sup>31</sup> La descripción, en su conjunto, es heredera de la caracterización que Virgilio hace a propósito del éxtasis profético de Deífobe, la sibila de Cumas (Verg. *Aen.* 6.45-51). Vid. Gallego Cebollada (2017a). Cf. también con la Pitia de Lucano (esp. 5.211-216) y, en general, con los pasajes recogidos en la nota inicial del capítulo sobre la épica.

<sup>32</sup> Cf. Sen. *Rhet. Cont.* 8.6: *Lacrimae semper indicium est inoptatae rei, lacrimae pignora sunt nolentium et repugnantis animi vultus index.*

protagonistas. Esta idea se puede comprobar en distintos lugares. Un caso elocuente es la pregunta que Egisto hace a Clitemnestra:

AEG. Sed quid trementis circuit pallor genas  
iacensque vultu languido optutus stupet? Sen. Ag. 237-238

EGISTO. Mas, ¿por qué la palidez rodea tus temblorosas mejillas y tu mirada, mientras decae, se queda paralizada en tu lánguido rostro?

Más amplia, pero de idénticas características, es la manera que tiene el coro de anunciar la entrada en escena de Deyanira:

Sed quid pavido territa vultu,  
qualis Baccho saucia Thyias,  
fertur rapido regina gradu?  
Quae te rursus fortuna rotat,  
miseranda, refer:  
licet ipsa neges, vultus loquitur  
quodcumque tegis. Sen. HO. 700-706

Mas ¿por qué la reina, aterrada, con su temeroso rostro, como una Bacante herida por Baco, se apresura con rápido paso? Cuenta, desgraciada, qué circunstancia te hace volver a dar vueltas; aunque tú puedas negarte, tu rostro declara todo lo que ocultas.

Y lo cierto es que esta clase de ejemplos se multiplican a lo largo de los dramas.<sup>33</sup> A la luz de esta situación, parece claro que, como postulaba Evans (1950: 174-175), las tragedias senecanas están

more concerned with the use of facial and bodily expression, and the material found here would conform most closely to the third method of studying physiognomy discussed in the Pseudo-Aristotelian handbook, i.e. characteristic facial expressions that are observed to accompany different conditions of mind.

Del mismo modo, estas descripciones, como notaba Zapata Ferrer (1988), son mucho más numerosas en las obras senecanas que en las tragedias griegas, lo que evidencia el influjo de la retórica. La autora las clasifica en dos tipos. Por un lado, las prosopografías de personajes ausentes de la escena y que, necesariamente, precisan ser descritos para que el receptor pueda imaginarlos; por otro lado, las prosopografías de personajes que se encuentran presentes, cuyo examen guardaría relación con la representación de las obras, pero también con

---

<sup>33</sup> Cf., por ejemplo, las palabras de la sombra de Tiestes: *Aegisthe, venit. Quid pudor vultus gravat? / quid dextra dubio trepida consilio labat?* (Ag. 49-50); las palabras que la nodriza dirige a Clitemnestra: *Licet ipsa sileas, totus in vultu est dolor* (Ag. 128); o las de Lico a Megara: *Quid truci vultu siles?* (HF. 371). De un modo semejante, Jasón, al advertir la presencia de Medea: *atque ecce, viso memet exiluit, furit, / fert odia prae se: totus in vultu est dolor* (Med. 445-446). Hipólito teme una desgracia cuando contempla el rostro y el andar de la nodriza: *Quid huc seniles fessa moliris gradus, / o fida nutrix, turbidam frontem gerens / et maesta vultu?* (Pahe. 431-433). Incluso la propia nodriza advierte el color de la joven que languidece: *terrae repente corpus exanimium accidit / et ora morti similis obduxit color* (Phae. 585-586). Andrómaca anuncia la entrada de Ulises: *addest Ulixes, et quidem dubio gradu / vultuque; nectit pectore astus callidos* (Troad. 522-523). De forma semejante, Hécuba a propósito de Pirro: *Sed incitato Pyrrhus accurrit gradu / vultuque torvo* (Troad. 999-1000).

la capacidad del literato para influir en el receptor a través de la pintura vívida de una emoción o un estado de ánimo mediante los rasgos de sus personajes.<sup>34</sup> Sin embargo, el recuento que hacía Evans (1969) es mucho más numeroso, lo que obligaría a estudiar de nuevo cada una de estas referencias prosopográficas para llegar a postular un criterio clasificador general.<sup>35</sup>

El interés que manifiesta Séneca en el empleo de esta clase de retratos para sus héroes y heroínas trágicos debe ponerse en relación con las reflexiones que hace el autor sobre el retrato en sus obras en prosa. La prueba evidente de que el cordobés conocía este mecanismo de caracterización y la utilidad de su puesta en práctica se halla en una de sus epístolas, la *Epístola* 95. En esta carta Séneca alude al retrato como mecanismo para perfilar la imagen de un individuo proporcionando una pintura de su comportamiento, algo que será determinante para comprender su carácter (*Ep.* 95.65-66).

Dentro de la preceptiva retórica romana y su catálogo de figuras, parece que el procedimiento al que alude el filósofo se vincula con la *notatio*, a pesar de que el griego *χαρακτηρισμός* podía traducir también el término latino *effictio*. La utilización práctica de este mecanismo ya había sido desarrollada por Séneca en otros de sus escritos. Así, por ejemplo, el autor insiste en la idea de que cada carácter y, sobre todo, cada vicio (*impudicitia, improbitas, insania...*) tiene asociados una serie de rasgos temperamentales y también ciertos *signa* o *indicia* físicos que permiten reconocer la naturaleza de estas personas (*Ep.* 52.12). Lo mismo ocurre cuando se ocupa de trazar la imagen del ebrio, paradigma de la conducta torpe, desvergonzada y destinada a incrementar el resto de vicios (*Ep.* 83.20-21). Además, en algunas ocasiones esta clase de retratos se concretan en sujetos particulares, como cuando se describe el colérico temperamento que transparentaba el rostro de Sila (*Ep.* 11.4; cf. *Plu. Sull.* 2) o cuando se pinta la imagen de Calígula, caracterizado por la *foeditas*, la *torvitas* y la *deformitas*.<sup>36</sup>

A esta preocupación por hacer visibles las señales que permiten reconocer el temperamento de un sujeto quedaba subordinado el dibujo de su rostro. Dentro de este contexto, la importancia concedida al color y la descripción del semblante de una persona resultaba particularmente trascendental en la

---

<sup>34</sup> Zapata Ferrer (1988: 379-380) cita once casos de prosopografías en total: *Ag.* 712-719, 759-769; *HF.* 782-791; *Med.* 387-391, 686-690; *Oed.* 181-192, 413-418, 551-555, 624-626; *Phae.* 651-655, 1036-1048. Llama la atención que la autora no tenga presente en su censo ejemplos de *descriptio* como los que podemos observar en *Phae.* 646-660 y 795-823.

<sup>35</sup> Vid. Evans, apéndice C (1969: 91-92), con más de cien casos. Ahora bien, debe señalarse que en algunas ocasiones las descripciones no ocupan más de un verso y se limitan simples notas a propósito de la expresión facial o la mirada de algunos personajes (*Ag.* 49-50, 1178-1179; *Phoen.* 29-30, 473-474; *HO.* 240-241, 740-741). Por otro lado, en el mismo apéndice pueden cotejarse las descripciones presentes en las tragedias griegas, así como en las comedias.

<sup>36</sup> *Constant.* 18.1. En este punto, Calígula muestra un paralelo más que evidente con ciertos pasajes del *De ira* en los que se transmite el retrato de quien padece esta *brevev insaniam* (cf. *De ira* 1.1.3-4, 2.35.3, 3.4.1-2). Huelga decir que esta visión del emperador será aprovechada por Suetonio (cf. *Cal.* 50.1-3=).

mentalidad estoica.<sup>37</sup> Para esta corriente de pensamiento, las impresiones provocadas por los distintos estados de ánimo y por las pasiones en un elemento inmaterial como la mente presentaban una correlación inmediata en el campo somático, siendo perceptibles en el rostro y el cuerpo de una persona, así como en su lenguaje y en sus movimientos. El autor declara:

Non puto te dubitaturum an adfectus corpora sint [...], tamquam ira, amor, tristitia, nisi dubitas an vultum nobis mutant, an frontem adstringant, an faciem diffundant, an ruborem evocent, an fugent sanguinem. Sen. *Ep.* 106.5<sup>38</sup>

No considero que vayas a dudar si las pasiones son cuerpos [...], como la ira, el amor, la tristeza, a menos que dudes sobre si cambian nuestro semblante, si hacen fruncir el ceño, si ensanchan el rostro, si provocan el rubor, si ahuyentan la sangre.

La comunión del cuerpo con el espíritu es un punto que interesa especialmente al cordobés. La misma idea también reaparece en cartas posteriores, abonando esta concepción dual del ser humano, en la que sus dos esferas se interrelacionan.

Non potest alius esse ingenio, alius animo color. Si ille sanus est, si compositus, gravis, temperans, ingenium quoque siccum ac sobrium est: illo vitiatum hoc quoque adflatur. Non vides, si animus elanguit, trahi membra et pigre moveri pedes? Si ille effeminatus est, in ipso incessu apparere mollitiam? Si ille acer est et ferox, concitari gradum? Si furit aut, quod furori simile est, irascitur, turbatum esse corporis motum nec ire sed ferri? Sen. *Ep.* 114.3

No puede ser uno el aspecto del intelecto, otro el del espíritu. Si este está sano, si está ordenado, digno, moderado, el intelecto también está templado y sobrio: el intelecto también recibe aliento del espíritu viciado. ¿No ves que, si el espíritu se debilita, los miembros se llevan a rastras y los pies se mueven con pereza? ¿Que si aquél es amanerado, en su propio andar se muestra el afeminamiento? ¿Que si aquél es impetuoso e intrépido, se ve apresurado el paso? ¿Que si enloquece o, lo que se parece a enloquecer, se irrita, el movimiento del cuerpo está trastornado y no camina sino que se ve arrastrado?

Dada la vinculación que operaba en el binomio *corpus/materia* y *mens/spiritus* de acuerdo con el pensamiento estoico (Scott Smith 2013: 345), el retrato de un individuo, concretamente la descripción de su semblante, se convertía en el síntoma más seguro y fiable (*certa indicia*) para plasmar su estado de ánimo, representar una emoción, llegar a conocer el interior del individuo y, en última instancia, al propio individuo (cf. *Ep.* 76.32, 92.13). En consecuencia, parece que estos mismos principios pueden rastrearse en el *corpus* dramático del autor, donde, como se ha comprobado, abundan las referencias al semblante, al color, a los gestos y a las expresiones de los personajes.

Aunque lo expuesto hasta ahora también ha respondido parcialmente a la segunda cuestión que se planteaba al comienzo de este apartado —el modo y la finalidad del retrato en las tragedias—, para tratar de perfilar esta idea se ha

---

<sup>37</sup> Vid. Evans (1950) y Graver (2013: 259, 265).

<sup>38</sup> Sigo la edición de Gummere (1917-1925).

recurrido al análisis más detenido de los textos contenidos en dos obras, *Fedra* y *Medea*, textos que contienen ejemplos de prosopografías de cierta extensión. Ambas tragedias eran deudoras de un dilatado tratamiento por parte de autores precedentes, que sin duda habría influido en Séneca, y, al mismo tiempo, ambas tragedias contaron con unos protagonistas que pasaron a engrosar la lista de aquellos personajes con una inagotable proyección en la literatura posterior de Occidente. Su examen permitirá arrojar mayor luz sobre la cuestión.

### 2.1.1. Fedra: *Liebeskrankheit* a la griega.

Fedra es uno de tantos ejemplos que proporciona la mitología clásica relacionados con la enfermedad, el sufrimiento y la muerte por amor. El primer gran análisis escénico de este personaje es obra de los tragediógrafos griegos, de Sófocles —con una tragedia perdida sobre el mismo asunto— y sobre todo de Eurípides (*Hipólito* e *Hipólito velado*).<sup>39</sup> La segunda ocasión en la que la hija de Minos y Pasifae, esposa de Teseo y madrastra de Hipólito, conmueve al lector y al espectador se debe a Séneca.<sup>40</sup>

La siguiente tirada de versos, puestos en boca de la nodriza de Fedra,<sup>41</sup> describe la angustia de la protagonista, enferma por un amor prohibido e ilícito:

NU. Spes nulla tantum posse leniri malum, finisque flammis nullus insanis erit. Torretur aestu tacito et inclusus quoque, quamvis tegatur, proditur vultu furor; erumpit oculis ignis et lassae genae lucem recusant; nil idem dubiae placet,	360      365
artusque varie iactat incertus dolor: nunc ut soluto labitur marcens gradu et vix labante sustinet collo caput, nunc se quieti reddit et, somni immemor, noctem querelis ducit; attolli iubet	     370
iterumque poni corpus et solvi comas rursusque fingi: semper impatiens sui mutatur habitus. Nulla iam Cereris subit cura aut salutis; vadit incerto pede, iam viribus defecta: non idem vigor,	     375
non ora tinguens nitida purpureus rubor; [populatur artus cura, iam gressus tremunt, tenerque nitidi corporis cecidit decor.] Et qui ferebant signa Phoebae facis	

<sup>39</sup> Vid. Leo (1878-1879: 173-183) y cf. Fitch (1974: 19) para los precedentes.

<sup>40</sup> A propósito de los personajes de la tragedia, un resumen de las diferentes interpretaciones propuestas en los últimos años puede encontrarse en Mayer (2013: 478-479).

<sup>41</sup> Se trata de una nodriza que, en opinión de Martí (1945: 232), ejemplifica el pensamiento y la filosofía senecana durante la primera parte de la tragedia, personificando la parte racional del alma de Fedra, pero, más adelante, cuando se ve incapaz de proteger a la protagonista, modifica drásticamente su actitud «to show concretely and symbolically the contagion with which the irrational part of the soul can infect the rational part». Para su caracterización, vid. Fitch (1974: 46-49).



oculi nihil gentile nec patrium micant.  
 Lacrimae cadunt per ora et assiduo genae  
 rore irrigantur, qualiter Tauri iugis  
 tepido madescunt imbre percussae nives.

380

Sen. *Phae.* 360-383

**NODRIZA.** No hay ninguna esperanza de que tan gran mal pueda aliviarse, ningún fin habrá para las llamas de su locura. Se abrasa por un calor silencioso y, velada, aunque la trate de ocultar, también se extiende por su tez una loca pasión; centellea en sus ojos el fuego y sus fatigadas mejillas rehúyen la luz; en nada le agrada lo mismo a la indecisa, y de un modo diverso agita sus miembros un desconocido dolor: ora se deja llevar, como languideciendo con un descuidado andar y la cabeza apenas se sostiene por el cuello que desfallece, ora se entrega al reposo y, olvidada del sueño, se pasa la noche entre sollozos; ordena que la pongan en pie y que de nuevo recuesten su cuerpo, y que se deshaga el peinado y que de nuevo se la peine: incapaz de soportarlo, siempre cambia su atavío. Ninguna preocupación le produce ya el alimento o la salud; camina con pies inseguros, falta ya de fuerzas: no tiene el mismo vigor, ni el sonrosado rubor que teñía su rostro radiante; [devasta sus miembros la preocupación, ya tiemblan sus pasos, y de su radiante cuerpo se ha marchitado el delicado atractivo.] Incluso sus ojos, que llevaban las marcas de la tea de Febo, lucen sin el brillo familiar ni paterno. Lágrimas caen por su rostro y continuamente las mejillas se ven regadas por un rocío, al igual que en las cumbres del Tauro la nieve, batida por la tibia lluvia, se va derritiendo.

Previo análisis del texto, conviene recordar un aspecto sobre el que llamaba la atención Davis (1983: 117-120) y que resulta determinante a la hora de valorar el sentido trágico de la obra: el amor antinatural de la protagonista está condicionado genéticamente. El peso de la herencia genealógica en la configuración de la tragedia es decisivo, pues Fedra, en calidad de hija de Pasifae, corre el mismo destino que su madre y queda prendada de un amor irrefrenable y pasional.<sup>42</sup> Por otro lado, se puede establecer un claro paralelismo (tanto en el nivel conceptual como en el lingüístico) la bestia que ama Pasifae y el monstruo con forma de toro que finalmente provocará la muerte de Hipólito. El minotauro alumbrado por la esposa de Minos (*Phae.* 171-173) guarda relación, asimismo, con la hazaña de Teseo, padre de Hipólito con el que se compara el desdichado joven (*Phae.* 1066-1068). Al mismo tiempo, es interesante apreciar que el inexcusable amor de Fedra en la tragedia senecana no obedece a la intervención de ninguna divinidad, como sucedía con Eurípides (*Hipp.* 22-28). El romano también prescinde de la carta acusatoria, a diferencia del drama euripideo (*Hipp.* 885 ss.), y la protagonista se suicida tan solo después de conocer el aciago final del hijo de Teseo, no como en el drama ático, donde la reina se ahorca presa del remordimiento y una vez fracasada su tentativa. Toda esta urdimbre oscura, mitológica y determinista parece que sirve a Séneca para justificar de algún modo la simpatía con la que se dibuja a la protagonista de la tragedia.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Notas características de este sentimiento pueden verse en *Phae.* 142 ss. y 169 ss. Fedra se refiere a su pasión con términos como *furor* (178, 184, cf. 112), *malum* (101, cf. 113, 115), *nefas* (128) y *dolor* (99).

<sup>43</sup> El peso de los crímenes, actitudes deshonrosas y patrones morales de conducta en el linaje de Fedra se intensifica si se considera el libidinoso comportamiento de algunos miembros de la familia imperial — como por ejemplo Mesalina (Tac. *Ann.* 2.26-38)— de la época en la que escribiría Séneca la tragedia, según

Por otro lado, Canter (1925: 67) se refería a este monólogo como «one of Seneca's best pieces of dynamic description the calamitous effects which Phaedra's passion has wrought in her.» Al tiempo que como una sección digna de prestarse a una declamación enérgica, estos versos constituyen un perfecto ejemplo de descripciones o «literary portrayals» (en palabras del propio Canter 1925: 71-72) en las que importa más transmitir una imagen vívida que informar de lo acontecido.

En cuanto al retrato de Fedra, como reconocían Coffey y Mayer en su edición del texto (1990: 28), su configuración es compleja:

While it would be onwise to interpret "Phaedra" primarily as the portrayal of a unique character such as is found in some later European literatures, it is permissible to view one aspect of Seneca's intention as the portrayal of the ruin of a person in whom emotion and intellect struggle with disastrous results.<sup>44</sup>

Esta lucha, evidente por la confrontación entre emoción e intelecto, está cimentada sobre una densa tradición literaria que permitió al autor perfilar minuciosamente el *éthos* de la princesa cretense. Prueba de esto es que la configuración del personaje descansa firmemente en la descripción de unos *signa amoris* (Arias Abellán y Molero Alcaraz 1997: 456), asentados en el dominio físico y el psicológico, unos *signa* que ya habían sido utilizados por literatos anteriores en el tiempo para retratar a sus personajes.

En este contexto, Séneca, como intelectual y hombre cultivado, debió de asumir los modelos que le proporcionaban los tratamientos precedentes de este personaje. De hecho, para Trinacty (2015: 39), la *imitatio* y la *aemulatio* operan con enorme intensidad en las tragedias, algo que se puede comprobar fácilmente en el caso de *Fedra* cuando se considera la imagen que nos brindan otras fuentes como Ovidio y Virgilio.<sup>45</sup> En este sentido, Tarrant (1978: 262 y n. 208), por ejemplo, aportaba diferentes pasajes en los que se podía comprobar cómo la

---

la información de los historiadores. Es más, para algunos especialistas como Segal, los personajes de las tragedias y sus argumentos se encontraban en profunda consonancia con el clima del Imperio, situación que un hábil observador como el escritor romano podría haber explotado a la hora de elaborar sus retratos: «In the oppressive atmosphere of Neronian Rome the truths that this poetry has to convey cannot be spoken openly but only through the intricate elaboration of an aesthetic surface [...] Even more than Tacitean history, Senecan tragedy responds to this atmosphere of corruption by studying the soul's forced exploration of its innermost dark places» (Segal 1986: 12).

<sup>44</sup> Anteriormente, ya Fitch (1974: 19) afirmaba que Séneca no solo había creado «a portrait of an individual psychological complex», sino un símbolo dramático de la destrucción propia y ajena.

<sup>45</sup> La *imitatio* y la *aemulatio* se convirtieron en una costumbre especialmente practicada por los escritores de la Edad de Plata de las letras latinas. Como demostró Gahan (1987: 380-387), en la misma *Phaedra* puede verse reflejado este proceder si se presta atención a la configuración del final de la tragedia. Así, para el desmembramiento que sufre Hipólito a raíz de su accidente (*Phae.* 1093 ss.), si bien Séneca toma como modelo a Eurípides, no recurre directamente al *Hipólito*, sino que modula la escena sirviéndose del *σπαραγγμός* de Penteo, relatado en las *Bacantes* (1137 ss.). En cuanto a la concepción de la imitación y los modelos que tenía el filósofo, puede decirse que, a la luz de sus *Epístolas* (84.3-6), este modo de obrar se asemejaría a la naturaleza de las abejas. Los materiales deben tomarse de diferentes lugares y, dejando constancia de su procedencia diversa y siendo estos reconocibles por los demás, han de reelaborarse de forma que el resultado final sea original y provechoso.



Pero, estos, mis tormentos, no callan dentro de mi pecho, sino que me abraso entera por aquél, que a mí, desventurada, en lugar de su esposa, me ha hecho una despreciable y que sea una mancillada.

Χῶς ἴδον ὡς ἐμάνην, ὡς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη  
 δειλαίας, τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο. Οὐκέτι πομπᾶς  
 τήνας ἐφρασάμαν, οὐδ' ὡς πάλιν οἴκαδ' ἀπῆνθον  
 ἔγνω, ἀλλὰ μέ τις καπυρὰ νόσος ἐξεσάλαξεν 85  
 κείμεν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἄματα καὶ δέκα νύκτας.

Φράζέό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἴκετο, πότνα Σελάνα.  
 Καί μευ χρῶς μὲν ὁμοίος ἐγίνετο πολλάκι θάψω,  
 ἔρρευν δ' ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες, αὐτὰ δὲ λοιπὰ  
 ὅστί' ἔτ' ἦς καὶ δέρμα. 90 Theoc. 2.82-90

Tan pronto como lo contemplé, enloquecí, así fue herido por el fuego mi corazón, cobarde, y mi hermosura se desvanecía. Ni siquiera aprecié aquella ceremonia, y no supe cómo regresé de nuevo a casa, sino que alguna tórrida enfermedad me sacudió y yací en la cama por diez días y diez noches. Considera de dónde viene mi amor, soberana Selene. incluso mi tez se volvía muchas veces semejante al amarillo del fustete, caían de mi cabeza muchos cabellos y lo que restaba todavía de mí era huesos y pellejo.

Πᾶσα μὲν ἐψύχθην χιόνος πλέον, ἐκ δὲ μετώπῳ  
 ἰδρῶς μευ κοχύδεσκεν ἴσον νοτίαισιν ἐέρσαις,  
 οὐδέ τι φωνᾶσαι δυνάμαν. Theoc. 2.106-108

Toda yo quedé más fría que la nieve y de mi frente el sudor seguía chorreando cual húmedo rocío, y no era capaz de articular palabra.

En cuanto a la estructura y las imágenes del pasaje de Séneca, puede afirmarse que la inserción del retrato de Fedra y sus *signa amoris* en el grueso de la tragedia está completamente justificada desde el momento en que en los dos versos precedentes (358-359) el coro pregunta por el estado de la reina: *Altrix, profare quid feras; quonam in loco est / regina? saevis ecquis est flammis modus?* El monólogo de la nodriza inicia el segundo acto de la tragedia y, como se viene apuntando, se construye en torno a una serie de tópicos amorosos conectados con el aspecto físico de la protagonista y plagados de referencias intertextuales.<sup>48</sup> La mayor parte de estas notas guardan una relación muy estrecha con la primera antístrofa del coro de eurípideo (*Hipp.* 131-138), pero también pueden observarse elementos procedentes de otras fuentes, entre las que destacan los elegíacos romanos.

En primer lugar, debe notarse la abundancia del léxico que denota privación y ausencia, descuido o duda, y desesperación. Estas son, en definitiva, las características de una persona enferma de amor, que es la imagen que Séneca

<sup>48</sup> Dentro de la literatura latina, la enumeración más sistemática que conozco de unos *signa amoris* como los aquí expresados se debe a Apuleyo (*Met.* 10.2). Apuleyo narra el episodio de la madrastra enamorada de su hijastro —hasta aquí, el paralelo con la tragedia es inequívoco—, que trata de envenenarlo ante su rechazo. Los *signa* que presenta la mujer son los siguientes: *Iam cetera salutis vultusque detrimenta et aegris et amantibus examussim convenire nemo qui nesciat: pallor deformis, marcentes oculi, lassa genua, quies turbida et suspiritus cruciatus tarditate vehementior*. Otros elementos presentes en el texto de Séneca (*rubor, furor, flammae*, etc.) pueden localizarse igualmente a lo largo de todo el episodio (*Met.* 10.1-12).

recrea.<sup>49</sup> Los dos primeros versos (*spes nulla, finis...nullus insanis*) potencian las nociones de desesperanza y privación. Se trata de una idea que constantemente va a ser actualizada mediante verbos y participios (*recusant, 365; marcens, 367; labante, 368; defecta, 375; tremunt, 377; cecidit, 378*) y mediante sustantivos y adjetivos (*lassae, 364; dubiae, 365; incertus, 366 y 374; soluto, 367; immemor, 369; querelis, 370; impatiens, 372; cura, 374 y 377; defecta 375; lacrimae, 381*). En cuatro ocasiones la desazón y carencia se marcan mediante una lítote: *nil...placet* (365), *non...vigor* (375), *non...rubor* (376) y *nihil...micant* (380). A estas negaciones puede sumarse la aparición del adverbio *vix* (*vix...sustinet, 368*), que, de igual modo, indica la dificultad para realizar la acción.

Como resulta natural, los versos manifiestan una acusada presencia de rasgos físicos. Apenas puede localizarse una parte del cuerpo de Fedra en la que Séneca no haya deparado atención. Una prueba de la importancia del físico en este retrato puede extraerse del hecho de que el 32% de los sustantivos se encuentran designando una parte del cuerpo precisa (*vultu, 363; caput, 368; artus, 366 y 377*) o el cuerpo en su totalidad (*corpus, 371 y 378; habitus, 373*).<sup>50</sup> Por otra parte, estas referencias no siguen ningún patrón tipificado como por ejemplo el orden descendente en la descripción, aunque Séneca tiende a agrupar las partes del cuerpo próximas entre sí. En este sentido, sí es posible detectar una atención intermitente hacia el rostro y sus elementos (ojos, mejillas, color), que se convierten en pequeñas viñetas a través de las que se puede apreciar la desazón de Fedra.

Abren el retrato dos versos de carácter introductorio en los que la nodriza expone la intensidad del mal que aqueja a la esposa de Teseo. En el segundo de estos versos (362) ya está presente la imagen del fuego (*flammis*), asociada a la locura (*insanis, furor 363*), que se extiende por el rostro como si se tratara de una infección. Este elemento puede tildarse prácticamente de cliché literario a la luz de tratamientos anteriores. El vínculo con otros pasajes de la literatura resulta especialmente claro si se observa que, además del fuego y el malestar, se hace alusión a una naturaleza silente y oculta (*aestu tacito...inclusus...tegatur*). En efecto, padecer en silencio por un fuego encubierto que devasta el cuerpo como si se tratara de un acceso de fiebre es quizá el más reconocible de los *signa amoris*. La idea se encontraba ya en Eurípides (*κρουπτῶ πάθει, Hipp. 139; οὐ γὰρ ἐννέπειν θέλει, 271; cf. 273 y 279*) y también en Teócrito. En el último, además de su repentina enajenación (*ἐμάνην, 82*), uno de los principales indicios de los tormentos de Simeta era precisamente el silencio (*σιγῆ, 34*) y la combustión

<sup>49</sup> El vocabulario es el propio de la elegía y sus tópicos. Cf., simplemente a título de ejemplo, Cat. 76.20-25; Tibul. 2.5.10 y Prop. 1.5.28, 2.1.58, 65, 12.12, 17.10, 3.17.6. Vid. Mazzini (1990: 41-42).

<sup>50</sup> Son cincuenta sustantivos en total los que aparecen en el texto y dieciséis los referidos directamente a rasgos físicos. Adviértase que no se han contabilizado los casos de *gradu, rubor, viribus, vigor, gressus, decor* y *lacrimae*, aunque se encuentren directamente relacionados con el resto de componentes físicos. De hacerlo, el porcentaje aumenta hasta casi la mitad, un 46%.

amorosa (καταίθομαι, 35) o ser herida por el fuego (πυρὶ...λάφθη, 82), lo que generaba a un malestar identificado con la fiebre (καπυρὰ νόσος, 85).<sup>51</sup>

En la propia tragedia senecana el fuego constituye de algún modo un elemento nuclear, sobre todo en la primera parte de la obra.<sup>52</sup> Fedra en persona, la primera vez que toma la palabra, compara su malestar con el fuego del volcán Etna (*Phae.* 99-101): *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo vapor / exundat antro*. Un fuego violento, que trata de abrirse camino a toda costa desde el interior de su pecho (190-191): *et qui furentis semper Aetnaeis iugis / versat caminos igne tam parvo calet*.<sup>53</sup> Dentro de este contexto, el verbo *torritur* en primera posición (362) podría tomarse como un guiño erudito a Virgilio y su *Uritur infelix Dido...* (*Aen.* 4.68), ya que, como atinadamente señaló Fantham (2008 [=1975]), la reina de los cartagineses supuso un brillante modelo para la heroína de Séneca. De hecho, en el mismo canto cuarto de la epopeya del Mantuano se localizan numerosas referencias que el trágico bien podría haber tenido en mente: *vulnus alit venis et caeco carpitur igni* (*Aen.* 4.2); *Agnosco veteris vestigia flammae* (*Aen.* 4.23); *His dictis impenso animum flammavit amore* (*Aen.* 4.54); *Est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus* (*Aen.* 4.66-67). Pero quizá parezca más apropiado pensar que tanto por la posición del verbo en principio de verso, como por la presencia de imágenes idénticas y por el tratamiento del mismo tema, el modelo sea Ovidio con la epístola de la propia Fedra: *Urimur et caecum pectora vulnus habent* (*Her.* 4.20). Como puede observarse, en esta composición en concreto, además del fuego, se hallan presentes numerosos elementos en común: el amor concebido como una herida o tormento, el cariz tácito u oculto de la pasión y, desde luego, la propia protagonista, Fedra, que se dirige por escrito a Hipólito para hacerle partícipe de su deseo.

En el verso 363 de la tragedia, la referencia al rostro permite a Séneca introducir una nota a propósito de los ojos de Fedra y sus mejillas (364-365). Su vista y su cutis están siendo tratados violentamente a causa de la enfermedad de amor: las llamas estallan (*erumpit*) en sus pupilas, los pómulos se muestran agotados (*lassae*) y repelen (*recusant*) la luz del sol. A continuación, la atención se dirige a las extremidades, a los elementos móviles del cuerpo y al comportamiento (366-375). En esta sección, cabe destacar la indecisión que caracteriza a la heroína. La abulia y la mentalidad caprichosa de la reina eran rasgos ya codificados por Eurípides (*Hipp.* 182-186).<sup>54</sup> Igualmente, Eurípides

<sup>51</sup> El tópico que combinaba amor y calor había sido explotado hasta la saciedad por los elegíacos que precedieron a Séneca. Ejemplos en *Cat.* 64.92-93; *Tibul.* 2.4.6; *Prop.* 2.34.86; 3.8.7, 3.13.21, 4.4.18, 77; *Ov. Am.* 2.1.8, 3.10.27; *AA.* 1.282, 335; *Her.* 12.166; *Met.* 6.456, 491-493, 7.9, 17, 77, 9.465, 509, 520, 541.

<sup>52</sup> Segurado e Campos (1972) se ocupó de analizar el papel del fuego en los dramas de Séneca. Para *Fedra*, vid. pp. 205 y 222.

<sup>53</sup> Cf. *Phae.* 640-644, esta vez las palabras se pronuncian en presencia de Hipólito y se establece una comparación menos impactante que la del Etna, pero igualmente poderosa: el deseo de la madrastra es como el fuego que devasta las vigas del hogar.

<sup>54</sup> Ovidio también había procedido de un modo semejante en *Met.* 7.18-28, 9.521-527 y 10.321-326, 370-376, al tratar los personajes de Medea, Biblis y Mirra, respectivamente.

también refería las exigencias de Fedra a la hora de ordenar que la despeinaran y levantaran su cuerpo inerte (*Hipp.* 198-200). Precisamente esta alusión al cuerpo recostado (*poni corpus*, 371) y al acto de despeinar y peinar el cabello (*solvi comas / rursusque fingi*, 371-372) estaba presente a su vez en el idilio de Teócrito (κείμαν ἐν κλιπτῆρι, 2.86), aunque con un desarrollo mucho más hiperbólico, pues Simeta llegaba a pasar diez días y diez noches postrada en cama, mientras el pelo se le iba cayendo.

Otro *signum* manifiesto es la delgadez que aqueja a los cuerpos de las enamoradas. Séneca emplea una metonimia en la que Ceres representa el grano y la alimentación a la que renuncia deliberadamente (373). De nuevo, el modelo para el ayuno reside en Eurípides, quien había ideado incluso la propia metonimia adaptada por el hispano: Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν (*Hipp.* 138). Eurípides, además, precisa el tiempo durante el que Fedra se niega a comer (τριτάναν...ἀμέραν, 135-137) e insiste en esta idea algo más adelante (277). Teócrito, por su parte, no menciona el ayuno, pero sí refiere la extrema delgadez de la hechicera, que ha quedado reducida a poco más que piel y huesos (89-90). En cambio, las recreaciones romanas de las enamoradas no se detendrán en desarrollar el síntoma de la extrema delgadez con tanta profusión como otros motivos.<sup>55</sup>

En el verso 376 Séneca introduce una precisión sobre el rostro de Fedra que se ve interrumpida por otro verso, referido una vez más al movimiento. En este punto, resulta significativa la importancia concedida al color y su contraste, sintetizado en el binomio *nitida ora* y *purpureus rubor*. El cambio de color en el rostro es el síntoma físico más evidente de una emoción.<sup>56</sup> En *Hipólito* el coro es bien consciente de este aspecto cuando pregunta: τί δεδήληται / δέμας ἀλλόχροον βασιλείας (175-176). De forma semejante, en el caso de Simeta, la palidez o, más bien, la presencia de un tono amarillento bilioso se apodera de su rostro (88), y se siente privada de su anterior atractivo (τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο, 83). Idéntica situación plantea Séneca con *tener...cecidit decor* (378), mientras que en Virgilio y Ovidio es el *pudor* el sentimiento que abandona a las protagonistas: *spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem* (*Aen.* 4.55) y *Depuduit, profugusque pudor sua signa reliquit* (*Her.* 4.155).

La descripción del físico termina en el mismo lugar en el que comenzaba, esto es, los ojos y las mejillas (*oculis...genae*, 364 y *oculi*, 380; *genae* 381), creando una débil estructura anular. Dicha estructura está reforzada por la presencia de un elemento lumínico, la antorcha de Apolo. La antorcha del dios, que funciona como metáfora del brillo de los ojos, está directamente relacionada con las llamas mencionadas al principio del retrato, lo que contribuye a dotar todavía de más

<sup>55</sup> El caso más paradigmático es el de la ninfa Eco (*Met.* 3.396-399). No obstante, el propio mito hacía imprescindible recurrir a la delgadez y consunción del cuerpo de la joven. Aparte de este ejemplo, vid. *Her.* 2.30 (*sumebant minimos ora coacta cibos*) para el tratamiento de Cánace.

<sup>56</sup> Ténganse presentes las citas anteriores de *Ep.* 106.5 y 114.3.

unidad al pasaje que comienza y termina con alusiones a la luz y el calor (*flammis, torretur, Phoebeae facis*).

Por último, el retrato se cierra con una imagen patética de la protagonista derramando abundante llanto. El elemento líquido (*lacrimae, rore, irrigantur*), que contrasta deliberadamente con las abundantes referencias al fuego, aparece intensificado mediante el símil con el monte Tauro, abatido por la lluvia.<sup>57</sup> La mención de la cumbre sirve a su vez para introducir una nota de erudición geográfica tan popular en el drama senecano. La metáfora sobre el llanto, con la presencia de elementos como el rocío o la lluvia en el rostro, tiene su más antiguo precedente en la épica homérica. Esta comparación senecana, en efecto, recrea en cierto sentido el cuadro en el que se describe el momento en que Penélope ha escuchado las palabras de su esposo y es incapaz de contener su llanto (Hom. *Od.* 19.204-208). Una idea semejante aparecía en el texto de Teócrito, si bien refiriéndose al sudor y no a las lágrimas (106-107). En cambio, en diferentes pasajes de los dísticos ovidianos, sí que pueden localizarse imágenes idénticas en las que la lluvia y el rocío se identifican con el llanto. Por ejemplo, en *Amores*, cuando contempla el rostro de su amada, a la que ha golpeado con anterioridad, el Sulmonés escribe: *vitreoque madentia rore / tempora noctis eunt* (*Am.* 1.7.55-56). La misma comparación, en la que el llanto cae por las mejillas como la nieve fundida o la lluvia, se halla en el excursus de *Ars amandi* donde se recrea el encuentro de Baco con Ariadna: *indigno teneras imbre rigante genas* (1.532). Del mismo modo, en su exilio: *nil nisi flere libet, nec nostro parciior imber / lumine, de verna quam nive manat aqua* (*Tr.* 3.2.19-20). Por otro lado, todo indica que esta comparación constituyó una imagen que resultaba muy grata a Séneca. Así lo demuestran los ejemplos cuasi idénticos de *Troades* (965-966): *inrigat fletus genas / imberque victo subitus e vultu cadit*, y de *Oedipus* (952-953): *subitus en vultus gravat / profusus imber ac rigat fletu genas*.<sup>58</sup>

A partir de la información aportada, puede colegirse que a la hora de diseñar el retrato de Fedra Séneca tiene muy en cuenta la tradición literaria griega y latina que se había ocupado con anterioridad de este mismo motivo. Al tratamiento de este personaje, el estoico añade toda una corriente de textos (Safo, Teócrito, Virgilio, Ovidio... y toda la elegía, en general) en los que sus autores

<sup>57</sup> El mismo monte ya aparece en *Phae.* 168, como ejemplo de lugar inhóspito y bárbaro, y de nuevo en 906. Asimismo, cf. *Med.* 683, donde el Tauro también es paradigma de *locus horribilis*, debido a la presencia de perpetua nieve y un intenso frío. Sobre los nombres de los montes que aparecen en el corpus del trágico, vid. Canter (1925: 83-84). Asimismo, para los símiles en las tragedias, vid. Canter (1925: 99-105).

<sup>58</sup> Debe observarse que el empleo de la metáfora en las tragedias contrasta enormemente con la opinión que Séneca tenía de este recurso a la hora de escribir su prosa filosófica. Para Séneca, parece que la metáfora no dejaba de reflejar la adulteración del lenguaje, reportando un escaso bien a las necesidades lingüísticas (*Ep.* 114.9-10). Empero, el empleo de las metáforas por parte de Séneca no debe verse como una contradicción a su querida *oratio pressa, incompressa y simplex* (*Ep.* 49.12, 59.4-5, 114.8) y como un rechazo del tradicionalmente defendido *sermo securus* (*Ep.* 52.8, 59.6, 100.5, 115.2), sino una necesidad por adaptarse a la forma del drama romano. La recopilación de los diversos tipos de metáforas y su ejemplificación pueden hallarse en Canter (1925: 106-122).



habían explorado las formas más plásticas para representar el mal de amor a través de unos *signa amoris* más o menos codificados.

### 2.1.2. Hipólito: la exaltación de la belleza masculina.

El retrato más elaborado de Hipólito que proporciona Séneca se inserta en la segunda oda coral de *Fedra*, dentro de un pasaje de casi cien versos de extensión (*Phae.* 736-834). Esta descripción del hijo de Teseo se realiza en asclepiadeos menores y se ubica al final de la intervención del coro.<sup>59</sup> El retrato se detiene en considerar la pujante belleza del joven muchacho, al que compara con diversos personajes mitológicos:

CH. Vexent hanc faciem frigora parcius,	795
haec solem facies rarius appetat:	
lucebit Pario marmore clarius.	
Quam grata est facies torva viriliter	
et pondus veteris triste supercili!	
Phoebo colla licet splendida compares:	800
illum caesaries nescia colligi	
perfundens umeros ornat et integit;	
te frons hirta decet, te brevior coma	
nulla lege iacens; tu licet asperos	
pugnacesque deos viribus audeas	805
et vasti spatium vincere corporis:	
aequas Herculeos nam iuvenis toros,	
Martis belligeri pectore latior.	
Si dorso libeat cornipedis vehi,	
frenis Castorea mobiliior manu	810
Spartanum poteris flectere Cyllaron.	
Ammentum digitis tendere prioribus	
et totis iaculum derige viribus:	
tam longe, dociles spicula figere,	
non mittent gracilem Cretes harundinem.	815
Aut si tela modo spargere Parthico	
in caelum placeat, nulla sine alite	
descendent, tepido viscere condita	
praedam de mediis nubibus afferent.	
Raris forma viris (saecula perspice)	820
impunita fuit. Te melior deus	
tutum praetereat formaque nobilis	
deformis senii monstret imaginem.	Sen. <i>Phae.</i> 795-823

**CORO.** Que lastimen menos a este rostro los fríos, que este rostro apetezca menos del sol: podrá lucir más brillante que el mármol de Paros. ¡Qué agradable es tu rostro cuando, viril, se enfurece, y el apenado peso de tu ceño de anciano! Con Febo tu espléndido cuello comparar podrías: a aquél, su melena, que desconoce el peine, le adorna y le cubre los hombros desparramándose; a ti te sienta bien una frente hirsuta, a ti, un cabello más corto,

<sup>59</sup> Bishop (1968: 204-205) incluía el pasaje dentro de su catálogo de odas sáficas. Según su análisis, el empleo de esta métrica estaba emparejado con la idea de un poder ajeno a lo humano y responsable de alteraciones. Cf. *Phae.* 274-357; *Med.* 579-669; *Oed.* 110-201; *Thy.* 546-622; *Troad.* 705-735, 814-860.

que caiga sin orden alguno; tú podrías atreverte a vencer a los rudos y belicosos dioses con tus fuerzas y el gran tamaño de tu cuerpo: pues, aún mancebo, igualas a los músculos de Hércules, con un pecho más ancho que el del beligerero Marte. Si te pluguiera cabalgar a lomos de un caballo, más ágil que Cástor, podrías domar al espartano Cílaro con tu mano en las bridas. Tensa la correa con las yemas de los dedos y dispara el jáculo con todas tus fuerzas; los cretenses, hábiles en disparar flechas, no enviarán tan lejos la ligera saeta. O si, al modo parto, quisieras esparcir por el cielo tus dardos, ninguno descenderá sin un pájaro, alojados en las tibias entrañas, traerán la presa del seno de las nubes.

De pocos varones (examina las generaciones) quedó sin castigo la belleza. Que a ti un dios más propicio te deje incólume y que tu insigne belleza te llegue a mostrar la imagen de la contrahecha vejez.

Dentro de su estudio, Canter (1925: 32-37) sostenía que el coro en las tragedias de Séneca había sufrido una modificación para pasar a asumir una función lírica en detrimento de la característica función dramática observable en la tragedia griega. El investigador argumentaba este razonamiento prestando atención a los que consideraba los principales empleos retóricos de las secciones medias de los coros. Así ocurre con el uso de tópicos poéticos y filosóficos sobre la moral y el carácter, con la inserción de material adaptado a la recitación y la declamación, con la extensiva enumeración y caracterización de lugares, personajes y objetos, y con las descripciones de diverso tipo. Dentro de este último grupo puede ubicarse precisamente una notable parte de nuestro texto (795-819).

La estructura del texto es prácticamente simétrica, pudiendo diferenciarse tres partes. De esta manera, la *optatio* (795-799) que encabeza la descripción guarda relación con la *sententia* (820-823) ubicada al final. Ambas secciones cuentan con igual número de versos. Por otro lado, la sección interior puede descomponerse también en dos núcleos de extensión semejante. Dentro de esta, puede distinguirse una primera parte (800-808), que constituye el retrato más genuino, y una segunda parte (809-819), confeccionada a través de símiles cinegéticos y mitológicos.

Los cuatro primeros versos expresan el deseo del coro, que mediante el empleo del subjuntivo (*vexent*, 795; *appetat*, 796) y la modalidad oracional exclamativa (798-799) aspira a conservar a Hipólito en su estado actual, como si tratara de aplazar el destino trágico del héroe.<sup>60</sup> En esta primera sección el foco de atención se orienta hacia el rostro (*facies*) del muchacho. Séneca, de hecho, desea fijar precisamente en este punto su interés, razón por la que desecha el empleo de posibles sinónimos y reutiliza el término hasta en tres ocasiones dentro de cinco versos. El rostro, además, como no sucederá con el resto de elementos del retrato de Hipólito, es la única parte del cuerpo que no admite comparación con un dios. No obstante, sí que se asimila a un material inerte, el mármol de Paros (797), a través de lo que se ahonda todavía más en la idea de

---

<sup>60</sup> Para su caracterización en la tragedia, vid. Fitch (1974: 49-59).

perdurabilidad que pretende transmitir el coro, además de subrayar la dureza y la frialdad frente al amor.<sup>61</sup>

Asimismo, resulta llamativo el ideal de belleza que refleja Hipólito y que ha enamorado a Fedra. Lejos de la delicadeza o la suavidad, el aspecto del joven es hosco y acentuadamente varonil (*viriliter*, 798). A la manera un *senex severior*, su semblante es más bien sañudo y su ceño da la impresión de estar fruncido o poblado, según cómo se interprete el sintagma *pondus...supercili* (799). Este «canon selvático» está perfectamente dibujado por el tragediógrafo a lo largo de toda la obra. A este respecto, resultan ilustrativos unos versos anteriores, en los que Fedra se está dirigiendo directamente a Hipólito. La madrastra efectúa un retrato del joven Teseo que la cautivó<sup>62</sup> para, acto seguido, referirse al hijo:

In te magis refulget incomptus decor:  
est genitor in te totus et torvae tamen  
pars aliqua matris miscet ex aequo decus:  
in ore Graio Scythicus apparet rigor. 660 Sen. *Phae.* 657-660

En ti resplandece más un atractivo desaliñado: tu padre al completo está dentro de ti y, con todo, alguna parte de tu fiera madre se mezcla por igual con tu atractivo: visible en un semblante griego es la frialdad escita.

Es por tanto la belleza de Hipólito una belleza exótica y, hasta cierto punto, híbrida, como se encarga de apuntar la propia Fedra mediante el sintagma *Scythicus rigor*, de tono hipocrático. En estos versos se encuentra presente la concepción etnográfica del físico de acuerdo con los postulados de la fisiognomía. En función de la región que habitan, los hombres presentan unas características físicas que los determinan y los hacen reconocibles. A su vez, estas características físicas se relacionan con ciertas pautas de comportamiento. En este caso, el atractivo helenístico de Teseo se mezcla con la referencia al mundo agreste y

<sup>61</sup> Quizá el tragediógrafo tuviera en mente a Horacio para esta comparación (Hor. C. 1.19.5-6: *urit me Glycerae nitor, / splendentis Pario marmore purius*).

<sup>62</sup> El retrato de Teseo, concebido como un atractivo efebo, contrasta vivamente con el de su hijo. Teseo presenta una imagen mucho más delicada y arquetípica (646-656): *Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo / illos priores, quos tulit / quondam puer, / cum prima puras barba signaret genas / monstrique caecam Gnosii vidit domum / et longa curva fila collegit via. / Quis tum ille fulsit! Presserant vittae comam / et ora flavus tenera tinguebat pudor; / inerant lacertis mollibus fortes tori, / tuaeque Phoebes vultus aut Phoebi mei, / tuusve potius. — Talis, en talis fuit / cum placuit hosti, sic tulit celsum caput.* «Hipólito, así es: amo aquel rostro anterior de Teseo, el que en otro tiempo tuvo como muchacho, cuando el primer bozo marcaba las mejillas sin manchas y del monstruo de Cnosos vio la ciega guarida e hilvanó el largo hilado en el tortuoso camino. ¡Cómo deslumbró él entonces! Habían apretado las cintas su cabello y un dorado pudor teñía sus delicadas facciones; en sus flexibles brazos tenían fuerza los músculos, y contaba con el rostro de tu querida Febe o de mi Febo, o, más bien, el tuyo. — Así, mira, así fue cuando deleitó a la extranjera, así llevó erguida la frente». Un análisis de corte lacaniano a propósito de este pasaje puede leerse en Segal (1986: 125). Por otro lado, Evans (1950: 179-180) conectaba estos versos con los de *Troad.* 448-450, donde Astianacte muestra diferentes rasgos que traen a la mente de Andrómaca la imagen de su esposo Héctor: *vultus... incessu... habitu... manus... umeris... fronte... cervice... comam*).

selvático de las amazonas, empleado en ocasiones como paradigma del pueblo bárbaro, lejano e incivilizado.<sup>63</sup>

Esta misma idea reaparece en la segunda sección del retrato, en los versos 800-808. Como recordaban Arias Abellán y Molero Alcaraz (1997: 462-463), buena parte de la adjetivación aplicada a Hipólito y a su apariencia en el retrato se encuentra vinculada con el léxico característico de los animales salvajes: *facies torva* (798), *frons hirta* (803). A su vez, las alusiones al físico y el carácter agreste del hijo de Teseo se integran perfectamente dentro del eje semántico de las actividades cinegéticas, una de las líneas vertebradoras de la tragedia. A este respecto, basta recordar el extenso monólogo con el que se abre la tragedia o cómo celebra Hipólito la vida en comunión con la naturaleza (483-558), que en la obra filosófica de Séneca se contempla como la más recta maestra y el mejor modelo de conducta en diversas ocasiones.<sup>64</sup>

El aspecto de anciano también desempeña un papel importante a la hora de dibujar la imagen de Hipólito como «buen salvaje». El mancebo conserva la belleza, la fuerza y la energía que son propias a su juventud. Estas referencias pueden aparecer en la tragedia bien de forma aislada (*Phae.* 272, 831, 947, 1195), bien mediante elaboradas perífrasis de raigambre virgiliana (*tu qui iuventae flore primaevae vives*, 620).<sup>65</sup> A través de una triple comparación, Séneca refleja cómo el cuello y el cabello del muchacho pueden asemejarse a los de Febo (800-804), sus músculos son dignos del Alcida (807) y su pecho compite con el del dios Marte (808). Pero, al mismo tiempo que el muchacho mantiene su vigor, también está dotado de la *severitas* y el adusto comportamiento con el que se pintaría a un Catón (*pondus veteris triste supercili!*, 798). Esta caracterización, influenciada con toda probabilidad por las *Heroidas* (4.71-78), se mantendrá hasta los últimos momentos de la tragedia. Como ejemplo, pueden citarse las palabras de Teseo a propósito de su hijo: *Ubi vultus ille et ficta maiestas viri / atque habitus horrens, prisca et antiqua appetens, / morumque senium triste et affectus graves?* (*Phae.* 915-917).

El tercer pasaje en el que puede dividirse el retrato de Hipólito (809-819) también parece estar profundamente inspirado en Ovidio (*Her.* 4.79-84), quien describe cómo Fedra contempla entusiasmada las actividades que desempeña el hijo de Teseo y la amazona.<sup>66</sup> Es llamativo que Séneca emplee precisamente las mismas tres actividades que el elegíaco: la doma y monta de caballos (809-811), el tiro con arco y lanzamiento de jabalina (812-815) y el disparo dardos o flechas (816-819). Por otro lado, en esta sección adquiere especial importancia el

<sup>63</sup> Cf. Sen. *Phae.* 168, 170, 232, 398, 578-579, 906.

<sup>64</sup> Vid., por ejemplo, Sen. *Ep.* 5.4, 16.7, 25.4, 45.9, 66.39, 107.8, 122.19. En cuanto a las referencias al temperamento salvaje, son frecuentes adjetivos como *silvester*, *ferox*, *saevus*, *ferus*, *intractabilis* o *rudis* (*Phae.* 229-232, 240, 271-273, 414-416, 573, 576, 580, 922). Puede leerse Segal (1986: 60 ss.) para el tema de la naturaleza y su presencia en el lenguaje de la tragedia.

<sup>65</sup> Cf. Verg. *Aen.* 7.162: *ante urbem pueri et primaevae flore iuventus*.

<sup>66</sup> Vid. Ov. *Her.* 4.71-84 (en el epígrafe a propósito del retrato en las *Heroidas*). Para esta clase de imágenes, cf. Hor. *C.* 1.8; Ov. *Met.* 8.24-37; *Fast.* 2.11-13; *Pont.* 2.9.57-58.

*exemplum* mitológico (809-811) o, más bien, la sucesión *exempla* mitológico-etnográficos, ya que también se hace alusión a la destreza de los cretenses y los partos. Con la referencia cruzada a ambos pueblos, distantes entre sí, Hipólito aparece una vez más caracterizado como una simbiosis del mundo heleno con los horizontes más lejanos de Oriente.<sup>67</sup>

En el universo mitológico Hipólito ya había sido comparado con Apolo, con Hércules y con Marte. A continuación, Séneca presenta la imagen del mancebo asemejada a la de Cástor, el jinete más consumado de los dos Dioscuros. El *exemplum* mitológico, según muestran las estadísticas elaboradas por Rodríguez Herrera (1997: 213), constituye un recurso empleado abundantemente por Séneca en tragedias como *Medea* o *Fedra*, donde conforma un 7'5 % del total de los versos. En este caso, la inclusión de Cástor responde según Rodríguez Herrera (1997: 218-219) a una función «idealizadora», mediante la que se ensalzaría la imagen de Hipólito. Sin embargo, podría considerarse también el empleo de una agria ironía por parte del trágico. Recuérdese que, en el desenlace de la obra, los caballos que ahora doma con grácil soltura van a ser, en última instancia, los culpables de su violenta muerte.<sup>68</sup>

La última sección de este pasaje está compuesta por una *sententia*, un recurso muy grato al filósofo.<sup>69</sup> Como subraya Pérez Gómez en su introducción a las tragedias del dramaturgo, la *sententia* (junto con el *poliptoton*) se convirtió en un «estilema nuclear» de las piezas de Séneca, ya que «las *sententiae* subrayan y explican cuanto debe ser comprendido en el drama, proponen una reflexión racional que contribuye a la economía del drama y condensan un núcleo fuerte de significados en el que convergen los distintos hilos de la acción» (Pérez Gómez 2012: 105).<sup>70</sup> En consecuencia, la advertencia de la oda, que tiene como motivo principal el *carpe diem*, guarda una evidente relación con las *sententiae* anteriores del coro: «Belleza, bien bifaz para los mortales, escaso obsequio de un exiguo momento, ¡qué veloz te escurres con tu pie ligero!»<sup>71</sup> y «La belleza es una condición huidiza; ¿qué sabio confiaría en un frágil provecho? Mientras se puede,

---

<sup>67</sup> Segal (1986: 57) aporta otra idea. El estudioso insiste en el contraste que se produciría entre la lejanía exterior de las nubes (*de mediis nubibus*) y el interior (*tepidi viscere*) de los pájaros. La imagen de las presas aladas no solo acentuaría la fuerza de Hipólito, sino que recordaría al sufrimiento de su otra víctima, Fedra (cf. *viscera*, 53).

<sup>68</sup> Por otro lado, la imagen del héroe o el hombre joven dominando corceles y blandiendo armas era habitual a la hora de pintar a la juventud masculina lozana y experta en el combate, al menos para Ovidio, que es fuente para Séneca en estos versos. Vid., por ejemplo, la imagen de los Nióbidas en *Met.* 6.225 ss. y de Minos en *Met.* 7.25 ss.

<sup>69</sup> Sobre la importancia de las *sententias* en *Fedra*, vid. Canter (1925: 85-99) y Mayer (2002: 71-73).

<sup>70</sup> Vid. Sen. *Ep.* 8.8 y 9.21, citadas por la propia autora. De hecho, la pródiga recurrencia a *sententias* es incluso mayor que en sus modelos griegos (von Albrecht 2013: 723).

<sup>71</sup> Sen. *Phae.* 761-763: *Anceps forma bonum mortalibus, / exigui donum breve temporis, / ut velox celeri pede laberis!*

aprovecha». <sup>72</sup> A su vez, la referencia a la fealdad de la vejez (*deformis senii...imaginem*, 823) guarda relación con la *optatio* inicial, en la que el coro celebraba el vigor y la belleza energética de Hipólito.

### 2.1.3. Medea: ira y furor femeninos.

Además de *Fedra*, otra de las tragedias senecanas en la que se puede localizar un claro empleo del retrato como mecanismo de caracterización dramática es *Medea*. Lo cierto es que, a la luz de los tratamientos anteriores de este personaje,<sup>73</sup> Séneca recurrió a la heroína trágica que posiblemente gozaba de mayor renombre en su época. Desde que Eurípides estrenara su tragedia homónima en 431 a. C., la historia de la infanticida, su amor con Jasón, su huida de la Cólquide y, sobre todo, su estancia en Corinto, eclipsaron a otros episodios integrados en el ciclo épico de los Argonautas. Como se deduce de la monografía de Arcellaschi (1990), en Roma el destino trágico de la protagonista se transformó desde sus inicios en un material enormemente rico para la recreación teatral,<sup>74</sup> y Séneca representa el último gran eslabón en la cadena de su empleo dramático.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Sen. *Phae.* 773-774: *Res est forma fugax: quis sapiens bono / confidat fragili? Dum licet, utere.* Cf. Hor. C. 2.11.5-6; 4.13.17; *Epod.* 17.21; y en las propias tragedias, cf. Sen. *Phae.* 761-763, 1141; *Oed.* 817-881; *HO.* 385-387; *HF.* 178-180.

<sup>73</sup> Sobre la relación con las obras de Eurípides y Ovidio, vid. Leo (1878-1879: 163-170). Sin embargo, la historia de Medea, vinculada a la expedición de los Argonautas, es tan antigua como la misma literatura griega. Vid. Grimal (2001 [=1951]: 336-338). Homero hace referencia en la *Iliada* (7.467-471, 21.40-41, 23.745-747), y la *Odisea* (12.69-72) transmite el linaje de Jasón y hace referencia al viaje de la nave Argo. A su vez, Hesíodo menciona las pruebas con las que Esón trata de someter a Jasón y la boda de este con Medea (*Th.* 856-962, 992-1002). La historia también estaba presente en otros ciclos épicos como los recogidos por Eumelo de Corinto (frgs. 3 y 9 Bernabé), las *Naupactias* (frgs. 6, 7, 8 y 9 Bernabé) y los *Nostoi* (frgs. 6a y 6b Bernabé). Dentro de la lírica, Simónides y, sobre todo, Píndaro, se ocuparon de la leyenda. Parte de la información sobre el mito también es transmitida por prosistas como Hecateo, Ferécides de Atenas y Herodoro de Heraclea. No obstante, el tratamiento más extenso y detallado en lengua griega tuvo lugar en la escena. Aparte de Eurípides, diferentes tragediógrafos se ocuparon del personaje, como revelan los títulos de varias obras (Melero 2002: 317 ss.). Más tarde, Antímaco de Colofón y su *Lyde*, Calímaco y Teócrito (*Id.* 13 y 22) recuperaron diferentes escenas del viaje de la tripulación. Por último, Apolonio de Rodas, especialmente en tres monólogos (*Arg.* 3.464-470, 636-644, 771-801), contribuyó decisivamente a perfilar el carácter de Medea mostrándola perdidamente enamorada del capitán griego. Para los precedentes griegos, en general, vid. Arcellaschi (1990: 22-36).

<sup>74</sup> Enio, Pacuvio y Acio tuvieron presente a Medea en sus tragedias. Arcellaschi (1990: 37-195) incluye los fragmentos conservados, su traducción al francés y un intento por reconstruir la arquitectura de estos dramas. Asimismo, también se sabe que Ovidio escribió en su juventud una tragedia titulada *Medea*, de la que tan solo se conservan dos fragmentos (Sen. *Suas.* 3.7; Quint. *Inst.* 8.5.6), cuya figura principal recrea también en dos de sus *Heroidas* (6 y 12) y buena parte del libro séptimo de las *Metamorfosis* (7.1-403). Vid. Bömer (1976b: 196-197). Más adelante, después del tratamiento de Séneca, la imagen de *Medea furens* será retomada por Valerio Flaco en sus *Argonáuticas* (8.445-463). Precisamente un resumen sobre el tratamiento de Medea en las letras latinas hasta Valerio Flaco puede leerse en Manuwald (2013: 114 ss.).

<sup>75</sup> Séneca era bien consciente de la tradición que reposaba sobre el personaje escogido para su tragedia. De hecho, como ha estudiado Biffino (2002: 525 ss.), la pieza abunda en referencias intertextuales e intratextuales. La misma Medea establece un diálogo con el espectador, consciente del mito, y estructura el desarrollo del drama en tres fases diferenciadas por la actuación de la protagonista, que paulatinamente se aproxima a su destino. Esta evolución del personaje aparece reflejada en sus propias palabras: *Medea superest* (166), *Medea...fiam* (171) y *Medea nunc sum* (910).



El segundo texto, en dímetros yámbicos catalécticos,<sup>77</sup> corresponde a la cuarta oda coral de la tragedia:

CH. Quonam cruenta maenas		cursum furente lustrat	
praeceps amore saevo	850	Gangeticum nemus.	865
rapitur? Quod impotenti		Frenare nescit iras	
facinus parat furore?		Medea, non amores;	
Vultus citatus ira		nunc ira amorque causam	
riget et caput feroci		iunxere: quid sequetur?	
quatiens superba motu	855	Quando efferet Pelasgis	870
regi minatur ultro.		nefanda Colchis arvis	
Quis credat exulem?		gressum metuque solvet	
Flagrant genae rubentes,		regnum simulque reges?	
pallor fugat ruborem.		Nunc, Phoebe, mitte currus	
Nullum vagante forma	860	nullo morante loro,	875
servat diu colorem.		nox condat alma lucem,	
Huc fert pedes et illuc,		mergat diem timendum	
ut tigris orba natis		dux noctis Hesperus.	

Sen. *Med.* 849-878

**CORO.** ¿A dónde se precipita la sanguinaria ménade, arrebatada por un cruel amor? ¿Qué crimen prepara con desenfadada locura? El rostro excitado por la ira se endurece y, sacudiendo orgullosa la cabeza con un feroz movimiento, además amenaza al rey.

¿Quién la consideraría desterrada? Arden enrojecidas las mejillas, la palidez ahuyenta su rubor. Por su aspecto fluctuante no conserva ningún color largo tiempo. Acá y acullá dirige sus pasos, como una tigresa, privada de sus cachorros, rastrea el bosque del Ganges con su furiosa carrera.

No sabe poner freno a su ira Medea, tampoco a su amor; ahora la ira y el amor unieron su causa: ¿qué seguirá? ¿Cuándo apartará la abominable Cólquida su andar de los campos Pelasgos y librárá de su miedo al reino y los reyes a la vez? Ahora, Febo, aleja tu carro sin que ninguna brida lo entretenga, que la noche nutricia oculte la luz, que sumerja el temible día Hesperio, auriga de la noche.

De ambos pasajes, es la oda coral la que muestra un mayor grado de patetismo. El texto contrasta deliberadamente con la primera intervención del coro de una forma antitética (Mazzoli 2013: 571), puesto que la aparición de este en escena se construía como una suerte de epitalamio donde se celebraba a los recién casados Jasón y Creúsa (*Med.* 56-115). Al mismo tiempo, como detallaba Fyfe (1983: 84), el aumento de la carga dramática a través del lenguaje de Medea contrasta abiertamente con el detrimento de la importancia del coro. Si en sus inicios el coro trata de evitar o ignorar la presencia de Medea (114 ss.), esta última intervención está completamente protagonizada por la mujer.

<sup>77</sup> El mismo sistema de versificación de esta oda solo se mantiene de forma continuada en otro pasaje, la visión que tiene Casandra del inframundo (*Ag.* 759-774). Con todo, Bishop (1968: 208) reconocía que a los coros polimétricos de Séneca no podía asignárseles una misma función en virtud de su ritmo, tal y como ocurría en el resto de odas corales. En términos más bien generales, hablaba de la presencia de «a feeling of calamity, tragedy, the irresistible overwhelming of humanity».



Las interrogaciones de los versos de ambos pasajes favorecen su cohesión. En su monólogo, la nodriza llega a preguntarse hasta en cuatro ocasiones por el estado de Medea, mientras que la oda del coro cuenta con otros cinco interrogantes. Muchas veces las interrogaciones son meramente retóricas, no esperan contestación o, incluso, temen pronunciar una respuesta. Así sucede en los versos 391-392, 851-852 y 869 (*Quid sequetur*). Este último se convierte en una «tímida pregunta» (en palabras de Liebermann 2013b: 468) por parte del coro, ya incapaz de ignorar a la enloquecida protagonista. En otras ocasiones, en cambio, las preguntas contribuyen a perfilar el retrato de Medea de una forma indirecta, por ejemplo, cuando se cuestiona a propósito de los pasos vertiginosos y erráticos de la iracunda (380, 849-851)<sup>78</sup>.

El aspecto más destacable de la Medea de estos pasajes, su deshumanización, puede advertirse desde el inicio mismo de la tragedia. Durante su primer monólogo, la Eétide se define a sí misma como madre y esposa (22-25). Acto seguido, la protagonista da cuenta de su pasado legendario y su mítica estirpe, relacionada con el Sol (26-36).<sup>79</sup> Medea de esta forma pasa a situarse en un plano semidivino, alejada del género humano. A este distanciamiento favorece el hecho de que, como extranjera, provenga de uno de los límites de la tierra conocida, la exótica, bárbara y lejana Cólquide (42-45). En ambos pasajes, esta condición se ve incrementada a través de diversos recursos como su comparación con una ménade enloquecida (382-386, 849),<sup>80</sup> con una fiera privada de sus cachorros (863-865) y, sobre todo, con una persona afectada por la ira (387-390, 853-862). Tres aspectos en los que nos detenemos a continuación.

Como ménade,<sup>81</sup> Medea está dominada por un *furor* extático (386, 392, 396), producto de su desagravio amoroso. En sus investigaciones sobre el léxico favorecido en la invectiva política, Hinojo Andrés (2014 [=2000]: 182-183) postulaba que *furor* y sus derivados se utilizaron originariamente en campo erótico y amoroso, lugar a partir del cual viajarían al ámbito político.<sup>82</sup> En el retrato senecano el *furor* entronca con este «primitivo» germen amoroso y, al mismo tiempo, designa por completo la locura de la hechicera. En este texto Séneca aprovecha el símil con una bacante para precisar una nota sobre el

---

<sup>78</sup> Sobre la interrogación en las tragedias, vid. Canter (1925: 140-143).

<sup>79</sup> Cf. Sen. *Med.* 209-210: *quondam nobili fulsi patre / avoque clarum Sole deduxi genus*. Y *Med.* 511-512 (dirigiéndose a Jásón): *qui prole foeda misceat prolem inclitam, / Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus*. También en Ovidio, la hija de Eetes, en calidad de hechicera y servidora de Hécate, era la única capaz de frecuentar parajes vetados al resto de los humanos, arrogándose así cierto carácter sobrehumano (cf. *Her.* 12.67-70, *Met.* 7.74-75).

<sup>80</sup> Para este aspecto, vid. Liebermann (2013b: 265 n.23), quien remite a las notas y comentarios de las ediciones de Costa (tragedias completas), Tarrant (*Agamemnon*) y Heinze (este último sobre la duodécima *Heroïda*, en la que Medea es la protagonista).

<sup>81</sup> Cf. Sen. *Med.* 383: *Maenas insanit*; 849: *cruenta maenas*.

<sup>82</sup> Se remite a una nota al pie del texto de Hinojo Andrés (2014[=2000]: 183 n. 24) en la que se agregan referencias a diversos pasajes que recogen el uso de *furor* y sus derivados para significar la locura dentro del ámbito amoroso.

semblante de la protagonista (*furoris...signa lymphati* 386) y sus movimientos descontrolados: *Quonam...rapitur?* (849-851), *celerem...pedem* (380), *recursat huc et huc* (385). La alusión al *furor* no es en modo alguno casual. A juzgar por uno de los versos de la *Medea* ovidiana que se conserva (*feror huc illuc, vae, plena deo*),<sup>83</sup> el éxtasis de Medea no es creación del cordobés: Es más, la comparación estaba ya presente en el *Teucer* de Pacuvio, por lo que la equiparación ménade-Medea no era en modo alguno sorprendente.<sup>84</sup> En cambio, resulta más llamativo —por cuanto a la profundidad psicológica del personaje— el hecho de que Medea sea plenamente consciente de la enajenación que padece y de su comportamiento monstruoso, que llega a comparar con bestias mitológicas como Escila y Caribdis, o con el fuego ardiente del Eta (406-410).<sup>85</sup> De hecho, como sucede también en *Phaedra*, en la tragedia abundan las imágenes relacionadas con el fuego y su poder devastador, las llamas y el deseo de venganza por un amor traicionado (Segurado e Campos 1972), como cuando Medea refiere los ingredientes del filtro venenoso con que tiñe los vestidos de Creúsa (819, 825-826, 829, 834-837).

A la imagen de *Medea maenas* se subordina la comparación con una tigresa del Ganges en la oda del coro (863-865). A lo largo de la tragedia, Medea expresa sus miedos como si se tratara de una alimaña: ha sido capturada en una trampa, sometida al amor de un extranjero, alejada de su hogar, privada de su familia, es temida y su vida corre peligro (cf. 102-104, 179-191, 297-299, 431-446, 490-491). Esta identificación con un animal salvaje supone retomar la caracterización de la hechicera que había elaborado Eurípides. El ateniense había hecho hincapié en la mirada de su heroína, asemejándola a dos violentos animales, un toro y una leona. Así, en la tragedia griega la nodriza advierte a los niños para que no se acerquen a su madre, que los mira enfurecida como un toro: «pues ya la he visto enfurecida como un toro con sus ojos hacia vosotros».<sup>86</sup> Medea presenta también el mismo «fiero carácter y salvaje naturaleza» de las bestias.<sup>87</sup> Más adelante, Eurípides vuelve a insistir en la mirada de leona y el comportamiento furibundo de la protagonista.<sup>88</sup> El mismo Jasón incide en este símil cuando exclama: «¡leona,

<sup>83</sup> El fragmento lo transmite el padre de Séneca (*Suas.* 3.7). Al parecer, según declara el rétor, la colocación *plena deo* era originalmente virgiliana, pero había pasado a la lengua corriente de algunos personajes como Aurelio Fusco (*Suas.* 3.5), Junio Galión (*Suas.* 3.6) o el propio Ovidio, que lo había tomado como préstamo.

<sup>84</sup> Pac. fr. 251 Schierl (2006: 509): *Flexanima tamquam lymphata aut Bacchi sacris / commota, in tumultis Teucrum commemorans suum*. Buena parte de las mujeres de las tragedias senecanas aparecen comparadas a bacantes: Casandra (*Ag.* 719, *supra*), Deyanira (*HO.* 243-245 *infra*, y 701-702), Yocasta (*Oed.* 1005-1007), Andrómaca (*Troad.* 673-676).

<sup>85</sup> La asociación del fuego con la ira es antigua. Ya Aristóteles, siguiendo la doctrina de Empédocles sobre el número de elementos, vinculaba esta emoción con el fuego (*de An.* 403a31). Esta consideración también la recoge Séneca en *De ira* 2.19.3-4.

<sup>86</sup> Eu. *Med.* 91-92: ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσ'. Para las connotaciones de la mirada de este animal, cf. Eu. *Bac.* 922 y *Hel.* 1557.

<sup>87</sup> Eu. *Med.* 103: ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν.

<sup>88</sup> Eu. *Med.* 187: δέργμα λεαίνης; 188: ἀποταυροῦνται.

no mujer!». Y, nuevamente, al final de la tragedia, Jasón se duele por la muerte de sus hijos y llama a Medea leona infanticida.<sup>89</sup>

La imagen de la tigresa es un recurso que Séneca volverá a utilizar en otros lugares.<sup>90</sup> Por su semejanza, el más significativo es en el que el animal se asocia a otra de sus heroínas, Deyanira.<sup>91</sup> El retrato de la actitud de la celosa esposa del semidiós lleva aparejadas las referencias a una tigresa y una bacante:

feta ut Armenia iacens  
sub rupe tigris hoste conspecto exilit  
aut iussa thyrsus quater conceptum ferens  
Maenas Lyaeum dubia quo gressus agat  
haesit parumper; tum per Herculeos lares  
lymphata rapitur, tota uix satis est domus

245  
Sen. HO. 241-246

Cual tigresa de Armenia cuando acaba de parir, que, tendida bajo un peñasco, se abalanza al divisar a un enemigo o cual ménade que, soportando a Lieo, obligada a agitar el florido tirso, sin saber a dónde encaminar sus pasos, quedó de repente inmóvil; entonces por las moradas de Hércules se deja llevar enloquecida, apenas le basta toda una casa.

Sin embargo, la característica más notoria de estos pasajes es el modo en el que Séneca plasma una emoción, la ira. El propio personaje de Medea ya había pasado a la preceptiva retórica como ejemplo de temperamento irascible y feroz, tal y como apuntan Cicerón y Horacio.<sup>92</sup> La mujer comparece posesa por la ira desde su primera aparición en la tragedia: *incerta vecors mente non sana feror / partes in omnes; unde me ulcisci queam?* (Med. 123-124). Y la locura de la protagonista aumenta paulatinamente a medida que avanza la obra.<sup>93</sup>

La reflexión teórica sobre las motivaciones y los efectos de la ira era un tema del que se había ocupado Séneca en su prosa. A este respecto, la concomitancia entre la descripción de Medea y la descripción del iracundo que hace Séneca en *De ira* es quizá uno de los aspectos más llamativos en retrato de la heroína.<sup>94</sup> Una parte considerable tanto del monólogo de la nodriza (387-390) como de la oda del coro (853-861) está destinada a describir con precisión el rostro airado de Medea. En este sentido, resulta enormemente tentador considerar que cuando daba

<sup>89</sup> Eu. Med. 1342: λέαιναν, οὐ γυναιῖκα; 1407: παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης.

<sup>90</sup> Cf. Sen. Oed. 458 y Thyes. 707-708.

<sup>91</sup> Asimismo, como a Medea, a Deyanira también se la compara con Escila y Caribdis: *Scylla et Charybdis Sicula contorquens freta / minus est timenda, nulla non melior fera est* (HO. 235-236).

<sup>92</sup> Vid. Cic. De or. 3.218.: *mater terribilem minatur vitae cruciatum et necem, quae nemo est tam firmo ingenio et tanta confidentia, quin refugiat timido sanguen atque exalbescat metu*; y Hor. Ars P. 123.: *Sit Medea feror inuictaque*; Cf. Quint. Inst. 11.3.73: *Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuuntur, ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea*.

<sup>93</sup> Vid. Sen. Med. 52, 140, 174, 386, 396, 406, 445, 537, 852, 909, 930.

<sup>94</sup> Como ya considerara Marti (1945: 230): «Seneca chose Medea and Phaedra for the heroines of his psychological plays not only because they had been the prey of and overwhelming passion but also because, through the helplessness of their injured pride, they had become *exempla* of the most annihilating effects of anger». Para el análisis de este sentimiento en la obra, cuyo exceso conduce a los personajes irrefrenablemente al furor trágico, vid. Guastella (2001: 137-154).

forma sus tragedias, especialmente cuando se demoraba en describir la sintomatología de heroínas como su Clitemnestra o su Medea, Séneca tuviera en mente las consideraciones expuestas en el diálogo.<sup>95</sup> De hecho, ya Marti (1945: 232-234) sugería cómo las descripciones físicas de Medea y Fedra,<sup>96</sup> con sus mentes turbadas por la pasión, manifestaban una clara semejanza con el retrato del airado que proporciona Séneca (*De ira* 1.1.3-5).<sup>97</sup> Pero, aparte del incestuoso amor de la esposa de Teseo, la semejanza más profunda entre ambos personajes se vislumbra en el *furor* de la hechicera, que acaba con la vida de sus hijos, sus seres más queridos, y que encuentra correspondencia en el *carissimorum eorumque quae mox amissa fleturus est carnifex* del diálogo (cf. *De ira* 3.3.3). Si, en verdad, la intención de Séneca con esta tragedia era poner ante los ojos la monstruosidad de la ira, la elección de Medea no pudo haber sido más acertada.<sup>98</sup>

En el mencionado diálogo se localizan diversos pasajes que guardan una estrecha conexión con el retrato de la Medea trágica. Esto ocurre en el comienzo mismo de la obra, donde Séneca se encarga de plasmar la sintomatología del iracundo, que se compara con la del poseso por la locura:

Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus

<sup>95</sup> Aunque no haya acuerdo para establecer la fecha concreta para la composición de esta obra, el año 41 puede manejarse como término *post quem*, dadas las numerosas referencias al violento temperamento de Calígula, que había muerto el 24 de enero de ese mismo año. Vid. Sen. *De ira* 1.20.4-5; 2.17.1, 20.1, 33.3-6; 3.19.1-5, 21.5. Cf. Suet. *Cal.* 50.3, 8; 53.2.

<sup>96</sup> En su artículo, Marti incluye el mismo pasaje de *Phaedra* (362-383) al que prestábamos atención previamente y dos pasajes de *Medea* (385-392 y 858-865), uno de los cuales coincide con el final de la oda aquí reproducida. Aunque no efectúa un análisis detallado de los mismos, la información que proporciona sustenta con evidente firmeza el convencimiento de la autora (Marti 1945: 229-230): «The second group of plays (*Medea, Phaedra*) form what might be called *exempla* for a treatise on the passions. [...] I believe that Seneca chose *Medea* and *Phaedra* for the heroines of his psychological plays not only because they had been the prey of an overwhelming passion but also because, through the helplessness of their injured pride, they had become *exempla* of the most annihilating effects of anger».

<sup>97</sup> Por su parte, Evans, que conoce perfectamente el artículo de Marti (1950: 174 ss.), va más allá, al hablar de un intento por relacionar la teoría fisiognómica con mecanismos retóricos y algunas técnicas dramáticas (Evans 1950: 175). Para *Medea*, vid. 175-177. Junto a esto, Evans (1950: 178-179) comenta que los retratos de Medea y Fedra proporcionados, si bien pueden inspirarse en la imagen prosística del airado, posiblemente estén más influidos por los autores que se ocuparon de describir el mal de amor o los desamores de sus heroínas (Safo, Eurípides y Apolonio de Rodas). La puntualización, no obstante, es pasajera y la autora no se detiene en lo que resulta crucial: ¿qué elementos toma Séneca, qué rasgos modifica, cuál es el grado de semejanza con estos presuntos modelos?

<sup>98</sup> Sen. *De ira* 3.3.2: *Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculis ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine pernicie sua perniciosus et ea deprimens quae mergi nisi cum mergente non possunt*. Séneca, de hecho, sabía perfectamente hasta qué punto resultaban atractivos este tipo de espectáculos y las escenas de corte cruento para el pueblo, el mismo pueblo que por la filosofía no sentía ninguna preocupación (*QN.* 7.32). Y es que la poesía, al contrario que la prosa, podía convertirse por su naturaleza y ritmo en un cauce idóneo para la transmisión de un pensamiento, como expresa el propio escritor (*Ep.* 108.10).

mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescientium —nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme. Sen. *De ira* 1.1.3-4<sup>99</sup>

Mas, para que sepas que no están cuerdos a los que domina la ira, fíjate en su propio aspecto; pues, así como son indicios seguros de los que están locos la osadía y las amenazas en el rostro, la frente triste, la expresión torva, el andar agitado, las manos inquietas, el color cambiado, jadeos que se vuelven frecuentes y violentos, así, las señales de los llevados por la ira son las siguientes: arden y centellean sus ojos, hay un intenso color rojo por toda su cara a consecuencia de la sangre que hierve desde lo profundo de sus entrañas, sus labios se agitan, sus dientes se aprietan, se eriza y encrespa el pelo, su respiración es forzada y estridente, el sonido de las propias articulaciones que se les retuercen, su conversación es entrecortada, como un gemido y un mugido, y de palabras apenas inteligibles, y a menudo las manos se entrechocan y la tierra se golpea con los pies, y todo el cuerpo se ve agitado y va profiriendo grandes amenazas propias de la ira, horrible y horrenda a la vista es la expresión de los que se desfiguran y comienzan a hincharse.

También en el segundo libro el filósofo recuerda la fenomenología de esta pasión. Esta vez, incide en la despreocupación por el aspecto que caracteriza a los airados:

Non est ullius adfectus facies turbator: pulcherrima ora foedavit, torvos vultus ex tranquillissimis reddit; linquit decor omnis iratos, et sive amictus illis compositus est ad legem, trahent vestem omnemque curam sui effudent, sive capillorum natura vel arte iacentium non informis habitus, cum animo inhorrescunt; tumescunt venae; concutietur crebro spiritu pectus, rabida vocis eruptio colla distendet; tum artus trepidi, inquietae manus, totius corporis fluctuatio. Sen. *De ira* 2.35.3<sup>100</sup>

No hay ninguna otra pasión con una expresión más desconcertadora: afea rostros hermosos, vuelve fieros semblantes de lo más sosegados; abandona toda compostura a los airados, y si su manto está arreglado como es costumbre, arrastrarán su vestimenta y se olvidarán de todo cuidado por este o, si presenta un aspecto atractivo por el pelo suelto al natural o peinado, no solo se encrespa con su estado; se hinchan las venas; el pecho se estremece por el frecuente jadeo, la furiosa irrupción de la voz pone en tensión el cuello; sino que, además, las articulaciones se estremecen, las manos están, se produce la agitación del cuerpo al completo.

Y algo semejante ocurre en el tercer libro, donde una vez más emerge el retrato del iracundo, fotografiando su rostro, sus gestos, sus movimientos y su forma de expresarse:

Ut de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est vultus, quem in prioribus libris descripsimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu verso subrubicundum et similem cruento, venis tumentibus, oculis nunc trepidis et exilientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adtritu acuentibus; adice articularum crepitem cum se ipsae manus frangunt et pulsatum saepius pectus, anhelitus crebros tractosque altius gemitus,

---

<sup>99</sup> Para los pasajes de *De ira* sigo la edición de los *Diálogos* de Reynolds (1967).

<sup>100</sup> Vid., asimismo, lo que resta del pasaje: la *fictio personae* o *conformatio* de la Ira en 2.35.4-6.

instabile corpus, incerta verba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia. Sen. *De ira* 3.4.1-2

Aunque hubiera duda sobre las restantes pasiones, lo cierto es que no es peor la expresión de ninguna otra que la de la que he descrito en los libros anteriores: escabrosa y encarnizada, y unas veces pálida por el retroceso de la sangre y su ausencia, otras enrojecida y parecida a la sangre por todo el calor concentrado en el rostro y por la respiración alterada, con las venas hinchadas, con los ojos unas veces temblorosos y desorbitados, otras fijos y clavados en un único punto; añade el sonido de los dientes que se entrecocan como si anhelaran comerse a alguien, no de un modo distinto al que producen los jabalíes que afilan sus colmillos para herir; añade el crujir de las articulaciones cuando las propias manos se quiebran, y el corazón que palpita a menudo, los suspiros frecuentes y los gemidos arrastrados desde lo más profundo, el cuerpo inestable, las palabras inseguras con gritos repentinos, los labios temblorosos y apretados, y que a veces dejan escapar algún siniestro silbido.

Como es evidente, la inconstancia e inestabilidad del airado aquí descrito es perfectamente comparable a la que padece Medea. En los versos de la tragedia adquieren importancia la alternancia de conceptos y el juego de opuestos (*flammata facies / fletu rigat*), así como el paralelismo de los versos en virtud de la posición final del verbo, que llega a constituir un doble pareado (*Med.* 387-388 y 389-390). Igualmente, puede hablarse de paralelismo en los versos pertenecientes a la oda coral (853-861), esta vez por su idéntico número de palabras en casi todos ellos. A su vez, en ambos pasajes de la tragedia pueden detectarse colocaciones y construcciones que guardan una estrecha relación con las transmitidas en el diálogo: cf. *spiritum ex alto citat* (*Med.* 387), *crebro spiritu pectus* (*De ira* 2.35.3) y *spiritu verso* (*De ira* 3.4.1); *flagrant genae* (*Med.* 858) y *flagrant...oculi* (*De ira* 1.1.3); o *pallor fugat ruborem* (*Med.* 859) y *sanguine fugatoque pallentem* (*De ira* 3.4.1).<sup>101</sup> Tanto en los retratos de la tragedia como en los del diálogo predomina igualmente la construcción en asíndeton. Un ejemplo significativo es *haeret: minatur, aestuat, queritur, gemit* (*Med.* 390). Séneca recurre a la parataxis cuando pretende dotar de vivacidad al pasaje y conferirle un ritmo trepidante, toda vez la ausencia de conjunciones no hace sino enfatizar más el sentimiento de asfixia y acaloramiento.<sup>102</sup>

Por último, a propósito del retrato de Medea cabe decir que aparte del vínculo con la ira y su comportamiento criminal, las recurrentes comparaciones con una bacante enloquecida, con una fiera salvaje y sobre todo la deshumanización a la que se veía sometida la heroína en la tragedia, culminarán con un distanciamiento del género humano no solo ficticio o metafórico, sino

<sup>101</sup> No habrá que sorprenderse, de hecho, de que estos tres pasajes del *De ira* figuren entre el elenco de lugares que revelan influencias de los poetas según recogía Coccia (1958: 77-78 n. 27) en su estudio estilístico de la obra. El italiano incluía pasajes que revelaban la influencia de los poetas y de los rétores. Me limito a señalar los primeros: *De ira* 1.13, 4, 6, 2.1, 6.2, 7.1, 8.2, 17.4, 2.2.5, 9.2, 19.2, 5, 24.1, 31.6, 33.6, 35.5, 3.1.1, 4, 5, 2.4, 4.1, 2, 28.5, 33.1, 37.3, 5, 39.2.

<sup>102</sup> Por ejemplo, aludiendo a Deyanira, cf.: *incurrit, errat, sistit* (*HO.* 247) y *Nec unus habitus durat aut uno furit / contenta vultu: nunc inardescunt genae, / pallor ruborem pellit et formas dolor / errat per omnes; queritur, implorat, gemit* (*HO.* 250-253).

efectivo y real. Cuando finalmente abandona la escena, Medea lleva a cabo una huida apoteósica. Una vez perpetrados sus crímenes y su matanza, como hechicera descendiente del linaje del Sol, Medea escapará volando en un carro tirado por serpientes aladas hacia los reinos de su antepasado (*Med.* 1020-1025).

Como se puede observar, Séneca recrea distintas situaciones y emociones diversas —la ira de Medea, los celos de Deyanira, la pasión de Fedra— de forma muy parecida en sus tragedias. Para ello, se encarga de modificar determinados sintagmas que hacen alusión al rostro, sin dejar que la *variatio* conceptual altere la idea sustancial del pasaje. Un hecho llamativo y comprobable en todos los casos es la subordinación que se puede percibir entre el plano físico y moral. Cada heroína experimenta una emoción y cada personaje manifiesta una apariencia física y una actitud diferenciada. En este punto reside buena parte de la maestría de Séneca a la hora de utilizar el retrato literario como mecanismo para pintar las emociones de los protagonistas de sus tragedias.

## 2.2. Entre el pincel y la escena.

Si la literatura anterior ejerció alguna influencia en la imagen de los personajes de las tragedias, lo mismo puede decirse de las artes plásticas. El romano de a pie vivía sumido en un universo donde las representaciones artísticas dominaban buena parte de la arquitectura, la pintura y la escultura, y cuyo influjo en las letras en ocasiones se desatiende. Desde las más delicadas piezas de orfebrería hasta las más toscas cerámicas, casi cualquier elemento de la vida cotidiana contaba con un estampado, un dibujo o una representación artística de cualquier otra índole. Las esculturas podían encontrarse por doquier a lo largo de la ciudad, las paredes de las casas se decoraban con murales, los suelos con mosaicos, los templos y edificios administrativos contenían las más variadas escenas esculpidas en sus frisos. El poder de la imagen, en fin, perseguía al romano hasta su propia tumba, que a menudo también contaba con ornamentos artísticos.

Dentro de este contexto merece la pena recordar cómo la perfección de los dibujos resultaba enormemente grata a la epistemología estoica. Era frecuente que algunos personajes tiñeran sus discursos de imágenes vívidas con el fin de lograr que estos fueran más fácilmente apprehendidos. Cicerón cuenta cómo Cleantes de Aso *depingere verbis solebat* un concepto abstracto como la voluptuosidad (Cic. *Fin.* 2.69). Idénticos procedimientos llevaron a cabo otros sujetos como Crisipo o el propio Séneca, quien confería un papel protagonista a la vista y los ejemplos en el proceso de aprendizaje.<sup>103</sup> Lo cierto es que cualquier individuo, fuera o no discípulo de Zenón, podía aprovechar el poder de las imágenes en el campo de la literatura.

En este sentido es importante subrayar que el hallazgo de multitud de réplicas con tratamientos artísticos de un mismo tema legendario, pero con

---

<sup>103</sup> Sobre Crisipo y su método, vid. Gell. 14.4. Para el papel de la vista en el aprendizaje, vid. Sen. *Ep.* 6.5.

notables diferencias respecto a los personajes representados y a la atmósfera, ha llevado a pensar en la existencia de catálogos que contuvieran las obras más ampliamente reconocidas (Croisille 2005: 196). De acuerdo con esto, los temas y personajes de ciertas formulaciones artísticas como la pintura se someterían a las reinterpretaciones y esquemas predominantes según los gustos de cada época, como afirma Ling (1991: 128-135). De esta manera cada autor se aproximaría o distanciaría de sus posibles modelos (Ling 1991: 212-220) de un modo semejante a lo que harían los escritores. Por este motivo, parece adecuado referir aquí brevemente algunas de las representaciones artísticas que quizá pudieran haber hollado más sensiblemente la imaginación de Séneca a la hora de elaborar los retratos de Fedra, Hipólito y Meda. De otro modo, en caso contrario, y si se considera que la influencia entre arte y literatura es bidireccional, podrían considerarse aquellas representaciones artísticas en las que probablemente pudiera haber repercutido el material dramático del literato.

Respecto a las imágenes de Fedra, Linant de Bellefonds (1994: 358) sostiene que el personaje no gozó de una difusión artística tan extendida como otras figuras mitológicas. Sin embargo, Jean-Michelle Croisille (1982: 93) advertía sobre el auge que experimentará el mito de Fedra e Hipólito en la pintura romana a partir del año 60 d. C., y en los relieves de sarcófagos durante el siglo II. En cuanto a las escenas recreadas, cuando la desdichada amante no aparece representada junto a Hipólito, lo corriente es que se la presente sentada (cf. *Phae* 385: *reclinis ipsa sedis auratae toro*), vistiendo un quitón y con diadema o manto. Es frecuente que también sea visible una sirvienta (quizá la nodriza), encargada de sostener su brazo como si la consolara. Esta descripción tipo evoca los versos 198-202 del *Hipólito* de Eurípides, pero también el pasaje senecano donde se describe el mal de amor de la reina.<sup>104</sup>

El motivo de Fedra o, mejor dicho, de Fedra e Hipólito, sí que parece haber tenido cierto predicamento en la pintura mural. Existen diferentes muestras que recrean casi siempre escenas idénticas. Un hermoso fragmento, datado entre el 20 a. C. y el 60 d. C.,<sup>105</sup> contiene la pintura de una Fedra sedente, con la cabeza apoyada en su brazo derecho, y acompañada por una sirvienta en segundo plano. Otro ejemplo sobresaliente es el hallado en la Casa de Jasón, en Pompeya.<sup>106</sup> En este caso, Fedra aparece sentada en el margen izquierdo y reposa sobre su brazo izquierdo. En el centro de la pintura aparece la figura de Hipólito y, detrás de él, la de un caballo blanco al que sostiene un hombre barbado. La nodriza se sitúa

---

<sup>104</sup> Para un tratamiento detallado de la tradición figurativa pueden leerse las páginas de Croisille (1982: 81-93). El investigador francés distingue cuatro «tipos» fundamentales de escenas en el arte romano: la revelación o el diálogo entre la nodriza e Hipólito, una Fedra enferma de amor, una dudosa interpretación sobre Hipólito en actitud amenazante y, finalmente, Hipólito cazador (Croisille 1982: 84-86).

<sup>105</sup> Se trata de un fragmento de reducidas dimensiones (unos veinte centímetros de alto por treinta de ancho) y de origen posiblemente pompeyano. La pintura fue adquirida a mediados del s. XIX. por el Museo Británico, inv. 1856,0625.5. Vid. nuestro apéndice con ilustraciones.

<sup>106</sup> Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 20620.



entre Fedra e Hipólito con ademán de hablarle. Todos los personajes se encuentran delante de un fondo palaciego provisto de columnas desde las que cuelgan cortinas.<sup>107</sup>

Más tardío por su creación, pero enormemente rico, es un mosaico procedente de la sala número seis de la Casa de Dioniso en Pafos. Las téseras, que mantienen buena parte de su color, muestran a un Hipólito desnudo con lanza y túnica roja sobre uno de sus hombros. El joven sostiene lo que parece ser la carta de su madrastra. A sus pies, en la izquierda, un pequeño perro de color negro simboliza la temática cinegética. Fedra, entronizada, ocupa el centro del mosaico, mientras que arriba, a la derecha, revolotea un amorcillo portando un arco y una antorcha. Otro importante mosaico con idéntico tema se localiza en la capital de la provincia romana de Siria. En la sala número tres de la denominada Casa del Pavimento Rojo (Antioquía) aparecen representados Hipólito, Fedra y su nodriza sobre un fondo granate. La figura de Fedra, analizada como un arquetipo de *femme fatale* por Bermejo Tirado (2011: 110-111), contrasta con la de la anciana nodriza tanto por la actitud y el cuerpo de la reina como por su color. La primera muestra líneas curvas y colores cálidos, mientras que en la nodriza predomina una tonalidad más apagada y una posición hierática.

Sin embargo, quizá los dos ejemplos más llamativos de *Phaedra picta* lo sean no tanto por su color o estado de conservación como por su emplazamiento, ya que ambos se localizaban en la *Domus aurea*, el complejo palaciego ideado por el emperador discípulo de Séneca.<sup>108</sup> Aunque las escenas figurativas son poco frecuentes en las paredes del palacio neroniano, la situación es diferente en el caso de las techumbres y las bóvedas de los espacios más singulares (Croisille 2005: 102). Reinach (1922: 209, fig. 3-4) reproducía dos pinturas que decorarían las salas de la residencia del príncipe y tenían a Fedra como protagonista. La primera de estas pinturas era un fresco que cubría un espacio rectangular en el techo de la *Volta dorata*, la sala número ochenta del complejo arquitectónico. Sentada en un trono y rodeada de un cortejo femenino, Fedra dirige la vista hacia un Cupido que señala directamente a Hipólito, ataviado para salir a cazar. En el centro de la escena, la nodriza interpela al hijo de Teseo, mientras que el margen derecho de la pintura está cubierto por un grupo de tres mancebos que sujetan tres perros de caza y cuidan de un caballo. La otra pintura, hoy completamente perdida, estaba ambientada en un salón real, provisto de un arco de medio punto —elemento típicamente itálico, en el que podría observarse un distanciamiento respecto a su modelo griego— en el fondo de la composición. En esta escena, muy semejante a la anterior, la acción está monopolizada por las tres figuras principales: Fedra, la nodriza y el joven Hipólito, que aparece portando una lanza y con la melena cayéndole sobre los hombros.

---

<sup>107</sup> Pueden localizarse reproducciones en Reinach (1922: 210, fig. 1 y 210, fig. 3). Ambos en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 9041 y 9563a.

<sup>108</sup> Vid. el apéndice final de ilustraciones.

En cuanto a las recreaciones artísticas de la figura de Hipólito, las representaciones figurativas del joven que no cuentan con la imagen de Fedra suelen adoptar una temática cinegética (Bellefonds 1990: 445-464). En efecto, el tema de la caza está muy presente tanto en el *Hipólito* de Eurípides como en la *Fedra* de Séneca, pero podría decirse que prevalece en esta última. De hecho, la propia tragedia se abre con una extensa tirada de versos en los que el hijo de Teseo azuza a su jauría en los bosques mientras glorifica a la agreste Diana (*Phae.* 1-84). Hipólito también aparece en un mosaico de Antioquía en el que se le representa junto a otros cinco héroes que, de igual modo, comparten un vínculo con la naturaleza y un desastroso final.<sup>109</sup>

Cuando se dirige la atención a Medea y las piezas de arte romanas, estas se revelan abundantes y, salvo en el caso de las pinturas procedentes de las ciudades de la Campania, presentan una cronología difícil de determinar. Siguiendo a Croisille (1982: 66), dentro de la imaginería de la mujer de la Cólquide, uno de los temas favoritos en época de Séneca fue su representación como infanticida.<sup>110</sup> Así, dentro del panorama pictórico, se localizan ocho versiones de Medea infanticida, todas las cuales están datadas en el siglo I d. C. Muy significativamente, la mayoría se corresponden con el tercer o cuarto estilo pompeyano de pintura, lo que hace pensar en una fecha todavía más próxima a la producción dramática de Séneca y refrenda la influencia entre el arte y la literatura de esta época.<sup>111</sup>

La pintura más antigua, fechada en época augústea (c. 10 d. C.), se diferencia netamente de sus hermanas.<sup>112</sup> La escena decoraba un cubículo de la Casa de Jasón, con una composición muy semejante a la de otras dos pinturas del mismo espacio.<sup>113</sup> Hay dos infantes, uno de los cuales dirige la vista hacia su madre, mientras que el otro mira al frente. Ambos son observados por un personaje en la parte superior de la composición (¿el pedagogo?), asomado a un pequeño vano. Medea está sentada y permanece dubitativa en la zona izquierda. La composición arquitectónica del fondo del fresco reproduce lo que parece la entrada de un palacio, con dos columnas a sendos lados de una puerta central.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Museo de Hatay, inv. 106. Los héroes son Meleagro, Narciso, Tiresias, Acteón y Adonis.

<sup>110</sup> Otros posibles temas protagonizados por la misma figura mitológica, pero menos numerosos, son la ofrenda de regalos a Creúsa y su agonía, y la huida de la hechicera en carro. Estos últimos abundan más en la cerámica griega (Schmidt: 1992: 386-398).

<sup>111</sup> Vid. Croisille (1982: 48-49) para las obras romanas y la nota 157 para las referencias a las pinturas.

<sup>112</sup> Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 114321.

<sup>113</sup> Vid. Ling (1991: 139). Estas dos pinturas también reproducen escenas de amor trágico, contienen elementos arquitectónicos y sus protagonistas se encuentran sentados. Una de ellas es precisamente la Fedra entronizada comentada más arriba, la otra se considera que representa a Helena y Paris. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 114320.

<sup>114</sup> Este es en opinión de Croisille (1982: 58) el único caso que puede considerarse influido con seguridad por la tragedia de Eurípides, en especial por los versos 1021-1080.

De las pinturas posteriores a la de la Casa de Jasón y que mejor se conservan, merece la pena destacar dos muestras que se diferencian claramente de su precedente por la posición de Medea. Al contrario que en el caso anterior, en las dos pinturas Medea está de pie y sosteniendo una espada. La primera muestra procede de Herculano<sup>115</sup> y es una copia de época flavia de la pintura realizada por Timómaco de Bizancio y adquirida por Julio César a cambio de ochenta talentos para depositarla en el templo de Venus *Genetrix*, un espacio que prácticamente se había convertido en una pinacoteca o una sala de exposiciones de arte durante esa época (cf. Plin. *NH.* 7.126, 35.136). De lo que parece que fuera una composición más compleja, solamente se ha conservado la figura de Medea, en la que predominan los colores cálidos.<sup>116</sup> La mujer sostiene la espada entre sus manos entrelazadas y mira hacia su derecha con un gesto dubitativo en el que la angustia se ha adueñado completamente del rostro, dominado por la *terribilità* de quien sabe que va a cometer un crimen, mostrando una emoción que difícilmente encaja con las representaciones griegas de esta escena, pero que casa bien con el *páthos* trágico.

Aunque se aceptara que esta pintura no influyó en Séneca, sí que debería reconocerse su influencia en la obra de Ovidio como postula Arcellaschi (1990: 268-270).<sup>117</sup> Para Arcellaschi, resulta llamativo que la Medea ovidiana aparezca representada a través de los colores blanco y rojo. Como él mismo expresa (Arcellaschi 1990: 269):

du blanca u rouge, toute l'histoire de Médée était ainsi expliquée. Le contraste rappelait comment la "jeune fille du Phaeacien", la chaste prêtresse d'Hécate, la fée bienfaitrice et salvatrice avait pu devenir la plus redoutable des magiciennes et la plus effroyable des criminelles. Le rouge était en soi un symbole complexe qui associait le feu et le sang: —le sang d'Absyrtus, de Pélias et celui des enfants,— le feu de la vengeance qui a consumé Créuse, Créon et tout le palais ainsi que les flammes dévorantes de la passion de Médée.

Sin embargo, hay que recordar cómo dentro del drama del cordobés, el color del retrato de la hechicera podría conllevar, como ya apuntaba el propio Arcellaschi (1990: 372-375), cierta función estructural, dado el evidente contraste entre la blancura con la que se representa a Creúsa y el rojo que caracteriza a la airada y antigua esposa de Jasón.

En cuanto a la segunda pintura de Medea, se sabe que decoró una estancia de la Casa de los Dioscuros en Pompeya.<sup>118</sup> La hija de Eetes, en el extremo derecho, vestida con telas azules y azafranadas, sostiene la espada infanticida

---

<sup>115</sup> Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 8976.

<sup>116</sup> Este aspecto resulta curioso, ya que según Plinio (*HN.* 35.145), el propio modelo, esto es, la obra de Timómaco, había quedado inacabada.

<sup>117</sup> Es sugerente pensar que Ovidio hubiera contemplado alguna vez esta pintura paseando por el templo de Venus *Genetrix*. Desde luego, su poesía evidencia que conocía el lugar: cf. *AA.* 1.81-84, 3.451-452 (sobre la fuente con las ninfas Apíades esculpidas a la entrada del templo); *Tr.* 2.525-528.

<sup>118</sup> Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 8977.

como si la estuviera ocultando de la vista de sus hijos. Los dos niños, en un segundo plano, juegan sobre un bloque de mármol rectangular mientras que la figura del que pudiera ser su pedagogo los contempla desde una puerta dibujada en perspectiva sobre el margen izquierdo. A pesar de la presencia del pedagogo en la pintura —personaje ausente en la tragedia senecana— la predisposición de Medea y, sobre todo, la localización de las figuras y del asesinato en un espacio *coram populo* llevan a pensar a Croisille (1982: 60-61) en una probable influencia del drama sobre un modelo artístico más o menos consolidado.

Como puede advertirse, apenas si hay alguna evidencia irrefutable que sirva para demostrar la influencia de los dramas senecanos en el arte o, a la inversa, del arte en las tragedias de Séneca y, con todo, tampoco pueden ignorarse las frecuentes concomitancias y las confluencias entre los modelos artísticos y las creaciones literarias. Estas parecen apuntar a una misma dirección, pero en este caso el horizonte no queda lo bastante definido como para poder pronunciarse de un modo categórico sobre la influencia.

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \*

La valoración que puede establecerse a propósito del empleo del retrato literario en la tragedia romana debe circunscribirse a las piezas de Séneca, pues, como se ha comprobado, los fragmentos que contienen *descriptions* en los dramas precedentes son insuficientes para generar un juicio completo.

En el caso de Séneca, se ha constatado cómo el autor muestra un claro interés en trazar una imagen vívida de los personajes de sus tragedias. Influenciado por los tratamientos literarios previos de los personajes y, en ocasiones, probablemente por las disciplinas artísticas, el tragediógrafo da forma a unos héroes y heroínas en los que las precisiones a propósito de sus rostros resultan dignas de consideración. Tal y como se encargaría de hacer en su *corpus* epistolar y de acuerdo con la preceptiva estoica, Séneca vislumbra una gran utilidad en la representación de unos retratos que, como rasgos identificativos de sus protagonistas, pueden merecer la aceptación o la reprobación.

La utilización de personajes como *exempla* de comportamientos virtuosos se había convertido en una constante dentro de la producción literaria de Séneca. Como filósofo, conocía perfectamente las diversas naturalezas de las personas.<sup>119</sup> En *Consolatio ad Marciam* expresa claramente cómo a unas personas las convencen los razonamientos, pero a otros individuos es necesario presentarles ante los ojos ejemplos de personajes ilustres. Precisamente por este motivo Séneca decide ofrecer a Marcia los ejemplos de dos mujeres con las que pueda identificarse, dos

---

<sup>119</sup> Sen. *Cons. ad Mar.* 2.1: *Quosdam ratio ducit, quibusdam nomina clara opponenda sunt et auctoritas quae liberum non relinquat animum ad speciosa stupentibus*

mujeres de su mismo sexo y su misma edad (*maxima et sexus et saeculi tui exempla; Cons. ad Mar. 2.2.*) Del mismo modo, en la *Epístola 11* Catón y Lelio se convierten en modelos que merecen ser imitados por su manera de actuar así como por su forma de hablar y su semblante.<sup>120</sup> Con las tragedias, Séneca podría haber operado de un modo semejante, solo que en este caso el horizonte de expectativas pensamos que sería mayor. El retrato de la pasión irracional de Fedra o la irrefrenable ira de Medea, así como las descripciones sobre el rostro y el comportamiento del resto de figuras mitológicas en las tragedias se convertirían en un perfecto espejo donde el receptor (con independencia de que fuera o no espectador directo) podría verse reflejado. Las imágenes de sus héroes, sus retratos y la fatalidad a la que se veían avocados pasarían a conformar así otra suerte de *exempla*; en este caso, *exempla* dignos del rechazo, imágenes ubicadas en el polo opuesto al digno del estoico, digno del hombre sabio.

Por último, que las artes plásticas de la época coincidan en el tratamiento de los temas trágicos (Fedra, Hipólito, Medea) no es una prueba suficiente para apoyar la mutua influencia entre arte y literatura. Sin embargo, la actualización que parecen haber cobrado estas escenas en manos de los artistas romanos (i.e. integración de elementos esculturales como el arco de medio punto; *terribilità* en la mirada de Medea; desarrollo de la escena de asesinato *coram populo...*), así como la localización de algunas de ellas (las emplazadas en la *Domus aurea*), sugieren entender que el diálogo entre la letra y la imagen sí estuvo presente.

---

<sup>120</sup> Sen. Ep. 11.10: *Elige itaque Catonem; si hic tibi videtur nimis rigidus, elige remissioris animi virum Laelium. Elige eum cuius tibi placuit et vita et oratio et ipse animum ante se ferens vultus; illum tibi semper ostende vel custodem vel exemplum.*



## Capítulo 6

# *Musa censoria: la sátira*

---

### 1. RETAZOS DE UN GÉNERO.

Los primeros cultivadores de la sátira en el mundo romano de los que tenemos noticias fueron Enio y Lucilio, cuyas obras no han llegado completas hasta nosotros. Lo mismo ocurre con la obra de Varrón, con quien se inaugura una nueva orientación en el género satírico. Este hecho dificulta el estudio de cualquier aspecto relacionado con su poesía y especialmente el estudio del retrato a tenor de los fragmentos conservados.

A pesar de esta contrariedad, no se ha renunciado a examinar su poesía por dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la conexión de estos autores (sobre todo los dos primeros) con el mundo y la mentalidad griegas es mucho más directo y palpable que en Horacio y los satíricos imperiales. Sus sátiras, pese a tener un indiscutible carácter romano, arrancan de una mentalidad y una forma de juzgar al mundo y al ser humano —punto de especial interés para el retrato— típicamente helenísticas. Por otra parte, dirigir la mirada a estos primeros literatos permite entrever la importancia de los modelos, pero, sobre todo, considerar la influencia de determinados temas y personajes en el género.

#### 1.1. El parásito eniano.

Enio fue el primer escritor que conocemos como autor de poesía latina de carácter satírico. Su período de actividad (siglos III-II a. C.) coincide con un momento histórico en que Roma comenzaba a desplegar toda su energía y poder militar, intensificando su presencia en el Mediterráneo y su contacto con otras civilizaciones como Grecia. Este fluctuar entre dos mundos y dos mentalidades, la griega y la romana, es un rasgo característico de los primeros poetas romanos, como Andronico y el propio Enio, a quienes Suetonio (*Gram. et rhet.* 1) denomina *poetae semigraeci*. Precisamente, la treintena de fragmentos que se conservan de su obra satírica se consideran herederos del mundo helenístico y de la diatriba cínico estoica. En una Roma cada vez más ecuménica, Enio, como verdadero intérprete de la cultura griega, había creado una nueva forma poética en la que el autor podía manifestar su personalidad y experiencia con plena libertad y de un modo distinto al de los líricos (Knoche 1969[=1958<sup>2</sup>]: 29).

En la poesía de Enio puede localizarse el primer ejemplo de un retrato inserto en el marco de la literatura satírica. Lamentablemente, este texto está envuelto en los avatares de la literatura fragmentaria, lo cual acarrea no pocas

dificultades a la hora de asignarle un contexto preciso<sup>1</sup>. Donato, que es quien transmite los versos en su comentario al *Phormio* terenciano, indica que el pasaje procedía del libro sexto (o el libro cuarto según la lectura de otros códices) de las *Saturae* del poeta:

Quippe sine cura laetus lautus cum advenis  
infertis malis, expedito bracchio,  
alacer celsus, lupino *expectans impetu*,  
mox cum alterius abligurias bona,  
quid censes domino esse animi? Pro divum fidem,  
Ille tristis est dum cibum servat, tu ridens voras.<sup>2</sup>

Como que cuando vienes despreocupado, alegre, bañado, con tus carrillos a cuestras, con el brazo libre, emocionado, altivo, aguardando con el ímpetu de un lobo, ya que en seguida te pones a lamer los bienes de otro, ¿qué actitud piensas que tiene el anfitrión? ¡Por la fe en los dioses! Él está triste mientras pone a salvo la comida, tú la devoras entre risas.

A pesar del general desconocimiento sobre el contexto del fragmento, resulta evidente que se trata de la pintura de un parásito. Que la primera descripción detallada de un personaje en un texto satírico sea la de un tipo característico de la comedia es más que significativo sobre la relación de ambos géneros. De hecho, Donato (*ad Ter. Ph. 339*) informa de que Terencio tradujo las palabras del parásito eniano en su comedia (*non ab Apollodoro sed e sexto satirarum Enii translata sunt omnia*).

La descripción presta atención tanto a las dimensiones físicas como psicológicas del personaje, que concuerdan con las de sus hermanos plautinos (más que terencianos).<sup>3</sup> Se trata de un tipo que destaca por su falta de cuidado, su altanería y su voracidad. El apetito descontrolado del personaje —su señal de identidad— es un digno candidato para el empleo de juegos de palabras (*malis* como «mandíbulas» y como «males»), comparaciones hiperbólicas con el mundo animal (*lupino expectans impetu*), así como para el uso de compuestos verbales muy expresivos, con los que se refuerza el *vitium* del personaje (*ab-ligurire*).<sup>4</sup>

En su monografía a propósito del patronazgo y la *parasitatio*, Damon (1997: 106-107) opina que Enio habría tomado este personaje directamente de una comedia griega antes que de una romana. La investigadora apoya su argumentación en dos circunstancias que en su opinión pueden desprenderse de los versos: el no haber sido invitado al banquete y el no contribuir al pago de la comida. En efecto, estas actitudes eran más propias de los parásitos griegos que

---

<sup>1</sup> Vid. Coffey (1989 [=1976]: 27-32). Para Enio como fundador del género satírico, van Rooy (1965: 30-49). Cf. Jocelyn (1972: 1022-1026). Sobre la relación del poeta con las familias aristocráticas de la época, vid. el capítulo dedicado a la épica.

<sup>2</sup> Enn. *Sat.* 14-19 Vahlen (1903: 158).

<sup>3</sup> Para un examen más detenido sobre este tipo de personaje se remite al epígrafe sobre el parásito Gnatón en Terencio.

<sup>4</sup> Non. 134 *ligurire, unde abligurire, multa avide consumere*. Cf. Ter. *Eu.* 235; Apul. *Apol.* 59.25; Met. 10.146.



de sus émulos romanos. Piensa Damon que el indicio para considerar que este sujeto no había sido invitado (ἄκλητος) está contenido en la semántica de *advenire*, y que la expresión *expedito bracchio* enmascara la falta de contribución para sufragar la comida (ἀσύμβολος). Si lo segundo parece claro, sobre todo a la luz del uso de *asymbolum* por Terencio dentro del pasaje inspirado en estos versos (*Eu.* 340.342),<sup>5</sup> no hay ninguna razón sólida para entender que «“You show up” (*advenis*) probably indicates that the satirist’s parasite, unlike most of his confreres in Roman comedy, is uninvited (ἄκλητος)» (Damon 1997: 106). Lo más sencillo sería considerar que, por el contrario (o, mejor, de forma complementaria), Enio se inspiraba en las comedias de Plauto, que intensificaban las posibilidades del ridículo y el componente farsesco de esta clase de personajes. Es más, los tres primeros versos enianos adoptan un esquema semejante al de las *effictiones* plautinas, especialmente por el empleo encadenado de atributos yuxtapuestos, y la comparación con un lobo (*lupino...impetu*) ya aparecía aplicada a Ergásilo y Gelásimo, dos de los parásitos plautinos.<sup>6</sup>

En cualquier caso, el retrato del parásito descrito por Enio vendría a confirmar según Citroni (1993: 323) una característica unificadora del género satírico, a saber, «el interés por la observación crítica y la representación en clave cómico-realista de tipos y comportamientos sociales». Esta característica, en efecto, podrá observarse en muchos de los textos siguientes, aunque, en otras ocasiones, los autores optarán por plasmar retratos más individualizados o incluso autorretratos, lo cual supone una evidente evolución en el modo de pintar y describir al ser humano.

## 1.2. Lucilio y la eclosión de la sátira en Roma.

Gayo Lucilio, perteneciente al orden ecuestre, vivió y escribió durante la práctica totalidad del siglo II a. C. El poeta se relacionó con los miembros de las principales familias romanas, como Lelio y Escipión Emiliano,<sup>7</sup> cuya amistad, amén de su propia situación y patrimonio, le permitió convertirse en el primero de los romanos en criticar a sus enemigos sin recurrir a nombres ficticios. A través de la versificación de un lenguaje cotidiano y la definitiva implantación del hexámetro dactílico como ritmo para la sátira, Lucilio, que contaba con Enio y quizá también con Pacuvio como modelos (Knoche 1969[=1958<sup>2</sup>]: 39), fue considerado por los antiguos como el fundador romano de este tipo de poesía.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Nótese, con todo, que *expedire* también denota la velocidad con la que el parásito se sirve de su brazo. *OLD* v. *expeditus* 2a: «(of the body or its parts) Moving easily or briskly, agile».

<sup>6</sup> *Pl. Capt.* 912: *Quasi lupus esuriens <ille> metui ne in me faceret impetum*; *St.* 577: *Atque eccum tibi lupum in sermone praesens esuriens adest*; 605: *quasi esuriens lupus*. Es la propia Damon (1997: 106 n. 3) quien lo recuerda.

<sup>7</sup> *Cic. De or.* 2.22; *Hor. Sat.* 2.1.71.

<sup>8</sup> *Cic.* 1.72, 2.25, 3.171; *Fam.* 9.15.2; *Hor. Sat.* 1.4.6-13, 1.10, 2.1.28-36, 74; *Mart.* 11.90.4, 12.94.7; *Quint. Inst.* 1.8.11; 10.1.93. Sin embargo, Lucilio nunca se refiere a sus sátiras como *saturae*, término que da nombre al género, sino que emplea vocablos como *poemata*, *ludus* y *sermone*s.

La valoración de las descripciones del ser humano que realiza Lucilio tropiezan, como sucedía en el caso de Enio, con un escollo determinante: el carácter fragmentario de su poesía. No obstante, a diferencia de lo que ocurría con su predecesor, los versos y fragmentos de versos conservados ahora se cifran en 1400, ordenados a lo largo de treinta libros. Por tanto, esta cantidad de material permite arrojar luz sobre ciertos aspectos, como la impronta de la fisiognomía en las descripciones de sus personajes y la caracterización que Lucilio lleva a cabo de las mujeres.

En las descripciones de los seres humanos que hace Lucilio es perceptible la presencia de la conciencia fisiognómica. Este conocimiento científico-filosófico es útil para el poeta y para su público en tanto que aporta unas pautas que permiten que el autor ligue la apariencia externa de un sujeto con sus facultades internas, y garantizan que el lector reconozca esta sintonía. La concepción dualista del ser humano y la mutua influencia entre las esferas que lo componen está presente ya en el libro vigésimo sexto, el primero que publicaría el satírico en torno al año 131 a. C.<sup>9</sup>

Principio physici omnes constare hominem ex anima et corpore dicunt.<sup>10</sup>

Animo qui aegrotat, videmus corpore hunc signum dare.<sup>11</sup>

En un principio, todos los filósofos de la naturaleza afirman que el ser humano consta de alma y cuerpo.

Quien enferma de espíritu, vemos que tiene este reflejo en su cuerpo.

Mediante este procedimiento el poeta es capaz de glorificar a los honestos, pero sobre todo es capaz de exhibir la infamia de los perversos, de quienes afirma conocer sus *maculasque notasque*.<sup>12</sup> Un caso ejemplar es el ataque contra Cornelio Léntulo Lupo:

Quae facies, qui vultus viro?<sup>13</sup>

Vultus item ut facies, mors cetera, morbus, venenum.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Aunque el año no es seguro, este sería anterior a la muerte de Escipión Emiliano (129 a. C.). Se conservan setenta y siete fragmentos compuestos en septenarios trocaicos (Charpin 1979: 123-124). Los editores atribuyen a este libro un número de sátiras que oscila entre tres, como sostenía Marx, y seis, según defendía Warmington. Para este último (Warmington 1998 [=1938]: 200), en la estructura del mismo se podría diferenciar una introducción seguida de cinco sátiras. Mezcladas aparecen consideraciones sobre la riqueza, crítica literaria, aspectos de la vida en Roma y fragmentos de un diálogo, temas que se volverán recurrentes en el seno del género. Esta abundancia de temas lleva a Charpin (1979: 128) a sostener que el libro vigésimo sexto prácticamente tiene el valor de un manifiesto sobre el género satírico.

<sup>10</sup> Lucil. *Sat.* frg. 26.64 Charpin (635-636 Marx). Aunque sigo la edición de Charpin (1978-1991), procuro asimismo acompañar las referencias con la numeración canónica de Marx (1904).

<sup>11</sup> Lucil. *Sat.* frg. 26.65 Charpin (638 Marx). Cf. frgs. 26.66 y 26.68 Charpin (639 y 645-646 Marx).

<sup>12</sup> Lucil. *Sat.* frg. 30.32 Charpin (1033 Marx): *quem scis scire tuas omnes maculasque notasque*. Cf. frgs. 5.2, 26.2, 26.3 Charpin. Para la invectiva contra personalidades de la época, vid. Coffey (1989 [=1976]: 47-52).

<sup>13</sup> Lucil. *Sat.* frg. 1.27 Charpin (43 Marx).

<sup>14</sup> Lucil. *Sat.* frg. 1.28 Charpin (44 Marx).

¿Qué aspecto, qué rostro tiene el hombre?

Su rostro es como su aspecto, por lo demás, es muerte, enfermedad, ponzoña.

Los fragmentos pertenecen al libro primero de las *Sátiras*,<sup>15</sup> cuyo contenido gira en torno a la parodia del estilo noble y elevado de la épica. Estos versos en concreto pertenecerían a una sátira en la que se recrearía un *concilium deorum*. Este es el título que aparece testimoniando en Lactancio (*Div. Inst.* 4.12), al tiempo que Servio (*ad Aen.* 10.104) nos informa del argumento de la composición: los dioses olímpicos se han reunido en un concilio que emula las asambleas senatoriales romanas. Una vez que los dirigentes celestes han comprobado la inmoralidad que reina en Roma y han observado quién es el causante de este desorden, deciden poner fin a la vida del hombre que consideran culpable: Lucio Cornelio Léntulo Lupo.

El vilipendiado, Cornelio Léntulo, cónsul junto con Gayo Marcio Fígulo en 156 a. C. y más adelante *princeps senatus*, había sido acusado en un proceso de *repetundis*,<sup>16</sup> motivo por el que en otro fragmento Lucilio se refiere a él como *vulturius*,<sup>17</sup> un término que había sido empleado con anterioridad por Plauto y que gozará de buena acogida dentro de los ataques de la invectiva política.<sup>18</sup> Para pintar a Lupo de una forma denigrante, Lucilio utiliza la prosopopeya de un conjunto de cualidades negativas aplicadas a su persona. Como recuerda Charpin (1978: 208), este es un procedimiento característico de la diatriba y de la comedia.<sup>19</sup> El aspecto exterior del político evidencia su propia corrupción interior: muerte, enfermedad y veneno. Asimismo, esta forma de obrar, en la que se descalifica y critica con dureza a un personaje real utilizando su verdadero nombre, no pasará desapercibida a otros satíricos posteriores,<sup>20</sup> con la excepción de que su poesía ya no hará referencia a personajes concretos o, si lo hace, disfrazará a sus blancos con otros nombres.

Como se ha comprobado en el caso de la invectiva contra Léntulo Lupo, la comedia o, mejor aún, Plauto, proporcionaba un nutrido arsenal de insultos y descalificaciones para los poetas satíricos. Lucilio absorbe este material y lo utiliza a la hora de pintar a los pobladores de sus sátiras. Esta es la descripción que proporciona de un viejo decrepito, un tipo habitual en la literatura cómica y satírica:

---

<sup>15</sup> El libro habría sido compuesto inmediatamente después de la muerte de Cornelio Lupo. Warmington (1998 [=1938]: 3) proponía el 123 a. C. para su publicación; Charpin retrasaba su fecha al 125.

<sup>16</sup> Cic. *Brut.* 79; *Phil.* 8.14; Val. Max. 6.9.10.

<sup>17</sup> Lucil. *Sat.* frg. 1.29 Charpin (46 Marx).

<sup>18</sup> Vid. Plaut. *Cap.* 844-845; *Mil.* 1043-1044; *Trin.* 101. Por lo que respecta a la invectiva, Marco Emilio E scauro se refería a Quinto Cepión como un *nefarius vulturius* y un *vulturius rei publicae* (Charis. 1.147 K) y Cicerón emplea la misma descalificación contra Pisón al llamarlo *vulturius illius provinciae* (*Pis.* 39.1).

<sup>19</sup> Plaut. *Mil.* 1434: *Scelus viri Palaestrio*; Hor. *Sat.* 1.7.1: *Proscripti Regis Rupili pus atque venenum*; Mart. 11.92.1: *Non vitiosus homo es, Zoile, sed vitium*.

<sup>20</sup> Horacio (*Sat.* 2.1.62-68) y Persio (1.114-115), por ejemplo, recuerdan las víctimas del fundador del género, entre ellas al propio Léntulo Lupo.

quod deformis, senex arthriticus ac podagrosus  
est, quod mancus miserque, exilis, ramice magno.<sup>21</sup>

Porque es deforme, un viejo artrítico y gotoso, porque es manco y miserable, enjuto, con una hernia enorme.

El fragmento parece ubicarse dentro de la segunda sátira de las dos que se piensa que compondrían el libro noveno.<sup>22</sup> Esta pieza aglutinaría algunas consideraciones del autor a propósito de un paseo por Roma, dentro de las cuales tendría cabida la descripción de personajes variopintos, tales como el retratado. A la descripción del físico de este pobre desgraciado el poeta aplica todas las bajezas que los cómicos atribuían a los ancianos (Charpin 1979: 198).<sup>23</sup> Pero, en este caso, a diferencia del caso de Léntulo Lupo, donde lo abstracto se imponía a lo concreto, aquí es la suma de las particularidades grotescas y de los *incommoda corporis* los responsables de proyectar una imagen risible.<sup>24</sup>

En otro fragmento perteneciente al libro trigésimo es posible observar de nuevo la coyuntura entre el físico y la moral de los personajes de la poesía de Lucilio.<sup>25</sup>

calvus Palantino quidam vir non bonus bello.<sup>26</sup>

Durante la guerra de Palantia, cierto hombre calvo y sin bravura.

El verso no es más que una sucinta descripción de un soldado romano que tomó parte en el asedio que Emilio Lépido llevó a cabo en Palantia. (*App. Hisp.* 80-82). Curiosamente, el romano, que se caracteriza por su calvicie y su *malitia* (*vir non bonus*) se opone diametralmente al *optimus hostis*, sobre el que habla el satírico en el verso siguiente.<sup>27</sup> A su vez, los fragmentos editados a continuación y protagonizados por una zorra y un león pueden ponerse en relación con estos dos personajes. De ser así, como apuntan los comentaristas, entre ambos combatientes operaría la misma antítesis que entre la raposa y la fiera. Si en la fábula, la astucia de la zorra se oponía a la fuerza (y quizá arrogancia) del león,

---

<sup>21</sup> Lucil. *Sat.* frg. 9.26 Charpin (331-332 Marx).

<sup>22</sup> Compuesto entre el 112 y el 111 a. C. según Warmington (1998[=1938]: 106-107). La primera sátira presentaría algunas reglas relativas a la composición literaria y la pronunciación de palabras, por este motivo el libro aparece citado por casi todos los gramáticos latinos.

<sup>23</sup> Los ejemplos en los que se caracteriza a los viejos como decrepitos son muy numerosos en Plauto: *As.* 863 *decrepitus senex*; *Cas.* 559 *illum...decrepitum...virum*; *Epid.* 666 *vetulos decrepitos duos*; *Merc.* 291 *senex vetus, decrepitus*; 314 *vetulus decrepitus senex*. Asimismo, también Agoratoles insulta a los abogados llamándoles gotosos en *Poen.* 532; y Carino ironiza sobre la condición de los pies de Eutico en *Merc.* 595.

<sup>24</sup> La fealdad, de hecho, constituía un material excepcional para el ridículo y la risa. Así, Cic. *De or.* 239: *Est etiam deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad iocandum*; cf. 236 y Quint. *Inst.* 6.3.8.

<sup>25</sup> Su publicación se sitúa entre el 130 y el 125 a. C. (Charpin 1991: 39 n. 1). Se trata del primer libro compuesto en hexámetros dactílicos en su totalidad, fijando desde entonces este ritmo para el género. Este libro contiene más de un centenar de fragmentos que hacen pensar en la existencia de dos o más poemas. Para el diverso número de sátiras, vid. Warmington (1998[=1938]: 325 n. a) y Charpin (1991: 39 n. 3).

<sup>26</sup> Lucil. *Sat.* frg. 30.42 Charpin (972 Marx).

<sup>27</sup> Lucil. *Sat.* frg. 30.43 Charpin (973 Marx).

entre el romano y su contendiente hispano existiría una oposición semejante, motivada desde un principio por la analogía, ya que el término griego para designar la calvicie (*ἀλωπεκία*) está emparentado con la denominación del astuto animal (*ἀλώπηξ*). El aspecto exterior del combatiente romano, su defecto, se convertiría, por tanto, en uno de los indicadores de su conducta y de su taimado carácter.

La asociación anterior no tiene por qué resultar extraña, dado que la presencia de las comparaciones con animales no es un elemento ajeno a la poesía satírica. Es más, en algunos casos, son los animales quienes se convierten en los auténticos protagonistas de un texto, encarnando las virtudes y defectos humanos (Highet 1962b: 177-190). En relación con esta tendencia, la animalización o la simple comparación de las personas con las bestias es un procedimiento recurrente a la hora de elaborar la descripción de un personaje, máxime cuando lo que se busca es el grotesco plástico. Lucilio contiene un ejemplo llamativo:

Broncus Bovillanus dente adverso eminulo hic est,  
rinoceros.<sup>28</sup>

Este de aquí es un belfo natural de Bovila, con su diente que asoma hacia adelante, un auténtico rinoceronte.

Este fragmento es uno de los 35 que se conservan como pertenecientes al libro tercero. La composición estaría destinada a un amigo del poeta que no había podido acompañarle en su periplo desde Roma hasta el sur de Italia y Sicilia entre el 119 y el 116 a. C. (Warmington 1998 [=1938]: 30-31).<sup>29</sup> A propósito del viaje, Marx (1905: 96) llamaba la atención sobre el carácter fundacional de esta sátira al considerar que Lucilio inauguraba un nuevo género en Roma, el de la descripción poética de un viaje, que contará con numerosos epígonos (Horacio, Lactancio, Ausonio, Rutilio Namaciano).

Como explica Charpin (1978: 235), el texto en este punto está gravemente alterado y existen diferentes lecturas en las que se propone que *Bovillanus* sea desde un carnicero (*novit lanius*) hasta el enano de Novio (*Novi nanus*). La preferencia por *Bovillanus* encuentra apoyo en la estructura sintáctica del verso, que parece demandar un nominativo en aposición a *hic*, así como por la aliteración de bilabiales en *Broncus-Bovillanus*. A, su vez, la animalización de este desconocido está motivada tanto por la aparición del sustantivo *rinoceros*, empleado por primera vez en latín por Lucilio,<sup>30</sup> como por la mención expresa de su característico diente, razón fundamental de la analogía, y por la presencia

---

<sup>28</sup> Lucil. *Sat.* frg. 3.13 Charpin (117-118 Marx).

<sup>29</sup> El hecho de que Lucilio se dirigiera a un amigo ausente llevaba a Charpin (1978: 121) calificar esta sátira como «l'expression de l'amitié exigeante du sage qui partage ses plaisirs, ses distractions, ses pensées avec ceux qu'il considère comme ses égaux».

<sup>30</sup> En este aspecto Marx (1905: 56-57) señala la novedad de Lucilio, que pasaría a convertirse en el primer escritor romano que emplea la imagen de una bestia que debía de haberse vuelto famosa entre el círculo de los amigos del poeta tras el viaje de Escipión Emiliano a Egipto.

del adjetivo *bronus*. El significado de este término aparece explicado en Nonio (25.22): *bronci sunt producto ore et dentibus prominentibus*. En su formación se advierte la reduplicación expresiva tan característica de algunos de los personajes de la comedia atelana (*Bucco, Pappus, Maccus*). En el campo de la fisiognomía, los labios gruesos y prominentes (*producto ore*) se relacionaban con la insensatez y el gusto por maldecir. Más en particular, dentro del enfoque zoológico, estos atributos guardaban relación con animales que gozaban de una mala reputación (asnos, monos, perros).<sup>31</sup> Junto a esto, la prominencia de los dientes (*dente adverso eminulo; dentibus prominentibus*) era un rasgo empleado por los romanos y otros pueblos de la Antigüedad para valorar las cualidades de un animal y determinar su edad, lo que confirma la animalización a la que se somete a este personaje.<sup>32</sup>

Lucilio arremete contra las imperfecciones físicas con no poca frecuencia y, en la mayoría de los casos, estas críticas, dirigidas contra la apariencia, no pueden aislarse de la censura de las costumbres. Pero además de esta observación y de la impronta fisionómica en este tipo de descripciones, las sátiras de Lucilio también permiten perfilar la imagen del sexo femenino que el autor proyectaba en su poesía. Si a propósito del papel de la mujer en el grueso de la invectiva romana (no solo la sátira), Richlin (1984: 68) había definido tres grupos —las mujeres jóvenes y atractivas, las mujeres jóvenes y repulsivas y las mujeres viejas, siempre repulsivas—, López López (1990: 175-180), a través del análisis de los adjetivos con los que el poeta presentaba a sus personajes femeninos, constataba que para Lucilio la mujer ideal pertenecía «al estereotipo joven y bella»:

Quod si nulla potest mulier tam corpore duro  
esse, tamen tenero maneat succusque lacerto  
et manus uberi<or> lactanti in sumine sidat.<sup>33</sup>

Y si no puede haber ninguna mujer con el cuerpo tan firme, sin embargo, que mantenga la savia en su delicado brazo y la mano, bien llena, se pose en un pezón que da leche.

Marx (1905: 77) sostenía que en este fragmento «*comparantur mulieres cum pueris*», lo que parece confirmarse con la aparición del adverbio *tam*. La prueba de esta afirmación reside en que el adjetivo *durus* se opone precisamente al fragmento inmediatamente anterior que se conserva, en el que se habla de un *formonsus homo* y *dignus puellus*.<sup>34</sup> Para Lucilio, los miembros de una mujer deben

<sup>31</sup> Ps.Arist. *Phgn.* 811a14-18: οἱ δὲ τὰ χεῖλη παχέα ἔχοντες καὶ τὸ ἄνω τοῦ κάτω προκρεμάμενον μωροί· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ὄνους τε καὶ πιθήκους. Ὅσοι δὲ τὸ ἄνω χεῖλος καὶ τὰ οὖλα προεστηκότα ἔχουσι, φιλολοῖδοροι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοῦς κύνας. El perro, en concreto, a menudo lleva asociados temperamentos y conductas negativas, como la irritabilidad: Ps.Arist. *Phgn.* 811a32, 811b37, 812b24, 812a12.

<sup>32</sup> Vid. Varr. *RR.* 2.7.3, 9.4; Plin. *NH.* 11.159, 169.

<sup>33</sup> Lucil. *Sat.* frg. 4.10 Charpin (174-176 Marx). El libro cuarto de Lucilio habría sido recreado por Persio en su tercera sátira y tendría como tema la crítica de los vicios y los lujos de los ricos (Schol. *Pers.* 3.1: *Hanc satiram poeta ex Lucili libro quarto transtulit, castigans luxuriam et vitia divitum*).

<sup>34</sup> Lucil. *Sat.* frg. 4.9 Charpin (173 Marx).

ser delicados, pero no estar faltos de vigor (*succus*). Se trata de una imagen que ya puede rastrearse en la comedia<sup>35</sup> y sobre la que el autor vuelve en otro lugar (*hic corpus solidum invenies, hic stare papillas / pectore marmoreo*),<sup>36</sup> una imagen que, además de movilizar el carácter erótico de los senos femeninos, celebra su capacidad nutricia («sumen lactans dicitur ideo quod lac potest praebere infantibus et praebuit, non ideo quod nunc praebet» Marx 1905: 77).

Por norma general, cuando el poeta describe al estereotipo de mujer opuesto al ideal «bella y joven», prescinde de las referencias a sus rasgos físicos. Afloran entonces toda una suerte de adjetivos de tono despectivo (*vinibuae, virosae, infidam*),<sup>37</sup> que tienen como finalidad subrayar los defectos de la conducta, sobre todo la codicia,<sup>38</sup> y cuya imagen negativa se ajusta generalmente a la lista de «profesiones» femeninas que recoge el satírico (López López 1990: 180).<sup>39</sup> Un ejemplo son las viejas Lamia y Bitón:

illo quid fiat, Lamia et Bitto oxydantes  
quod veniunt, illae gumiae vetulae, improbae, ineptae?<sup>40</sup>

¿Qué sucedería allí, puesto que llegan las dentiagudas Lamia y Bitón, aquellas golosas viejas, perversas, inoportunas?

La yuxtaposición mediante el homoeoptoton de nominativos realza el carácter grotesco de las dos mujeres. A la primera se refiere Lucilio como Lamia, asemejándola al monstruo mitológico; Bitón (Βιττώ), en cambio, aparece testimoniado como nombre de una mujer de procedencia samia en un epigrama (*AP.* 5.207) y como nombre una hetera en otro lugar (*AP.* 6.47).<sup>41</sup>

En otros casos el vituperio del estereotipo opuesto al de «joven y bella» se basa en la acumulación de *vitia* corporales, los rasgos que precisamente se oponen a las notas definitorias del estereotipo positivo. Así ocurre con la parodia del físico de las heroínas mitológicas:

squalitate summa ac scabie summa in aërumna obrutam,  
neque inimicis invidiosam, neque amico exoptabilem.<sup>42</sup>

A una abrumada por una suciedad excesiva y por la roña, en una excesiva miseria, ni envidiable por los enemigos ni deseable por el amigo.

<sup>35</sup> Vid. Plaut. *Mil.* 787-788: *Sic consucidam, / quam lepidissimam potis quamque adolescentem maxume*; y Ter. *Eu.* 318: *Color verus, corpus solidum, et suci plenum*.

<sup>36</sup> Lucil. *Sat.* frg. 29.77 Charpin (859-600 Marx).

<sup>37</sup> Lucil. *Sat.* frgs. 8.5, 7.12, 26.48 Charpin (302, 282-283, 680 Marx).

<sup>38</sup> Lucil. *Sat.* frg. 26.49 Charpin (682-683 Marx), 26.50 Charpin (684-685 Marx).

<sup>39</sup> La autora consigna: *ancilla, caupona, conciliatrix, lanifica, lupa, praefica* y *saga*.

<sup>40</sup> Lucil. *Sat.* frg. 30.80 Charpin (1065-1066 Marx).

<sup>41</sup> Es probable que Lucilio se refiera a dos mujeres que formaban parte del séquito de un tal *Troginus*, mencionado en los fragmentos adyacentes (Coffey 1989 [=1976]: 51).

<sup>42</sup> Lucil. *Sat.* frg. 26.19 Charpin (597-598 Marx).

< — U — U — U — U — > hic cruciatur fame,  
frigore, inluvie, inperfundie, inbalnitie, incuria.<sup>43</sup>

Aquí se ve atormentada por el hambre, por el frío, por la inmundicia, por la falta de agua, por la falta de baños, por la dejadez.

Ambos textos parecen guardar relación, lo que motiva que se editen uno a continuación del otro. En los dos casos las aliteraciones de sonidos silbantes y nasales, la abundancia de preverbios privativos (*in-*), los paralelismos sintácticos o la simple enumeración mediante yuxtaposiciones se emplean para parodiar la excesiva grandilocuencia que caracterizaba a la lengua de los trágicos. En efecto, se piensa que aquí Lucilio se burlaba de piezas como la *Antiopa* de Pacuvio (Knoche 1969 [=1958<sup>2</sup>]: 50) aludiendo a alguna escena en la que se pintaba la proverbial suciedad de la heroína.

Este mismo tipo de *paratragoedia* también se localiza en Persio (*sunt quos Pacuuiusque verrucosa moretur / Antiopa aerumnis cor luctificabile fulta?*, 1.77-78), donde hay quienes han pensado que los adjetivos asumirían una significación literaria, simbolizando la poesía trágica, más áspera que la de la época de Persio (Squillante 2009 [=1980]: 141-142). En nuestra opinión, este juicio es muy sugerente, pues permite predicar de las *Sátiras* de Lucilio algo semejante a lo que generalmente se acepta que ocurre con algunos poemas de Catulo, a saber, la valoración conjunta de la estética corporal y literaria, simbolizada esta en el cuerpo femenino.<sup>44</sup>

Defender esta hipótesis sobre el corpus de un autor fragmentario resulta arriesgado, peor al mismo tiempo existen fragmentos que apuntan hacia esta misma dirección. El caso más significativo comparece en el libro XVII, publicado hacia finales del siglo II a. C. (en torno al 108, conjeturaba Marx 1904: XLIX). De este libro, del que se conservan tan solo seis fragmentos. De acuerdo con la crítica, los tres primeros guardan relación por la censura de los literatos y de sus elogios excesivos, de los que el satírico denuncia la falta de realismo. Destaca el fragmento más extenso, en que se denuncia la miopía de los poetas, empecinados siempre en describir a las mujeres mitológicas con una belleza desmedida y ajena a la realidad mundana:

nunc censes καλλιπλόκαμον, καλλίσφυρον illam  
non licitum esse uterum atque etiam inguina tangere mammis?  
Conpernem aut varam fuisse Amphitryonis ἄκοιτιν  
Alcmenam, atque alias, Helenam ipsam denique — nolo  
dicere: tute vide atque disyllabon elige quodvis—  
κούρην eupatereiam aliquam rem insignem habuisse

<sup>43</sup> Lucil. *Sat.* frg. 26.20 Charpin (599-600 Marx). A diferencia de lo que opinaba Charpin (1979: 275), para quien *hic* era un demostrativo (*hīc*) con el que se haría referencia a un personaje masculino —posiblemente Télefo, protagonista de una tragedia de Accio—, consideramos que se trata de la forma adverbial *hīc* (*pace* Marx 1905: 223), con el que el poeta se refería al espacio en que se encarceló a Antíopa. Cf. estos dos fragmentos con las *descriptions* de las tragedias de Pacuvio en el capítulo correspondiente.

<sup>44</sup> Se remite al comentario de Cat. 43 y 86 en el capítulo sobre la lírica y otras formas de poesía.



verrucam, naevum, rictum, dentem eminulum unum?<sup>45</sup>

¿Ahora piensas que a aquella *lovely-tressed, lovely-ankled* las tetas no pueden llegarle a tocar el vientre e incluso las ingles? ¿Que Alcmena, la *wife* de Anfitrión, fue patuda o patizamba? ¿Y que otras..., que la propia Helena...? En fin..., no quiero decirlo: mírala tú mismo y elige las dos sílabas que quieras. ¿Que una *chick* de buen padre tuvo algún rasgo distintivo: una verruga, un lunar, la boca hendida, un único diente que sobresaliera?

El empleo del griego tiene una clara intencionalidad paródica, pues evoca la poesía de tono más elevado. La burla de los epítetos homéricos de diosas y heroínas se contrapone a la realidad más cruda y prosaica.<sup>46</sup> La inclusión de *vitia* físicos (pechos caídos, verrugas, dientes desiguales) es manifiestamente cómica, como se desprende de sus reapariciones en la sátira y el epigrama,<sup>47</sup> pero al mismo tiempo no deja de manifestar la intencionalidad del poeta: plasmar una imagen que atenta contra lo sublime, describir una mujer que el alocutario del texto (cf. *censes; tute vide*) pueda reconocer en el *hic et nunc* de la época del satírico. El interés por reflejar los desperfectos de la realidad motiva también la creación de compuestos como *conpernem*,<sup>48</sup> solo atestiguado en un fragmento de *Sittellitergus*, una comedia atribuida a Plauto (donde también aparece asociado al adjetivo *varus* tal y como sucede aquí).<sup>49</sup> Junto a los procedimientos morfológicos, la parodia en el pasaje se ve apuntalada por el empleo retórico de la reticencia, con la que se soslaya un vocablo soez, un disílabo como *πόρνην, moecham* o *scortum*.<sup>50</sup> Aunque, dado el carácter fragmentario, el texto no explicita los gustos del emisor (como ocurre por ejemplo en Cat. 86), todo sugiere entender que el código estético que debía articular la descripción de la mujer debía trabajar con lo real y lo cotidiano, no con lo ideal, y que la *mulier*, como el propio género y su *musa*, debía ser *pedester* (Hor. *Sat.* 2.6.17).

### 1.3. Varrón y la vertiente menipea.

Con Marco Terencio Varrón, activo durante buena parte del siglo I a. C., se inaugura la sátira menipea en Roma. Las *Saturae Menippeae*, que reciben su

<sup>45</sup> Lucil. *Sat.* frg. 17.2 Charpin (540-546 Marx).

<sup>46</sup> Καλλιπλόκαμος llama Homero a Demeter (*Il.* 14.326), a Tetis y a Ariadna (*Il.* 18.407, 592), y también Píndaro se refiere a Helena con este adjetivo (*O.* 3.1). A su vez, καλλίσφυρον es un epíteto de Ino Leucótea (*Il.* 5.333), de Marpesa (*Il.* 9.560) y de Dánae (*Il.* 14.319), entre otras

<sup>47</sup> Hor. *Sat.* 1.3.47; 6.67; Mart. 3.72.3: *aut tibi pannosae dependent pectore mammae*.

<sup>48</sup> Non. 25.31: *conpernes dicuntur longis pedibus*.

<sup>49</sup> Festo 375 M: *†fitea mihi insignitos pueros pariat postea / aut varum aut valgum aut conpernem aut paetum aut brocchum filium*.

<sup>50</sup> Aparentemente, la omisión de un término vulgar no encaja con la libertad de la que gozaba la sátira de Lucilio para sus invectivas. Esta situación era hábilmente explicada por Marx mediante una hipótesis en virtud de la cual el filólogo consideraba que aquí no sería Lucilio la *persona loquens*, sino que el yo narrativo correspondería en este punto a una mujer y, por tal motivo (y en virtud del decoro poético), se cuidaba de pronunciar una obscenidad ante Penélope, personaje a quien el alemán creía que se dirigían estos versos. Cf. el fragmento anterior en su edición (538-539 Marx): *nupturum te nupta negas, quod vivere Ullixen / speras*.

nombre por continuar el modelo implantado por el cínico Menipo de Gadara, destacan por el empleo del prosímetro, así como por la enorme variedad temática.<sup>51</sup> La filosofía, la política, la avaricia y las trivialidades de la vida cotidiana se someten a la crítica, cuya labor fundamental consiste en contraponer las costumbres pasadas y las actuales a través de antítesis del tipo *tunc vs. nunc* (Knoche 1969[=1958<sup>2</sup>]: 73).

Dentro de esta vertiente satírica, el empleo del retrato literario no pasó desapercibido. La lectura de las *Saturae* varronianas permite espigar algunos fragmentos representativos de este proceder, aunque, una vez más, la transmisión fragmentaria de estos textos hace complicado abordar su estudio.<sup>52</sup>

Una de las sátiras en las que es posible detectar dos esbozos de los *corporis bona* y los *animi bona* para la caracterización de personajes es *Modius*. Se conservan dieciocho fragmentos de esta pieza, que trataría sobre la medida en determinados aspectos de la vida humana.<sup>53</sup>

De los fragmentos que se reproducen, uno centra su atención en las cualidades físicas, mientras que el otro lo hace en las del carácter:

quod tum erant in Graecia  
coma promissa, rasa barba, pallia  
trahentes.<sup>54</sup>

Porque entonces había en Grecia unos que arrastraban los mantos, se dejaban crecer el pelo, con la barba afeitada.

omnes videmur nobis esse belli, festivi, saperdae cum simus  
σάπροι.<sup>55</sup>

Nos parece que todos somos agradables, joviales, salados, aunque estamos *old-fashioned*.

<sup>51</sup> Diog. 6.100; Gell. 2.18.6-7 y Macr. *Sat.* 1.11.42: *Alii quoque non pauci servi fuerunt qui post philosophi clari extiterunt: ex quibus ille Menippus fuit, cuius libros M. Varro in saturis aemulatus est, quas alii Cynicas, ipse appellat Menippeas*. Sobreviven noventa y cinco títulos de sátiras y quinientos noventa y un fragmentos de extensión variada. Aunque los fragmentos se citan conforme a la edición de Cèbe, se incorpora también la referencia de Bücheler, cuyo texto es el que acostumbra a reflejarse en gran parte de los estudios.

<sup>52</sup> Junto con el retrato, otros procedimientos hermanados, como es el caso de la *conformatio* o prosopopeya también evidencian el gusto por la descripción en estas composiciones. Esto ocurre sobre todo en la sátira *Eumenides*. La más notable es la prosopopeya de la Infamia: *tertia Poenarum / Infamia, stans nixa in vulgi / pectore fluctuanti, intonsa coma, / sordida vestitu, ore severo*. Varro *Sat.Men.* frg. 161 Cèbe (123 Bücheler). Cf. con la *Veritas*, frg. 164 Cèbe (141 Bücheler) y la *Existimatio*, frg. 165 Cèbe (147 Bücheler). Esta prosopopeya puede compararse con la pintura de la Discordia que hace Petronio (123.271-277) en el extracto poético más extenso del *Satiricón*, el denominado *Bellum civile*. De hecho, la narración de Petronio debe enmarcarse de acuerdo con algunos investigadores (Knoche 1969[=1958<sup>2</sup>]: 145; Coffey 1989 [=1976]: 165-203) en la sátira menipea. Aunque no entramos a valorar los retratos petronianos, notaremos su frecuencia: cf. Petron. 15.4, 27.1-2, 28.4, 37.2-8, 39, 40.5, 43, 44.6-10, 64.5-6, 83.7-9, 97.2, 102.14-15, 126.1-3, 13-17, 133.4.

<sup>53</sup> La composición se ambientaría durante un banquete y en suelo itálico, quizá en la propia Roma. Al menos, hacia esta idea apunta parte del vocabulario que se encuentra: cf. *togae*, frg. 313 Cèbe.; *patres nostri*, frg. 320 Cèbe.

<sup>54</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 310 Cèbe (311 Bücheler).

<sup>55</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 311 Cèbe (312 Bücheler).

A la luz de estos exiguos testimonios, solamente cabe suponer que la crítica al afeminamiento masculino y a la moda helenista, enfrentada a la tradicional *mos maiorum*, ocuparía una posición relevante. El tiempo verbal del primer fragmento parece indicar que se trata de una anécdota o una historieta que contaría alguno de los comensales durante una visita a Grecia. Presumiblemente, la imagen de estos *pueri delicati* se confrontaría acto seguido con la de la juventud romana o con la de los propios asistentes al simposio (*omnes videmur*). La antítesis entre los dos grupos está nítidamente reflejada en la vertiente por la que se decanta cada caracterización. Si los griegos aparecen definidos a través del físico, el colectivo romano lo hace mediante sus rasgos temperamentales. Estilísticamente, la aliteración vocálica del primer fragmento también contrasta con la abundancia de silbantes en el segundo texto, el cual, además, emplea un término griego con intención claramente paródica (*σαπροιί*). De esta suerte, la recopilación de cumplidos expresados en latín se contrapone al grecismo, que es el único adjetivo que se corresponde con la realidad del carácter.

De todos los fragmentos recopilados, aquellos que muestran una relación más profunda con los postulados retóricos utilizados para configurar un retrato literario son los pertenecientes a la sátira *Papia papae*. Se conservan catorce fragmentos de esta composición, cuyo subtítulo, *Περὶ ἐγκωμίων*, declara abiertamente su deuda con el tipo de discurso laudativo. El peso de la retórica del elogio a la que aluden tanto la interjección latina del título como la denominación griega de la sátira está bien reflejado en los tres primeros fragmentos de la composición, escritos en senarios yámbicos:

quos calliblepharo naturali palpebrae  
tinctae vallatos mobili septo tenent.<sup>56</sup>

A los que con una sombra de ojos natural los contornos maquillados mantenían protegidos mediante un ligero ribete.

laculla in mento inpressa Amoris digitulo  
vestigio demonstrat mollitudinem.<sup>57</sup>

El hoyuelo en la barbilla, esculpido por el dedito del Amor, muestra la delicadeza de su huella.

collum procerum fictum levi marmore,  
regillae tunicae definitur purpura.<sup>58</sup>

El cuello alargado, esculpido en mármol pulido, aparece delimitado por la púrpura de la túnica real.

Si se tuviera la certeza de que todos los fragmentos corresponden a la misma descripción, podríamos hablar casi con seguridad de la écfrasis de una escultura.

<sup>56</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 370 Cèbe (370 Bücheler).

<sup>57</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 371 Cèbe (371 Bücheler).

<sup>58</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 372 Cèbe (372 Bücheler).

Esta idea puede verse fácilmente sustentada por buena parte del vocabulario que aparece en los dos últimos fragmentos (*impressa, fictum, marmore*). Desde esta perspectiva, podría pensarse que quien declama está llevando a cabo el encomio de una escultura, probablemente de una joven muchacha, dada la mención de la sombra de ojos (*calliblepharo*).<sup>59</sup> Igualmente, la referencia a la *regilla tunica* y al tradicional contraste entre rojo y blanco tan frecuente en la poesía latina, sugiere que el contexto es romano, pudiendo tratarse de una de las muchas esculturas que adornaban pórticos y plazas.<sup>60</sup> A su vez, los senarios parecen guardar cierta correspondencia con el siguiente fragmento de la sátira:

ante auris modo ex subolibus parvuli intorti demittebantur sex cincinni, oculi suppaetuli nigellis pupulis (quam hilaritatem significantes animi!), rictus parvissimus, ut refrenato risu roseo.<sup>61</sup>

Por delante de las orejas solamente se dejaban caer de las raíces seis pequeñitos rizos enredados, los ojos un poco sombreados con las pupilas negritas (¡qué alegría de espíritu están indicando!), la abertura de la boca muy pequeña, como una risa rosácea retenida.

Aunque en prosa, este texto tiene el mismo colorido ecrástico que los fragmentos en verso. En este sentido, Cèbe (1972-1999: 1587-1590) identificó el objeto de esta écfrasis con una escultura de época helenística.<sup>62</sup> Para este juicio, se basaba en la apreciación sobre el color de los ojos (*nigellis pupulis*), subrayando que en un elogio sería poco habitual describir los ojos de un ser humano sin hacer referencia a su brillo o luminosidad. No obstante, la écfrasis de una escultura no es la única posibilidad. Pensar en una joven muchacha como objeto para esta descripción es igualmente viable. De hecho, debe recordarse que, a pesar de ser la descripción de un objeto artístico la acepción con la que más frecuentemente se utiliza el término écfrasis, este proceder discursivo operaba también sobre las personas, convirtiéndose de esta suerte prácticamente en un sinónimo de prosopografía.<sup>63</sup> Paralelamente, como apuntaba el mismo Cèbe (1972-1999: 1595), hay una clara antítesis entre los fragmentos 370-372, los cuales inducen a pensar en un objeto inanimado, hierático y estático (*fictum, impresso, marmore*) y el fragmento 376, que produce una ilusión de movimiento (*demittebantur, hilaritatem...animi, refrenato*), lo que invita a pensar que el objeto descrito bien podría tratarse de una joven real en vez de una escultura femenina.

---

<sup>59</sup> Plinio testimonia el compuesto y su aplicación cosmética, *NH.* 33.102. Cf. *NH.* 32.61; 35.194. Entre sus ingredientes figuraban la rosa, la palma y el nardo (Plin. *NH.* 21.123; 23.97).

<sup>60</sup> De las *togatae effigies* nos habla Plinio en *NH.* 34.18. Las estatuas de las mujeres no eran menos frecuentes que las de generales o políticos; un ejemplo es la escultura de Cornelia (Plin. *NH.* 34.31).

<sup>61</sup> Varro *Sat.Men.* frg. 376 Cèbe (375 Bücheler).

<sup>62</sup> Concretamente, Cèbe (1972-1999: 1590) llegó a proponer como candidata a la Afrodita de Cnido, basándose en el hecho de que *paetus*, de donde deriva el adjetivo *suppaetuli* aplicado a los ojos, constituye un epíteto de Venus testimoniado por Plinio.

<sup>63</sup> Theo. *Prog.* 11, 2.118.7-9 Spengel; Hermog. *Prog.* 10, 2.16.10-14 Spengel; Aphth. *Prog.* 12, 2.43.16-18 Spengel; Nicol. *Prog.* 12, 3.491.30-492.2 Spengel. Vid. Krieger (1992: 7); Webb (1999: 9).

La cualidad fundamental que persigue toda écfrasis se sintetiza en la *evidentia*. El objeto descrito tiene que ser vívidamente aprehendido por los ojos del receptor. Por esta razón, abundan los términos expresivos y el lenguaje afectivo en el fragmento (*parvuli... suppaetuli nigellis... parvissimus*), al tiempo que no se renuncia al empleo de recursos fonético-retóricos como la aliteración (*rictus...refrenato risu roseo*).<sup>64</sup> Además de esto, merece la pena destacar un detalle que no ha sido notado por los comentaristas: esta descripción se efectúa con total claridad en un orden descendente. La descripción —sea muchacha o escultura— se realiza de la misma forma que lo haría una cámara cinematográfica, comenzando por el cabello, siguiendo por los ojos y terminando en la boca. Probablemente este fragmento contenga la primera disposición vertical de un elogio conservada en la literatura latina de época clásica.<sup>65</sup>

## 2. LA POESÍA SATÍRICA HORACIANA.

A la hora de estudiar el retrato dentro de la poesía satírica de Horacio, es conveniente no prestar atención solamente a las *Saturae* o *Sermones*, sino también a las *Epistulae*. Ahora bien, ¿por qué tratar el retrato dentro de las *Epistolae* cuando constituyen una producción diferenciada de las *Sátiras*? En efecto, no puede negarse que ambas obras presentan divergencias. Parte de estas pueden rastrearse en lo que respecta al orden de palabras o la organización de las ideas (Mayer 1994: 20, 23-32). Asimismo, en cuanto al tema, puede observarse un desplazamiento del énfasis «desde la censura a la afirmación» (Rudd 1966: 158) y también una evolución del tono crítico de las *Sátiras* hacia el análisis y la exhortación en las *Epistolae* (Mayer 1994: 39). Es así que, aunque continúan observándose los defectos morales, la exhortación y el consejo ganan terreno a la ridiculización. Además de esto, el corpus epistolar se diferencia claramente por las fórmulas de salutación en los versos iniciales y finales, así como por dirigirse a personajes ausentes de forma real o ficticia. De hecho, incluso el número y la presencia de nombres propios parecen sugerir desemejanzas ya en los libros primero y segundo de las *Sátiras*.<sup>66</sup>

A pesar de esto, no es menos cierto que las semejanzas entre las *Sátiras* y las *Epistolae* son muy numerosas. Por ejemplo, debe observarse el total parecido tanto en la forma como en el contenido, lo que lleva aparejado que las *Epistolae*

---

<sup>64</sup> En este sentido, personalmente tampoco considero que la abundancia de diminutivos y recursos fonéticos basten para argumentar que nos encontramos ante un ataque a la retórica o a la finura de una escuela de tendencia alejandrina, opiniones que pueden leerse en diversos autores (*apud* Cèbe 1966: 327).

<sup>65</sup> Aunque dicho orden ya podía advertirse en los tres fragmentos anteriores (ojos, mentón, cuello), la incógnita sobre su posición y sobre su relación impide pronunciarse con seguridad al respecto.

<sup>66</sup> Según el cálculo de Rudd (1966: 151), ya en el libro segundo, pese a ser más largo que el primero, el número de nombres se reduce en un 20% y en un total de 1083 versos únicamente hay diez referencias satíricas a personajes vivos. Pese a esto, como expone el investigador (Rudd 1966: 159), la tendencia a reducir los nombres propios —concretamente la que puede observarse entre los dos libros de sátiras— dista de ser un proceso regular.

puedan tratarse no sin razón como composiciones de carácter satírico. Así, en primer lugar, la métrica empleada — criterio formal de relativa firmeza desde las consideraciones de los gramáticos antiguos — es la misma en las dos obras. Junto a esto, Horacio insinúa el parecido de sus cartas con sus poesías satíricas al caracterizar a las primeras como *sermones...repentis per humum* (Ep. 2.1.150-151), empleando la misma denominación que había utilizado para las segundas.<sup>67</sup> Por si fuera poco Porfirión se pronunciaba explícitamente sobre esta semejanza cuando en su comentario sostenía que estas dos obras tan solo se diferencian en el título: *Flacci epistularum libri titulo tantum dissimiles a sermonum sunt. Nam metrum et materiam verborum et communis adsumptio eadem est* (Porph. ad Ep. 1.1, cf. ad Sat. 1.1.). Todas estas razones, sumadas al juicio de Fraenkel (1957: 310), quien consideraba estas cartas como una continuación orgánica de la obra satírica del poeta, y a la opinión de Braund (1992: 25),<sup>68</sup> favorable a ver ambas colecciones de poesías como material integrante del género satírico, aconsejan que el estudio del retrato literario de los personajes horacianos contemple las dos colecciones, las *Sátiras* y las *Epístolas*.

## 2.1. *Nomen in satura.*

Desde Homero (*Od.* 8.552-554), la ausencia de nombre estaba emparejada a la deshumanización y desnaturalización de un individuo, siendo este elemento el primer distintivo que se recibía al nacer. Aunque en el marco de la retórica las posibilidades alusivas del *nomen* lo convertían en un argumento susceptible para definir a una persona, el empleo del nombre propio en la literatura clásica no estaba exento de problemas, toda vez que desde antaño, la ley sancionaba por invocar a las personas con ciertas letrillas o composiciones rítmicas (*carmina*).<sup>69</sup> Lucilio habría sorteado esta circunstancia en virtud de su posición acomodada y su círculo de amistades, de suerte que es Horacio quien se convierte en el primer autor satírico forzado a adaptar a los dictados de la ley y la censura lo que constituye un rasgo característico del género satírico: criticar y hacerlo mencionando al individuo en concreto. En este aspecto Horacio se erige como modelo tanto para los sucesores en la sátira, como para el epigrama escóptico.

<sup>67</sup> Horacio denomina a sus sátiras de formas diversas. En dos ocasiones emplea el término *satira* (*Sat.* 2.1.1, 2.6.17) y en otras circunstancias se refiere a estas composiciones como *sermones* (*Ep.* 1.4.1), por su carácter conversacional y, más en concreto, *Bionei Sermones*, por recrear las formas de Bión (*Ep.* 2.2.60).

<sup>68</sup> Vid. Braund (1992: 31 n. 63) para un mayor número de referencias acerca de la relación entre estas dos colecciones de poesía.

<sup>69</sup> Sobre el *nomen*, vid. Cic. *Ino. rhet.* 1.34, 2.28 y Quint. *Inst.* 5.10.29-31. Vid. el comentario en el segundo capítulo de la primera parte de este trabajo. Sobre la legislación al respecto del *nomen*, de acuerdo Horacio, si bien en sus inicios los autores gozaron de completa libertad para la invectiva (reflejada en los antiguos *fescennini*), esta *libertas* se vio truncada cuando lo que era mera diversión terminó por convertirse en cruel censura. De aquí la ley y el castigo: *malo quae nollet carmine quemquam / describi* (Hor. *Ep.* 2.1.153-154). La fórmula concreta de esta disposición, que habría sido transmitida por Cicerón y es citada por Agustín (*De civ. D.* 2.9), estaba contenida en las *XII Tablas*: *si quis occentavisset sive carmen condidisset quod infamiam faceret flagitiumve alteri*.

Dentro de la poesía horaciana los ataques personales a través del nombre son mucho más numerosos en el primer libro de las *Sátiras* (Knoche 1969[=1958<sup>2</sup>]: 100). De hecho, las tres primeras sátiras, junto con la cuarta, conforman un grupo compacto en el que se unen el tono agresivo y el ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν.<sup>70</sup> Asimismo, estos ataques son también más frecuentes en las *Sátiras* que en las *Epístolas*. La razón fundamental, como se desprende de la opinión de Labate (1996: 69), consiste en una transformación de los interlocutores: mientras que en las primeras Horacio se veía solicitado por los *stulti*, unos personajes ajenos a la moral del autor y a los que el poeta podía escarnecer, en las composiciones epistolares, son sus *amici* quienes requieren la intervención del escritor para unos u otros asuntos.<sup>71</sup> Es en el contexto de esta clase de poesía en el que cobran importancia las referencias a los nombres de personas, que el poeta utiliza para arrancar la piel con la que se camuflan los hipócritas (*detrahere pellem, nitidus qua quisque per ora / cederet introrsum turpis*; *Sat.* 2.1.64-65). Dentro de estas alusiones, sobresale el empleo de los «nombres significativos» (aplicando la terminología de Rudd 1966: 143-146) o, lo que es lo mismo, los nombres que Horacio forma o toma prestados para definir una actitud humana, por lo general un vicio.<sup>72</sup> Recurrir a un nombre ficticio para designar a un individuo afectado por un vicio permitía a Horacio no transgredir la ley que pesaba sobre la difamación y, al mismo tiempo, atenuar la ferocidad que caracterizaba a Lucilio. De ahí que ante nuestros ojos desfilen las «máscaras» de diversos vicios: dos sucios como Nevio (*Sat.* 2.2.68) y Nata (*Sat.* 1.6.124), el derrochador Nomentano (*Sat.* 1.1.102, 8.11, 2.1.22, 3.175 y 224) y el parásito Nomentano (*Sat.* 2.8.23, 25 y 60); Tigelio, un cantante despilfarrador (*Sat.* 1.2.3, 3.4), y Volanerio, un ludópata (*Sat.* 2.7.15). Fufidio (*Sat.* 1.2.12) y Perelio (*Sat.* 2.3.75), que representan la usura, y Pantólabo que, como indica su nombre, es un parásito bufón (*Sat.* 1.8.11, 2.1.22.). El *pauper* Opimio (*Sat.* 2.3.142) —adviértase el oxímoron etimológico— es un viejo tacaño, y Cupienio un lascivo, un *mirator cunni albi* (*Sat.* 1.2.36).

### 2.1.1. Un *nomen* recurrente: Canidia.

Dos son los casos en los que un nombre propio se repite con mayor frecuencia dentro de las *Sátiras*. El primero es Plocio Crispino (*Crispinus*), un

<sup>70</sup> Vid. Labate (1996: 58). Para los problemas del ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν, su relación con los *fescennini* y con la sátira, vid. Ferris-Hill (2015: 96-101). Asimismo, para los tipos que se convierten en blancos de este tipo de humor en el género satírico, vid. Ferris-Hill (2015: 217-228).

<sup>71</sup> Siguiendo a Labate (1996: 67), los *stulti* representaban la mentalidad falseada y corrompida de toda la suerte de principios que regulaban las relaciones amistosas de Horacio, Mecenas y sus *amici*. En consecuencia, «Horacio se presentaba, pues, como destinatario de todo tipo de solicitudes, procedentes de gente acostumbrada a razonar de acuerdo con falsos valores, que pretendía conducir también al poeta amigo de los grandes a su propia lógica, montada sobre intereses materiales, avidedeces, ambiciones».

<sup>72</sup> En concreto, dentro de su capítulo quinto (1966: 132-159), Rudd diferencia seis categorías de nombres: «(a) the names of living people, (b) the names of dead people, (c) the names of Lucilian characters, (d) significant names, (e) the names of other type characters, and (f) pseudonyms».





segura. Para Rudd (1966: 148), si bajo el nombre de Canidia no hay un «retrato reconocible» y la figura tampoco representa la idea personificada de la brujería, podrían barajarse tres modelos intermedios de creación literaria capaces de explicar este pseudónimo. Canidia podría ser una figura elaborada sobre la base de un grupo; una figura elaborada sobre la base de un grupo, pero con indicios que remitieran a un individuo real; o una figura elaborada sobre la base de un individuo real. En el primer caso, Horacio podría estar sirviéndose de sus conocimientos sobre las prácticas mágicas de la época para utilizar la figura de Canidia (principalmente en los *Epodos*) como sustituta de la Neóbula que aparece en la poesía de Arquíloco (frg. 196a 23 West). En el segundo caso, —opción por la que se decanta Rudd— la identificación de Canidia sería sumamente compleja, pues los intentos de vincular el nombre con un personaje real han sido tan numerosos como infructuosos (Manning 1970).<sup>79</sup> Por último, la tercera interpretación supondría la parodia de un personaje conocido por Horacio (Courtney 2013: 116).

El halo de misterio que envuelve a este nombre y la dificultad que encuentran los investigadores a la hora de consensuar un referente real o ficticio puede contemplarse como un síntoma de la importancia y al mismo tiempo de la complejidad que envuelve a algunos de los *nomina* en la poesía satírica en general y en la poesía satírica horaciana en particular.

## 2.2. Tipos e individuos en las *Sátiras* y las *Epístolas*.

Las descripciones de personas en la sátira horaciana tienen una finalidad fundamental: la reprobación. Por norma general, cuando Horacio apostilla las costumbres o atributos de un personaje, lo hace para criticarlo. De otra parte, la descripción humana en el corpus epistolar se diferencia por una característica fundamental: si en las *Sátiras* solo se contemplan los defectos, las imágenes de los personajes de las *Epístolas* han perdido buena dosis de su componente vituperador en aras de una mayor presencia del elogio. Si bien es cierto que el ataque a determinadas actitudes y, junto con este, a determinadas apariencias, no desaparece, no es menos cierto que el tono laudativo se impone en parte de sus retratos, lo que en gran medida se debe a que los alocutarios de estas composiciones son sus *amici*.

### 2.2.1. Los tipos.

En ocasiones el poeta satírico no precisa más que unas ligeras pinceladas sobre el aspecto o la conducta de un sujeto, sin profundizar en un verdadero

---

<sup>79</sup> Dos muestras: si Hermann (1958) consideraba que Canidia era otro nombre empleado por el poeta para referirse a la *Caecilia* de Catulo, D'Arms (1967) asumía que Canidia era verdaderamente el pseudónimo de la Gratidia mencionada por Porfirión, a la que llegaba a atribuir un origen campano.

retrato. Así ocurre en los primeros versos de la *Sat.* 1.2., donde se esbozan los hábitos de tres personajes:

Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.  
 Maltinus tunicis demissis ambulat; est qui 25  
 inguen ad obscenum subductis usque; facetus  
 pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum. Hor. *Sat.* 1.2.24-27

Mientras evitan los necios unos defectos, hacia los contrarios se precipitan. Maltino pasea con la túnica rozagante; hay quien se la remanga hasta la indecente ingle; Rufilo, elegante, huele a pastillas de jabón, Gargonio a cabrón.

Después de citar una máxima de sabor estoico<sup>80</sup> y al adoptar como pretexto la afición de algunos personajes a las matronas, el poeta modela una pieza cuyo tema fundamental radica en la ausencia del aristotélico término medio y su virtud derivada. En pocos versos la poesía se empapa de sinestesia: la falta de un justo equilibrio entre dos opuestos puede detectarse tanto en la vista como en el olfato por parte de los lectores.

Respecto a la vista, la vestimenta dentro de la poesía horaciana adquiere implicaciones simbólicas (García Jurado 1994). Dichas implicaciones pueden explicarse en virtud de una «metáfora de carácter orientacional» (de acuerdo con la teoría de Lakoff y Johnson). Sobre la base de esta metáfora y dentro de un eje vertical, lo positivo se asocia con la parte superior y lo negativo con la inferior (García Jurado 1994: 296-297). Esta concepción orientacional de la indumentaria como un símbolo es aprovechada por Horacio para caracterizar a un individuo a partir de su vestimenta. En el caso de los hombres, la vestidura que llega hasta los pies es un claro símbolo de debilidad o afeminamiento.<sup>81</sup> Este es el caso de Maltino, cuyo nombre está asociado con esta misma idea.<sup>82</sup> En el polo contrario, el «vestido ascendente» contiene implicaciones positivas (*Sat.* 1.5.5-6, 2.8.10-11). No obstante, como matiza el propio García Jurado (1994: 297), la concepción positiva del vestido ascendente debe operar dentro del horaciano término medio, de lo contrario el sujeto se presta al ridículo y queda retratado como *impudens*, tal y como sucede con el innominado *facetus*.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Sen. *Contr.* 7.4: *dum alterum vitium devitat, incidebat in alterum*. Sen. *Ben.* 6.39: *in id vitium incidentes quod evitat*.

<sup>81</sup> Tres buenos ejemplos (el último de los cuales cita el propio García Jurado) aparecen en Plauto, *Poen.* 1121: *novistin tu illunc tunicatum hominem qui siet?*; 1298: *quis hic homo est cum tunicis longis quasi puer cauponius?*; 1303: *sane genus hoc mulieromst tunicis demissiciis*. La clave para esta interpretación, no obstante, la aporta Quintiliano en *Inst.* 11.3.138: *tunicae prioribus oris infra genua paulum, posterioribus ad medios poplites usque perveniant: nam infra mulierum est, supra centurionum*.

<sup>82</sup> Porph. *ad Sat.* 1.2.25 recoge que el nombre deriva de maltha (un unguento semejante al betún, cf. Plin. *NH.* 2.235), así como una forma de referirse a un hombre afeminado, y malacus.

<sup>83</sup> Hay discrepancias respecto a la puntuación en v. 26 que afectan al emparejamiento de *facetus*. Lejay, Vollmer, Villeneuve y Fedeli imprimen *usque facetus*; pero Borsák (como ya hicieran Kiessling y Heinze) *usque; facetus*. Naturalmente, en el primer caso debe entenderse que el sentido es irónico.

Las referencias a los olores son más directas y menos intuitivas. Como en el caso anterior, la antítesis o contraposición de dos extremos revela lo inapropiado de algunas conductas indecorosas. Rufilo cuida su halitosis tomando pastillas para el aliento. Debemos entender que este aroma resulta desagradable por ser fingido o excesivo, pero comoquiera que el término medio está ausente, Gargonio, en cambio, es repugnante por defecto, apestando a macho cabrío.

Esta clase de pinceladas sobre el aspecto de los personajes también sirven para caracterizar colectivos mediante el contraste. En la misma *Sat.* 1.2 aparecen los dos modelos de queridas: la matrona y la liberta o esclava. La primera viste la estola y se presenta *inter niveos viridisque lapillos* (1.2.80); pero a menos que sea una impúdica, de esta clase de mujeres no se puede apreciar sino el rostro (*matronae praeter faciem nil cernere possis* 1.2.94). La liberta presenta la imagen contraria:

Altera, nil obstat: Cois tibi paene videre est  
ut nudam, ne crure malo, ne sit pede turpi,  
metiri possis oculo latus. An tibi mavis  
insidias fieri pretiumque avellier ante,  
quam mercem ostendi?

105 Hor. *Sat.* 1.2.101-105

La otra, ningún estorbo: con las telas de Cos casi puedes verla como estando desnuda, no sea que la pierna esté mal, que un pie sea feo; a ojo podrías medir su costado. ¿O es que prefieres caer en la trampa y que te saquen el dinero antes de que te enseñen la mercancía?

A partir de aquí, Horacio argumenta cómo las preferencias pasan a un segundo plano cuando la necesidad gobierna a un cuerpo, de suerte que una *ancilla*, una *verna* o incluso un *puer* no serán mal recibidos como solaz. Declarado amante del placer *parabilis* y *facilis* (1.2.119), el autor se pronuncia finalmente sobre el aspecto de su amiga ideal, circunstancia en la que la pintura del físico y la conducta gana mayor peso:

Candida rectaque sit, munda hactenus, ut neque longa,  
nec magis alba velit, quam dat natura, videri.

Hor. *Sat.* 1.2.123-124

Que sea radiante y erguida, refinada hasta el punto de que no le guste parecer más alta ni más blanca de lo que la naturaleza le concede.

Una muchacha como esta, es decir, bella por sí misma, sin artificios ni soberbia, bien podría merecer el nombre de mujeres cuasidivinas según Horacio.<sup>84</sup> Pero, antes que al físico y a la naturaleza, la frivolidad del satírico concede más importancia a otro aspecto: la condición de la mujer, aquí una liberta

---

<sup>84</sup> Como indica Fedeli (1994b: 344), la oposición entre belleza natural y uso de cosméticos es un motivo de origen filosófico, que arranca con Platón (*Gorg.* 465b), penetra en las escuelas de retórica y es ampliamente utilizado por los poetas elegíacos con fines didácticos. Cf. Prop. 1.2.

(*merx est in classe secunda, / libertinarum dico*, 47-48), que es la que garantizará que el amante no tema la vuelta del marido (125-134).

Al igual que Lucilio, en ocasiones Horacio también emplea la animalización dentro de sus *descriptiones*. Una muestra de ello puede observarse en la *Sat.* 5. Esta pieza, en la que el venusino narra poéticamente su viaje al sur de Italia, mantiene una posición privilegiada dentro del primer libro de sátiras puesto que ocupa el centro de las diez composiciones que integran la obra (Plaza 2006: 263). La *Sat.* 5 está moldeada tomando como base el tercer libro de sátiras de Lucilio (Porph. *ad Hor. Sat.* 1.5.1, 1.10.53) y, de hecho, parte de los versos que se reproducen a continuación evocan la descripción del ridículo personaje de Bovila que había hecho su precedente:<sup>85</sup>

Nunc mihi paucis	
Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri, Musa, velim memores, et quo patre natus uterque contulerit litis. Messi clarum genus Osci; Sarmenti domina extat: ab his maioribus orti	55
ad pugnam venere. Prior Sarmentus: «equi te esse feri similem dico». Ridemus, et ipse Messius: «accipio», caput et movet, «o, tua cornu ni foret exsecto frons» inquit, «quid faceres, cum sic mutilus minitaris?» At illi foeda cicatrix	60
saetosam laevi frontem turpaverat oris. Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus, pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat: nil illi larva aut tragicis opus esse coturnis.	Hor. <i>Sat.</i> 1.5.51-64

Ahora, brevemente, la disputa del bufón Sarmento y de Mesio Cicirro, Musa, que me recordaras quisiera, y de qué padre hubo nacido cada uno de los que la reyerta entablaron. Ilustre es el linaje de Mesio el osco; está viva la dueña de Sarmento; nacidos de estos antepasados, al enfrentamiento llegaron. Sarmento fue el primero: «Afirmo que tú eres igual que un caballo cimarrón». Nos reímos, y Mesio, por su parte: «lo acepto», y mueve la cabeza. Profiere: «¡oh, si tu frente no estuviere de su cuerno separada!, ¿qué harías cuando así, mutilado, amenazas?» Y es que a aquél una horrible cicatriz le había afeado por el lado izquierdo la frente peluda. Después de mucho haberse burlado del rostro, a cuento del mal de Campania, le rogaba que bailara la del Cíclope pastor: ninguna falta le hacían la máscara o los coturnos de tragedia.

Si la totalidad de la *Sat.* 5 contaba con una posición privilegiada por ocupar el punto medio del primer libro, este pasaje en concreto se sitúa en el centro del propio poema, funcionando como una digresión respecto a la narración del viaje. La ubicación de estos versos dentro de la arquitectura del libro, unida a su ubicación dentro de la estructura de la sátira en particular, así como la atmósfera festiva y la *fescennina iocatio* (Cèbe 1966: 158-159) que los envuelven, permiten a Horacio desarrollar un retrato definido por la caricatura, la parodia y la invectiva.

<sup>85</sup> Vid. *supra* Lucill. frg. 3.13 Charpin (117-118 Marx).

Los dos *scurrae* protagonistas de la contienda, Sarmiento y Mesio Cícirro, eran dos caballeros romanos reconocidos por su ingenio y osadía según Porfirión (*ad Sat.* 1.5.51).<sup>86</sup> Sus abusos verbales y el contexto en el que se enmarcan contrastan deliberadamente con el lenguaje elevado que utiliza Horacio. Este empleo del lenguaje, en el que un *sermo* elegante se combina con uno más rústico (Rudd 1966: 61), así como la descripción de los dos personajes, evidencia la parodia del género épico.<sup>87</sup> El propio *nunc* inicial,<sup>88</sup> así como la invocación de la musa típica de la epopeya, alertan al lector al comienzo del pasaje. A su vez, otras expresiones y términos grandilocuentes, como el verbo *memorare* (53),<sup>89</sup> la pregunta por los antepasados (*quo patre*) y la evocación de los combates singulares mediante el sintagma *ad pugnam venire* (55), favorecen esta idea, que se torna más efectiva a través del contraste de algunos elementos. Un ejemplo puede localizarse al observar cómo la *pugna*, propia de unos héroes virtuosos inmediatamente se ve reducida a una prosaica *lites* (54), que define mejor la riña entre los dos tunantes del pasaje. Así las cosas, cuando Sarmiento y Mesio se apresuren a entablar combate, sus armas no serán lanzas o espadas, sino improprios.

Respecto a la descripción de estos personajes, conviene señalar cómo los habitantes de la Campania marítima eran célebres por sus abusos contra la *latinitas*. Los oscos, en particular, como Mesio, eran proverbialmente palurdos, al tiempo que su región se encontraba ligada con los orígenes del drama y el arte del abuso verbal (Liv. 7.2), lo que de forma consciente o no es utilizado por Horacio para caracterizar a este personaje. Este constituye el *clarum genus* de Mesio, cuyo *cognomen*, Cícirro, se piensa que podría evocar su propio temperamento contencioso.<sup>90</sup> El linaje de Sarmiento, por su parte, insinúa su antigua condición servil (*Sarmenti domina extat*).

Referida la condición de quienes disputan, Mesio es el primer vilipendiado a través de su comparación con un animal (*equi...feri*). En concreto, este tipo de recurso, denominado εἰκασία, consistía en el desarrollo de símiles a través de la

<sup>86</sup> Fedeli (1994b: 429), que sigue a La Penna, considera que solo Sarmiento era un *scurra* perteneciente al séquito de Mecenas, mientras que Mesio era un habitante del lugar.

<sup>87</sup> La presencia tanto de los registros elevado como coloquial hace difícil dilucidar cuál de las dos formas de parodia de un texto épico reconocidas por Highet (1962b: 103-107) estaría utilizando Horacio, si el *mock-heroic* —que parece predominar— o el *burlesque*. Cf. Hor. *Sat.* 1.7.10-21, para otro enfrentamiento entre dos payasos (Rupilio Rex y Persio) en el que también está presente la parodia de la poesía épica. Para su análisis, vid. Plaza (2006: 61-66).

<sup>88</sup> Evoca el *vũv* homérico en *Il.* 2.484 y 16.112. Y, más de cerca, a Verg. *Aen.* 7.37, 641 y 12.500.

<sup>89</sup> Cf. *Il.* 1.1, 6.211, 20.241; *Od.* 1.1; Lucr. 2.112, 4.479; Verg. *Aen.* 1.8, 2.650, 7.645.

<sup>90</sup> Courtney (2013: 100) recuerda que la etimología de este nombre, basada en el término griego según Hesiquio para designar al gallo (κίκιρρος), se relacionaría con los combates entre los animales de esta especie. El comentario más detallado al nombre, sin embargo, era el elaborado por Lejay (1911: 139-140), quien recogía la información proporcionada por Dietrich en *Pulcinella*, haciendo notar cómo el hombre-gallo tuvo una notable importancia en la historia del teatro y cómo este animal aparecía valorado de forma negativa por los fisiognomistas, para lo cual cita un pasaje del Anónimo Latino. Vid. Förster (1893: 142-143): *Gallus, qui graece ἀλεκτρούων dicitur, animal est ineptum, in venerem calidum, speciei ac vocis suae gerens fiduciam magnam.*



Con Menio, el venusino transporta al parásito, un personaje tipo de la comedia, a la sociedad romana de su época. Esta pauta de actuación no puede defenderse como una originalidad horaciana, pues, como hemos podido constatar, el parásito estaba presente ya en la sátira de Enio. El Menio de esta epístola se enmarca dentro de una variedad concreta: la de los *scurrae* (Damon 1997: 111, 126-127). A la luz de los estudios sobre dicho término,<sup>93</sup> este vocablo podía designar a un tipo de ciudad resabido (Plaut. *Trin.* 202-205), pero también a un dandi (Cat. 22) y a una persona que, aun pobre, estaba dotada de cierto ingenio (Cic. *De or.* 2.247). En la primera mitad del siglo I a. C. *scurra* se había convertido en un término que aglutinaba diversas connotaciones negativas, pero fue Horacio el primero que lo utilizó en un sentido próximo al de *parasitus* (Damon 1997: 110), lo que sí que es un rasgo original y, además, conlleva el valor añadido de servir como testimonio para entender que, por lo menos a ojos del poeta y su círculo de lectores, la pauta fundamental que definía al parásito republicano era ser un hazmerreír.

Por otro lado, cabe recordar que Menio no es un caso aislado en la poesía satírica de Horacio. Este tipo actúa bajo la misma máscara con la que Davo, el esclavo de Horacio, caracteriza la conducta de Mulvio en la «Sátira de las Saturnales»:

«Etenim fateor me» dixerit ille  
«duci ventre levem, nasum nidore supinor,  
inbecillus, iners, siquid vis, adde, popino.» Hor. *Sat.* 2.7.37-39

Aquél habría dicho: «en efecto, confieso que, ligero, me dejo llevar por mi panza, un olor me hace levantar las narices, débil, perezoso, y si quieres, añade cierrabares».

Con esta etopeya en la mente puede comprenderse mejor la imagen de Menio. Su descripción se construye mediante el empleo de un vocabulario que lingüísticamente explicita las nociones de privación y de ausencia: *ab-sumptis, in-pransus, di-nosceret*. La crueldad de su carácter está acentuada mediante la identificación de su apetito voraz con las catástrofes naturales (*pernicies, tempestas, barathrum*). Tanto el tipo de personaje como este recurso metafórico son herederos de la comedia paliada, donde, por ejemplo, la entrada del parásito al hogar se define como una *clades calamitasque, intemperies* (Plaut. *Capt.* 911). El temperamento de Menio se caracteriza por su inconstancia; sus costumbres mutaban con la misma facilidad con la que cambiaba el soplo del viento. Tan pronto arremetía contra los derrochadores (*Ep.* 1.15.33-37), como exaltaba las exquisiteces de los manjares con los que se regalaba (37-41). En este contexto, el *nimirum hic ego* (42), con el que se pronuncia el poeta después de hacer hablar a este personaje, es evidentemente irónico. Horacio no ha hecho sino presentar a su amigo Vala, el destinatario de la carta, así como al resto de lectores, la imagen de un comportamiento censurable. La descripción de esta figura y su conducta

<sup>93</sup> Vid. Damon (1997: 109 n. 11) para la bibliografía.

sirve, por tanto, como un *exemplum* o, si se prefiere, como un *contra-exemplum*, para reafirmar la recomendación implícita del satírico: evitar un estilo de vida solo orientado tan solo al placer.

A medio camino entre el tipo y el individuo cabe ubicar la descripción del esclavito de *Ep.* 2.2. En esta carta Horacio reprocha con dulzura a Julio Floro (el mismo destinatario de *Ep.* 1.3) su insistencia en obtener correspondencia del autor. Sin llegar a las cotas de los *elogia* de los poemas de Estacio o los epigramas de Marcial, la imagen del que pasaría por un esclavo modelo sirve al autor como punto de partida para excusarse ante su amigo:

Flore, bono claroque fidelis amice Neroni,  
 si quis forte velit puerum tibi vendere natum  
 Tibure vel Gabiis, et tecum sic agat: «hic et  
 candidus et talos a vertice pulcher ad imos  
 fiet eritque tuus nummorum milibus octo, 5  
 verna ministeriis ad nutus aptus eriles,  
 litterulis Graecis inbutus, idoneus arti  
 cuilibet; argilla quidvis imitaberis uda;  
 quin etiam canet indoctum, sed dulce bibenti.» Hor. *Ep.* 2.2.1-9

Floro, amigo fiel del buen e ilustre Nerón, si por ventura uno quisiera venderte un esclavo nacido en Tibur o Gabios, y trata contigo así: «este de aquí, blanco y guapo de los pies a la cabeza, se volverá y será tuyo por ocho mil monedas, nacido en casa, apto para el servicio a la mínima señal de su dueño, empapado en la culturilla griega, idóneo para cualquier oficio —podrás imitar cualquier cosa con arcilla húmeda—; es más, hasta cantará sin saber, pero de un modo dulce, para el que está bebiendo.»

De este esclavito se presenta un cuadro completo de pies a cabeza.<sup>94</sup> Aunque su *origo* es latina, el muchacho tiene un cierto conocimiento del griego (*litterulis Graecis inbutus*), lo que incrementaría su valor.<sup>95</sup> Pese a esto, el precio que demanda el vendedor resulta un tanto elevado si se compara con el valor de Davo, el esclavo de Horacio (*Sat.* 2.7.43), o con los trescientos denarios que en el *Satiricón* le cuesta un esclavo defectuoso a Habinas (Petron. 68). Además de su formación, lo que garantizaba que pudiera desempeñar funciones administrativas en el hogar, parece que la razón que justifica este precio es de índole física: el joven esclavo es pintado como un auténtico *puer delicatus*. De piel blanca y hermoso, opuesto al *fuscus Hydaspes* (*Sat.* 2.8.14), el mancebo es idóneo para cumplir el papel de copero y distraer a los convidados a un banquete. Se suma a esta condición su tierna edad y su carácter maleable (*argilla...uda*). No obstante, la legislación romana sobre la venta de esclavos estipulaba que el vendedor declarase cualquier tipo de enfermedad o tara que presentara su

<sup>94</sup> Cf. las palabras de Horacio *talos a vertice...ad imos* con el homérico ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς y la más común forma de expresarlo en latín *a capillis usque ad ungues*.

<sup>95</sup> Un caso similar en Petron. 46.2, donde Agamenón se refiere a su joven esclavo como un *discipulus* que posee conocimientos de aritmética, es resuelto y, aunque demasiado aficionado a las aves, *iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere*.



mercancía, así como que notificase si el esclavo era un fugitivo o un vagabundo.<sup>96</sup> Por este motivo y solo al final de su descripción, el comerciante se ve obligado a mencionar la fuga: *semel hic cessavit et, ut fit, / in scalais latuit metuens pendentis habenae* (14-15).

Después de lo anterior, se comprende mejor la finalidad de esta descripción. Todo el pasaje constituye un *argumentum a comparatione minorum ad maiora* según Porfirión (*ad Ep.* 2.2.2). Lo que vale para los esclavos vale para los amigos. Así, igual que Floro debería conocer los peligros de comprar un sirviente aparentemente idóneo, pero con un defecto reonocido, también debería evitar irritarse por no haber recibido todavía unos *expectata carmina* de un Horacio que se refiere a sí mismo como a un poeta *pigrum* y *prope mancum* (20-21).

## 2.2.2. Los individuos.

Aunque, como se ha constatado hasta ahora, lo habitual en las *Sátiras* y las *Epístolas* es la pintura de tipos, estas dos colecciones de poemas también contienen retratos genuinos de individuos concretos, bien se trate de personajes desconocidos, bien de figuras tan reconocibles como el propio poeta.

Un primer ejemplo puede localizarse en la *Sat.* 1.3. La anécdota del cantante Tigelio (*Sat.* 1.3.1-19), la «antítesis del tipo romano ideal» (Rudd 1966: 139), sirve a Horacio para traer a escena el ideal de la *aequabilitas*, esto es, la consistencia y el balance en los diversos aspectos de la vida. Era este un principio grato al estoicismo que, en manos de Horacio, se utiliza desde una perspectiva epicureísta e irónica (Kemp 2009: 11-12), polemizando contra la inflexibilidad típicamente estoica (*Sat.* 1.3.96-98). Esta lógica queda plasmada en el siguiente retrato:

Cum tua pervideas oculis mala lippus inunctis,	25
cur in amicorum vitiis tam cernis acutum,	
quam aut aquila aut serpens Epidaurius? At tibi contra	
evenit, inquirant vitia ut tua rursus et illi.	
Iracundior est paulo, minus aptus acutis	
naribus horum hominum; rideri possit eo quod	30
rusticius tonso toga defluit, et male laxis	
in pede calceus haeret: at est bonus, ut melior vir	
non alius quisquam, at tibi amicus, at ingenium ingens	
inculto latet hoc sub corpore. Denique te ipsum	
concute, numqua tibi vitiorum inseverit olim	35
natura aut etiam consuetudo mala: namque	
neglectis urenda filix innascitur agris.	Hor. <i>Sat.</i> 1.3.25-37

Quando escudriñas tus propios defectos, pitañoso por los ojos llenos de ungüentos, ¿por qué contra los de los amigos tienes una vista tan perspicaz como un águila o la sierpe de Epidauo? Pero a ti te sucede al revés: que ellos, a su vez, también investigan tus defectos. Es un poco iracundo en exceso, poco apropiado a estas gentes de fina nariz; podría hacer reír por eso de que parece demasiado pueblerino con su corte de pelo, se le cae la toga y los zapatos flojos se sujetan mal en sus pies; pero es bueno, hombre tan bueno

<sup>96</sup> Vid. Cic. *Off.* 3.71; Gell. 4.2.1.

como ningún otro existe, pero es tu amigo, pero un talento enorme se oculta bajo este cuerpo descuidado. En fin, examínate a ti mismo, por si antaño la naturaleza o aún la mala costumbre te hubo implantado algún vicio; pues en los campos descuidados va naciendo el helecho que ha de quemarse.

Respecto a la descripción del personaje, debe notarse la disonancia que opera entre el aspecto físico y el interior de la persona. Paradójicamente, en contra de la tendencia de los escritores antiguos y de un modo opuesto al quehacer que se ha observado en Lucilio, la apariencia física no comulga con el carácter de este individuo, que se presenta como un dechado de virtudes. En este aspecto Horacio rompe conscientemente con la tradición para evidenciar la importancia del interior, la preponderancia de las *animi virtutes* sobre la apariencia externa. Asimismo, no han faltado intentos por vislumbrar en esta descripción la imagen de algún personaje famoso. Villeneuve (1969 [=1932]: 52 n. 1) pensaba que Horacio podía estar hablando de sí mismo o incluso de Virgilio, cuyos biógrafos han transmitido noticias sobre su aspecto rústico y descuidado. Sin embargo, Fedeli (1994b: 356) habla de autoironía en este pasaje, y Plaza (2006: 193 n. 51), que se ha encargado de recopilar las principales fuentes ocupadas en la defensa o el rechazo del carácter biográfico de los versos, piensa que el retrato de este personaje no se correspondería necesariamente con la semblanza real de Horacio, sino con la de su persona poética, el ser humano se convertiría en un *alter ego* del estilo.

Junto a lo anterior, este retrato puede analizarse como un lugar *ex quo*, un pretexto para adentrar al lector en el tema fundamental de la sátira: el *nosce te ipsum*, aquí reformulado como *te ipsum concute* (*Sat.* 1.3.34-35). La ignorancia de los defectos personales y la crítica de los ajenos ya había sido denunciada por los pensadores antiguos,<sup>97</sup> pero dentro del género satírico se convierte en una auténtica clave poética. Esta es la línea argumental que domina los versos siguientes, en los que Horacio anima a atenuar los defectos de los amigos de la misma forma que los padres lo hacen con los de sus retoños (43-48). Conforme a esta idea, del «bizco» (*strabonem*) dice su progenitor que «mira de reajo» (*paetum*); al que es «lastimosamente pequeño» (*male parvos*), le bautiza su padre como «pequeñuelo» (*pullum*); a los que tienen las piernas torcidas (*varum distortis cruribus*) les susurran «escaro» (*scaurum*) y a los de «talones deformes» (*pravis...male talis*), irónicamente se les tilda de «estables» (*fultum*). A este respecto debe notarse, como hacía el propio Porfirión, que palabras como *paetus*, *scaurus* y *strabus*, además de designar un defecto físico, habían pasado a convertirse en el sobrenombre de algunas de las más nobles y conocidas familias romanas de la aristocracia durante la época republicana y los inicios del Principado.<sup>98</sup> En este

---

<sup>97</sup> Vid. Plat. *Lyc.* 214c; Arist. *EN.* 1116-1117; Cic. *De or.* 1.90, 111, 130. Rudd (1966: 277-278); Kemp (2009: 14 n. 6).

<sup>98</sup> Por otro lado, el empleo reiterado de estos *cognomina* está perfectamente reflejado en la epigrafía. Así, para *Strabo*, vid. *CIL* 1.573, 5.3464, 6.1237, 1310, 1387, 2074, 9525; para *Paetus*, vid. *CIL* 6.228, 597, 6687, 9.4753, 14.2830; para *Scaurus*, vid. *CIL* 4.2574, 2581, 2625, 5682, 5684, 5686, 5694, 5698, 5.725, 10.1024, 6462.

sentido, emerge de nuevo la importancia del *nomen*, convertido en una poderosa arma para la caracterización física.

El retrato de los inviduos, sin embargo, está mejor representado en el corpus epistolar. Una muestra se localiza en *Ep.* 1.4, dedicada Tibulo,<sup>99</sup> poeta a quien Horacio ya había celebrado anteriormente (*C.* 1.33) y con quien mantenía amistad por integrar parte del círculo de literatos bajo el patronazgo de Mecenas:

Non tu corpus eras sine pectore: di tibi formam,  
 di tibi divitias dederunt artemque fruendi.  
 Quid voveat dulci nutricula maius alumno,  
 qui sapere et fari possit, quae sentiat, et cui  
 gratia, fama, valetudo contingat abunde, 10  
 et mundus victus non deficiente crumena? Hor. *Ep.* 1.4.6-11

No eras tú un cuerpo sin corazón; los dioses a ti apostura, los dioses a ti te han concedido riquezas y talento para disfrutarlas. ¿Qué más podría desear una nodriza para su dulce niño, si puede apreciar y cantar lo que siente, y si a este le toca en suerte popularidad, fama, salud en abundancia y un refinado género de vida gracias a un bolsillo que no falla?

De acuerdo con la preceptiva retórica, en el retrato de Tibulo se elogian por igual los bienes del cuerpo (*corpus, formam, valetudo*), los bienes del espíritu (*pectore, artem*) y las circunstancias externas (*divitias, gratia, fama, crumena*). El verso con el que se abre la descripción del poeta constituía, como señaló Fraenkel (1957: 324), una original adaptación de Homero. En la epopeya griega, Ulises exclamaba refiriéndose a Antínoo: ὦ πόποι, οὐκ ἄρα σοί γ' ἐπὶ εἶδεῖ καὶ φρένες ἦσαν (*Od.* 17.454). Además del evidente paralelo entre *pectore-φρένες* y *corpus-εἶδεῖ*, el filólogo alemán detectaba la correspondencia entre las formas verbales *eras-ἦσαν*, notando cómo mediante la incorporación de una doble negación

Vid. Villeneuve (1969 [=1932]: 111 n. 4); Rudd (1966: 26); Plaza (2006: 276-277); Blandin Colburn (1912: 68), sin referencia explícita a las sátiras este último. Cuando esta forma de proceder se extrapola al terreno de la amistad, el poeta recomienda llamar a un amigo *concinus*, en lugar de *ineptus* y *iactantior*, o referirse a él como *simplex* en lugar de *truculentior* (49-53). Aunque para Rudd (1966: 26) este pasaje horaciano habría sido modelado sobre Lucrecio y la ceguera que la pasión produce en los amantes (*Lucr.* 4.1160-1163). Horacio habría desechado los grecismos de su modelo y suplantado la figura del amante por la del padre. En la propia sátira, además, ya se había aludido al tema del amor en los versos 38-40 (lo que refuerza la influencia de Lucrecio), donde se explica que Balbino, en lugar de aborrecer la verruga de Hagna, la encuentra agradable. Aparte de Lucrecio, esta actitud recuerda los postulados aristotélicos y los tópicos utilizados para moderar y suavizar los defectos en las personas (*Rh.* 1367a28ss.). Podría decirse que Horacio se conduce aquí como un *suavis, lenis atque urbanus rhetor*, con la finalidad de trabar nuevas amistades y conservar las que ya se tienen (*haec res et iungit, iunctos et servat amicos; Sat.* 1.3.54).

<sup>99</sup> Aunque la identificación con el poeta elegíaco es generalmente aceptada, estas asociaciones deben manejarse con cautela. Como recuerda Mayer (1994: 133), Albio era un nombre corriente. Así, en la sátira 1.4, Horacio se refiere a dos Albios diametralmente opuestos al destinatario de esta carta (*Sat.* 1.4.28 y 109). Junto a esto, el hecho de componer elegías era una costumbre de moda en la época y, además, en su propia poesía Tibulo siempre se refiere a sí mismo por el *cognomen*, no por el *praenomen* como aparece aquí. Cf. Fedeli (1997: 1056).



El retrato detallado de un personaje concreto, aunque desconocido, aparece en la *Ep.* 1.7. Esta carta constituye una declaración de gratitud y a la vez una disculpa hacia Mecenas por la ausencia del poeta. El sentido último de la composición aparece perfectamente recogido en último verso: «la verdad supone que cada uno quede fijado a su propio ritmo y pie» (*metiri se quemque suo modulo ac pede verum est; Ep.* 1.7.99). Para ilustrar este corolario, Horacio emplea pequeñas digresiones a lo largo de la epístola. Así, se expone la necia prodigalidad de un *Calaber hospes* (14-19), la breve fábula de la zorra, la comadreja y el arcón de grano (29-33), el *exemplum* mitológico de Telémaco (40-43) y, por último, la historieta de Volteyo Mena:

Strenuus et fortis causisque Philippus agendis clarus, ab officiis octavam circite horam dum redit atque foro nimium distare Carinas iam grandis natu queritur, conspexit, ut aiunt, adrasum quendam vacua tonsoris in umbra	50
cultello proprios purgantem leniter unguis. «Demetri» (puer hic non laeve iussa Philippi accipiebat) «abi, quaere et refer, unde domo, quis, cuius fortunae, quo sit patre quove patrono».	
It, redit et narrat: Vulteium nomine Menam, praeconem, tenui censu, sine crimine, notum et properare loco et cessare et quaerere et uti, gaudentem parvisque sodalibus et lare certo et ludis et post decisa negotia Campo.	55

Hor. *Ep.* 1.7.46-59

El esforzado y valeroso Filipo, famoso por la defensa de pleitos, mientras sobre la hora octava vuelve de sus deberes y se queja de que las Carinas están demasiado lejos del foro, a su edad ya avanzada, observó, según cuentan, cómo a la sombra de una barbería vacía un tipo afeitado se limpiaba con calma sus propias uñas con una navajita. «Demetrio» (este esclavo no oía con desagrado las órdenes de Filipo) «ve, pregúntale y cuéntame de qué casa viene, quién es, cuál es su condición, quién era su padre o quién su patrón». Va, vuelve y cuenta que por nombre tiene Volteyo Mena, es pregonero, de hacienda insignificante, sin delito, conocido tanto por apresurarse a un lugar como por estar ocioso, tanto por buscarse el dinero como por gastarlo, que se alegra tanto con sus pocos camaradas como con su hogar seguro, tanto con los juegos como con el Campo una vez ha resuelto sus asuntos.

En pocos versos Horacio recrea una viñeta dotada de un enorme detalle en la descripción. Aunque reducido, el pasaje sobresale tanto por su tono costumbrista, derivado del registro minucioso de una acción cotidiana, como por el uso de la parodia literaria. Este último recurso cuenta por lo menos con tres referentes. En primer lugar, como en la *Sat.* 1.5 (cf. *supra*), el autor parodia la epopeya. Esta vez no se solicita la inspiración de la musa, sino que se hace hablar uno de los protagonistas (Filipo) como a un héroe épico, y el romano demanda mayor información a su esclavo con enunciados de carácter formular.<sup>102</sup> Por otro

<sup>102</sup> Desde Homero es costumbre que ante la visión o la llegada de un desconocido se le interrogue por su patria y su linaje (*Od.* 1.169-172, 7.237-238), 19.105). Virgilio recrea este hábito en *Aen.* 8.114: *Quis genus?*

lado, la breve aparición de Demetrio y su precipitada carrera, marcada primero por el asíndeton verbal (55) y en los versos siguientes por el polisíndeton (*et*), evoca las escenas de un cómico *servus currens*. Por último, se procede a pintar la personalidad de Volteyo con un retrato que también da la impresión de parodiar en el plano de la forma las descripciones de personajes que pueden leerse en el género historiográfico y en las que se acumulan los atributos personales (en este caso, *nomen, naturam, fortuna, victum* y *studia*).

Aquí termina su retrato de Volteyo, pero en la sátira la anécdota continúa. Así, después de que el afamado abogado Lucio Marcio Filipo quedara cautivado por la descripción de este sujeto, decidió invitarle a cenar. Conforme con su posición, Volteyo parece llevar una vida apacible, pero a partir de este momento, una vez mordido el *occultum hamum* (74) y transformado en *cliens* del orador, el desgraciado personaje experimenta toda suerte de penalidades en su retiro a la campaña hasta que, hastiado, termina rogando a Filipo que le devuelva su vida anterior. En este caso la intencionalidad de la semblanza y viñeta sobre Volteyo Mena es clara. El mismo Porfirión reconocería al comentar el pasaje (*ad Ep.* 1.7.46) cómo esta historieta había sido expuesta por Horacio de un modo muy agradable y evidente *in exemplum sui, qui otium divitiis praeferat*.

### 2.2.3. Horacio sobre Horacio: el autorretrato del poeta.

Hasta ahora se ha ilustrado el retrato poético horaciano con diferentes ejemplos de personajes utilizados por el autor. No obstante, la descripción humana del venusino en estas obras estaría incompleta si no se considerara el que posiblemente constituya el retrato más exquisito de «il più autobiográfico dei poeti latini» (Traina 1993: 14), el autorretrato del último poema del libro primero de sus *Epístolas* (1.20).

El alocutario de esta descripción es el propio libro de poemas, dispuesto a ver la luz y granjearse el favor de los ciudadanos. Después de desearle (y desearse) éxito por su joven edad, el poeta advierte al libro sobre los peligros que deberá afrontar cuando envejezca y se quede anticuado.<sup>103</sup> Por último, le encomienda la tarea de servir como pregonero de su persona, motivo que justifica la inclusión de su autorretrato:

Cum tibi sol tepidus pluris admoverit auris,  
me libertino natum patre et in tenui re  
maiores pinnae nido extendisse loqueris,  
ut quantum generi demas, virtutibus addas;

20

*Unde homo.* Cf. *Apocol.* 5.4, en este caso también paródico, ya que Hércules se refiere a Claudio: *Accessit itaque et quod facillimum fuit Graeculo, ait: τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, ποίη πόλις ἢ δὲ τοκήεις;*

<sup>103</sup> La apelación al libro de poemas personificado se convertirá en un tópico literario que encontrará en Marcial su máximo continuador: vid. *Mart.* 1.2, 1.7, 3.4, 4.86, 4.89, 7.97, 8.1, 10.9, 11.1, 12.2 Transfigurar al libro de poesía en un *puer* constituye, sin embargo, una innovación horaciana, pese a que no resulte improbable que la práctica tuviera un origen helenístico. Para tal personificación, vid. Ferri (1993: 75-80). Asimismo, para las connotaciones sexuales de los primeros versos, vid. Ferri (1993: 131-140).

me primis urbis belli placuisse domique,  
 corporis exigui, praecanum, solibus aptum,  
 irasci celerem, tamen ut placabilis essem. 25  
 Forte meum siquis te percontabitur aevum,  
 me quater undenos sciat implevisse Decembris,  
 conlegam Lepidum quo duxit Lollius anno.

Hor. Ep. 1.20.19-28

Cuando el tibio sol te haya acercado mayor número de oídos, mencionarás que yo nací de un padre liberto y que, en medio de un patrimonio modesto, desplegué unas alas más grandes que el nido, de suerte que, cuanto restes al linaje, añadidas a las virtudes; que en tiempos de guerra y de paz agradé a los próceres de la Ciudad yo, de cuerpo menudo, canoso antes de hora, que gusto del sol, que presto me enfado, aunque sea fácilmente apaciguable. Si alguno, quizá, te va a preguntar por mi edad, sepa que yo cumplí por cuatro veces once diciembres el año en que a Lépidio tomó Lolio como colega.

Fraenkel (1957: 87-88, 144, 152) sostenía que era posible advertir la madurez de la poética horaciana a través de la progresiva reducción del empleo de nombres propios en la poesía de corte satírico y, paralelamente, a través del paulatino incremento de la presencia del autorretrato en los versos. Si este argumento es lúbil a la hora de pronunciarse acerca de la mayor o menor madurez compositiva de un poeta (como se encarga de demostrar Rudd 1966: 152-159), con todo, no puede negarse que, evolutivamente, la poesía satírica de Horacio sí que tiende a dar mayor cabida al contenido autobiográfico en detrimento de las menciones de otros individuos.<sup>104</sup>

El autorretrato es susceptible de estructurarse en una división tripartita. Si se prescinde de 1.20.19 (*cum tibi sol tepidus pluris admoverit auris*), que tiene por cometido enmarcar la descripción en un hipotético futuro, los versos pueden admiten la siguiente segmentación: 20-22, 23-25, 26-28. La triple estructuración se corresponde con la división del género demostrativo en las dos primeras «tríadas», estrechamente relacionadas mediante la anáfora del pronombre personal *me*. Conforme a esta idea, en 20-22 predomina el *genus*, las *divitiae* y la *virtus* del venusino; mientras que en 23-25 la atención se dirige pasajeramente a los *facta* (tan solo sugeridos por *belli...domi*) y, sobre todo, al *corpus* y el *animus* del poeta. Los tres últimos versos, sin embargo, no suponen un retorno *ad extraneas res* en consonancia con sus acciones o sus virtudes, que sería lo esperado dentro de la división de un discurso demostrativo.<sup>105</sup> Al contrario, Horacio emplea una perífrasis conceptual que tiene por función dar a conocer su edad durante la redacción de este poema y, en consecuencia, la fecha del mismo.

Los primeros atributos que presenta Horacio son su *natura*, mediante la referencia a su padre, y su *fortuna*, mediante la alusión a su patrimonio y a su

<sup>104</sup> Cf., por ejemplo, *Sat.* 1.2, plagada de personajes; *Sat.* 1.6, con nombres solo en la primera parte de la composición y una segunda sección autobiográfica; y *Sat.* 2.6 o *Ep.* 1 y 2, donde la figura de Horacio adquiere mucho mayor protagonismo a través de las referencias a su persona

<sup>105</sup> Por ejemplo, vid. *Rh. Her.* 3.14.

talento como poeta. La mención de su progenitor puede considerarse prácticamente como una expresión formular a la luz del número de ocasiones en las que se da cita en su poesía.<sup>106</sup> A su padre, como declara Horacio (*Sat.* 1.6.88), debe *laus et gratia maior*, puesto que fue él quien, pese su humilde condición, se preocupó por su educación y se convirtió en guardián de su virtud. En este caso no debe obviarse cómo la mención de un origen sencillo podía despertar una sonrisa de complicidad en su público (Plaza 2006: 201-204). La aparición del origen humilde puede vincularse con la falsa modestia del poeta, que, cuando sobrepasa a sus antepasados, no hace sino exaltar su persona (*quantum generi demas, virtutibus addas*). En caso de que los antepasados fueran ilustres, la técnica para el elogio consistía en el sobrepujamiento de estos, mientras que si su origen era sencillo (como ocurre en el texto), el perfeccionamiento resultaba más evidente.<sup>107</sup> Hacia esta misma dirección apunta la referencia que hace Horacio a su *fortuna*, a través de su patrimonio (*tenui re*),<sup>108</sup> haciendo que el contraste con su fama y gloria actual adquiriera mayor fuerza.

El reconocimiento del que goza Horacio aparece condensado en la metáfora de las alas (*maiores pinnae*). La analogía que vinculaba el talento de un vate o de su poesía con un ave o con su vuelo gozaba ya de cierta tradición literaria en la lírica y elegía griegas, sobre todo en la poesía de Alcman, Píndaro y, en especial, Teognis, donde las alas se aplican no al propio poeta o su labor, sino a la fama de la disfrutará Cirno como beneficiario de su poesía.<sup>109</sup> Este símil reaparece en Horacio cuando en *C.* 4.2.25-27 se refiere a la sublimidad de Píndaro, equiparado con un cisne, el ave poética por excelencia. Poco tiempo antes, sin embargo, el venusino ya había vaticinado su propia transformación en pájaro:

Non usitata nec tenui ferar	
penna biformis per liquidum aethera	
vates [...]	
Iam iam residunt cruribus asperae	
pelles, et album mutor in alitem	10
superne, nascunturque leves	
per digitos umerosque plumae.	Hor. <i>C.</i> 2.20.1-3, 9-12

<sup>106</sup> Cf. este *libertino natum patre* con el *libertino patre natum* de *Sat.* 1.6.6, 45 y 46. Asimismo, cf. *ingenue si non essem patre natus* (*Sat.* 1.6.21), *non ego me claro natum patre* (*Sat.* 1.6.58). La evocación de su padre actúa prácticamente como un *Latemotiv* —Traina (1993: 17) hablaba de «la forma, quasi ossessiva, di un ritornello»— dentro de las *Sátiras* y las *Epístolas*.

<sup>107</sup> El recurso es empleado por otros literatos como Salustio. Así, en *Iug.* 85.14-17, Mario se retrata como un general insensible a la nobleza de nacimiento y más preocupado por la virtud práctica. El procedimiento también puede ser utilizado a la inversa; entonces, si los antepasados habían sido ilustres, se incrementaba la involución moral del retratado, como sucede con Catilina, *nobili genere natus...sed ingenio malo pravoque* (*Cat.* 5.1).

<sup>108</sup> Cf. *C.* 2.20.5-6: *ego pauperum / sanguis parentum*; *C.* 3.30.12: *ex humili*.

<sup>109</sup> Vid. Alcman. 148 (=Aristid. *Or.* 28.54), Pi. *P.* 8.33, Thgn. 237-239. Esta comparación perdura hasta época moderna en la poesía occidental. Por citar solo un ejemplo, recuérdese la concepción que presenta Baudelaire sobre el poeta y la poesía en *L'albatros*.



Con insólitas y no ligeras alas me veré transportado, como un vate biforme, a través del límpido éter. [...] Ya, sí, ya la áspera piel se está retirando de mis piernas, y por arriba me transformo en blanca ave y brotan por mis dedos y hombros ligeras las plumas.

Como *canorus ales*, el poeta sobrevolará el Bósforo, las Sirtes y los Campos Hiperbóreos, dándose a conocer en los lugares más alejados del globo. Una analogía semejante volverá a presentarse en el segundo libro de las *Epístolas*, cuando Horacio informa sobre el desfavorable estado en el que quedó sumido tras la batalla de Filipos, aprovechando de nuevo la ocasión para «compadecer» su origen sencillo:

Decisis humilem pinnis inopemque paterni	50
et laris et fundi paupertas inpulit audax	
ut versus facerem.	Hor. Ep. 2.2.50-52

Cortadas mis alas, humilde y falto tanto de fundo paterno como de lares, la osada pobreza me empujó a componer versos.

La parte del retrato de Horacio centrada en su pasado también tiene en cuenta los *acta* del propio autor en calidad de elogiado: de forma encubierta se hace referencia a su cargo como tribuno militar en el 43 a. C. (*belli*), así como al favor de Mecenas y otros personajes influyentes de su entorno (*primis urbis*).<sup>110</sup> En contraste con estas alusiones veladas, las precisiones sobre el físico de su persona emergen de una forma explícita. Precisamente, cuando Porfirión y Pseudo-Acrón comentan estos versos, ambos mencionan expresamente el caracterismo como la figura empleada para retratar.<sup>111</sup> Todas las particularidades físicas, además, guardan una correspondencia más estrecha con el vituperio que con el elogio: su estatura es baja, lo que concuerda con el retrato que de él presenta Suetonio en su biografía,<sup>112</sup> así como con las propias referencias del poeta en otros escritos. Un ejemplo de esto es el reproche que Damasipo le dirige a su amo en la *Sat.* 2.3, cuando le sermonea sobre su ambición por codearse con personajes elevados aun cuando él tan solo mide dos pies de alto.<sup>113</sup> Por otro lado, a sus canas, aquí expresadas con el hápax *praecanus*, el poeta se refería ya en *Ep.* 1.7.26, donde solicitaba a Mecenas que le devolviera su antigua energía y el pelo negro de su frente estrecha (*nigros angusta fronte capillos*). Por último, su definición como *solibus aptum* invita a pensar en una piel bronceada o morena, alejada de la blancura inmaculada del ciudadano libre.

<sup>110</sup> Cf. *Sat.* 1.75-77: *tamen me / cum magnis vixisse invita fatebitur usque / invidia*, y *Ep.* 1.17.35: *principibus placuisse viris non ultima laus est*.

<sup>111</sup> Porph. *ad Ep.* 1.20.24: *haec descriptio characterismus dicitur*. Ps.-Acro *ad Ep.* 1.20.24: *Haec descriptio caracterismos appellatur, idest imaginatio formae hominis*. Sobre la figura, que puede equipararse con la *effictio* romana (*Rh. Her.* 4.63), cf. *Rutil.* 2.7, *Sen. Ep.* 95.65, *Tryph. Trop.* 201.28-31 Spengel, *Plb. Rh. Fig.* 108.32-109.3 Spengel.

<sup>112</sup> Suet. *Vit. Hor.*: *Habitu corporis fuit brevis*. Asimismo, hablando Augusto: *Vereri autem mihi videris ne maiores libelli tui sint, quam ipse es. Sed tibi statura deest, corpusculum non deest*.

<sup>113</sup> *Hor. Sat.* 2.3.308-309: *ab imo / ad summum totus moduli bipedalis*

Tampoco a su *affectio* se refiere como a una virtud. Esta se expresa de forma sintética mediante la colocación *irasci celerem* antes de la cesura, y se desarrolla brevemente a través de un contraste en el hemistiquio restante. A propósito de este verso, Fraenkel (1957: 361) entroncaba la actitud de Horacio con el comportamiento del irascible que describe Aristóteles. La influencia de la preceptiva del filósofo sobre la forma de entender esta emoción es perceptible cuando ambos escritores aluden a la rapidez con la que esta clase de individuos montan en cólera y se apaciguan.<sup>114</sup> A este respecto, Mayer (1994: 273) comenta que el adjetivo complementado por el infinitivo tiene el mismo valor que un epíteto compuesto, comparándolo con el griego ὀξύχολον. Es una vez más Horacio quien —no sabemos con qué grado de sinceridad— apuntala este rasgo de su carácter cuando su amada Lidia afirma que el poeta es *iracundior Hadriae* (C. 3.9.23), cuando Damasipo se queja de la *horrendam rabiam* que lo caracteriza (Sat. 2.3.323), y cuando Davo, entre otros defectos, le hace notar que *non horam tecum esse potes* (Sat. 2.7.112).

Todo esto conduce a pensar que efectivamente al poeta le interesa más ser recordado por sus *animi virtutes* antes que por su aspecto. Esto, asimismo, guarda una evidente correspondencia con la preceptiva de la alabanza consignada en el género demostrativo, donde de forma continuada se formula que el físico y las circunstancias externas pueden merecer felicitación, pero el elogio debe quedar reservado al *animus*.

Los tres últimos versos del retrato plantean una perífrasis con la que se expresa la edad del autor. La referencia al consulado de Lépido y Lolio (21 a. C.) hace posible concluir que por entonces Horacio contaba cuarenta y tres o cuarenta y cuatro años. Se trata, de acuerdo con Mayer (1994: 274), de la primera vez que un poeta romano proporciona la fecha de su cumpleaños. Asimismo, puede observarse cierta paradoja en el hecho de que sea al final de esta epístola, ubicada en la última parte del libro, el momento en el que se proporciona la fecha de la composición, contraponiéndose de esta forma a otro tipo de narraciones (como las historiográficas) donde los consulados presiden y encabezan el relato de los acontecimientos. Una explicación plausible para esta disposición podría conjeturarse si entendemos que Horacio sugiere entender *Epístolas* I como «un tipo de crónica cómica de su vida en Roma» (Harrison 2007: 31).

Si se pasa a valorar la composición dentro de la arquitectura general de la obra, pueden advertirse llamativas correspondencias al compararla con los versos con los que se inicia el poemario:

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
Non eadem est aetas, non mens.

Hor. Ep. 1.1.1-4

<sup>114</sup> Arist. EN. 1126a13-15: οἱ μὲν οὖν ὀργίλοι ταχέως μὲν ὀργίζονται [...], παύονται δὲ ταχέως.

Mecenas, que fuiste celebrado en mi primera Camena y que lo has de ser en la última, ¿deseas que yo, bastante visto y obsequiado ya con la *rudis*, vuelva a quedar encerrado en la antigua palestra? No es la misma mi edad, no lo es mi mente.

Los motivos fundamentales de 1.20 ya habían sido mencionados lacónicamente en estos versos: el perfecto reconocimiento (*spectatum satis*), la libertad o emancipación de su labor poética (*donatum...rude*) e incluso la edad y el ánimo (*aetas...mens*) Todos estos motivos aparecen actualizados en la última composición, solo que ahora el vate alude a su fama de una forma orgullosa y no tan humilde, ahora es él quien libera a su (libro de) poesía y, si bien lo hace mediante circunloquios, ahora no renuncia a expresar su edad<sup>115</sup>. Finalmente, la propia posición y el contenido del autorretrato del poeta invita a pensar en este como en una suerte de epitafio o, más bien, como en un *σφοραγίς* poético.<sup>116</sup> Con la transposición de su imagen a estos versos, el otrora lírico, el poeta que ya se habíapreciado al final de una colección de *Odas* de haber levantado un *monumentum aere perennius* (C. 3.30.1), autentifica un poemario más tardío sin necesidad de rubricarlo con la mención expresa de su *nomen*, elemento fundamental de esta práctica. Si ya lo eran antes, a estas alturas su nombre y su talento continuaban siendo perfectamente conocidos en Roma.

### 3. PERSIO: EGO TE INTUS ET IN CUTE NOVI.

Si se considera fidedigna la información que contiene la *Vita Persii* de Probo, la biografía del escritor podría trazarse de una forma completa.<sup>117</sup> Nacido en el 34 d. C. en la ciudad etrusca de Volterra, Aulo Persio Flaco pertenecía al orden ecuestre. Su juventud en Roma la dedicó al estudio de la retórica, la poesía y la filosofía. Conoció a Lucano y a Séneca, pero sobre todo entabló una afectuosa relación con su maestro Cornuto, quien imprimió una honda huella en su carácter. Como literato, Persio escribió de forma discontinua y lenta (*scriptitavit et raro et tarde*), dejando inacabada su obra a causa de su temprana muerte a los veintiocho o treinta años por un *vitium stomachi*. El propio Cornuto, después de revisar y corregir los 650 hexámetros de su discípulo, sería el encargado de publicar sus sátiras de forma póstuma.

Las descripciones de personajes que contienen las sátiras de Persio están caracterizadas tanto por un lenguaje preñado de conceptos, de anfibologías, de

<sup>115</sup> Una edad a cuyo paso y consecuencias ha hecho referencia el poeta a lo largo de todo el libro (7.25-28, 14.32-36, 15.21, por ejemplo).

<sup>116</sup> Fraenkel (1957: 363-363); Fedeli (1997: 1304-1305, 1312); McCarter (2015: 272-273). Para los versos de los que deriva este motivo, vid. Thgn. 19-23. Se localiza en colecciones de epigramas: *AP.* 12.46 (Asclepiad.), pero es dentro de la poesía romana donde se halla perfectamente aclimatado: cf. Verg. *G.* 4.563-564; *Ov. Am.* 3.15, *AA.* 2.744, 3.812 y *Pont.* 4.16.; asimismo, de forma indirecta y sin mención explícita del nombre, *Prop.* 1.22; *Ov. Am.* 1.15.40-42, *Met.* 15.8715-879 y (sin respetar su ubicación al final de la composición) *Tr.* 4.10.95-98.

<sup>117</sup> La propia *Vita* conserva el retrato del autor, *Prob. Vit. Pers.* 6: *Fuit morum lenissimorum, verecundiae virginalis, famae pulchrae, pietatis erga matrem et sororem et amitam exemplo sufficientis. Fuit frugi, pudicus.*

metáforas oscuras y de asociaciones inusuales, como por la pintura de los defectos humanos. Lo primero puede ponerse en relación con la tendencia manierista que domina la literatura de este período, mientras que la segunda característica es hasta cierto punto una prerrogativa del género satírico. Es más, como podrá comprobarse, esta «adesione alla cruda deformità del reale quotidiano» —en palabras de Citroni (1993: 331-332)— se convierte en una clave interpretativa aplicable a todos los retratos de su poesía.

En este satírico es posible advertir con suma claridad descripciones en las que domina la esfera moral y descripciones en las que es el físico el elemento que cobra una mayor importancia. En todas ellas, sin embargo, prevalece la visión negativa del retratado, reservando el elogio solamente a la caracterización de una persona real, su maestro Cornuto, a quien el poeta profesa su afecto (*Sat.* 5.1-51).

Como cabría esperar, la moral y las conductas humanas conforman parte del material del que se nutre el satírico. Como se comprobaba que sucedía con Horacio, el ataque contra los vicios se puede estructurar en dos clases de descripciones: los meros bosquejos de los defectos temperamentales o la pintura más detallada del sujeto en cuestión. Estos dos modos de crítica moral se reflejan en la *Sat.* 5, un poema que se articula en torno a la teoría estoica de la auténtica libertad, aquella que se consigue cuando el sabio es capaz de sobreponerse a las debilidades y a pasiones como la avaricia, la pereza, el deseo, la ambición y la superstición (5.73-188).

En el primero de los casos —el bosquejo de la conducta—, Persio trabaja con Horacio como modelo:

Mille hominum species et rerum discolor usus; velle suum cuique est nec voto vivitur uno. Mercibus hic Italis mutat sub sole recenti rugosum piper et pallentis grana cumini,	55
hic satur inríguo mavult turgescere somno, hic Campo indulget, hunc alea decoquit, ille in venerem putris; sed cum lapidosa cheragra fregerit articulos veteris ramalia fagi,	60
tunc crassos transisse dies lucemque palustrem et sibi iam seri vitam ingemuere relictam.	Pers. 5.52-61 <sup>118</sup>

Mil son las especies de personas y variopintas sus formas de vida; su propio querer tiene cada uno y no se vive conforme a un solo deseo. Por mercancías ítalas uno cambia bajo el nuevo sol la rugosa pimienta y los granos de comino que hacen palidecer, otro, saciado, prefiere hincharse de refrescante sueño, aquel se entrega al Campo de Marte, a otro lo consumen bullendo los dados, aquél se echa a perder por amor; pero al ir quebrando la pedegrosa quiragra las articulaciones, ramajes de una vieja haya, entonces deploran que han pasado sus opíparos días y su pantanosa luz y que, ya tarde, la vida les ha abandonado.

<sup>118</sup> Los textos de Persio se reproducen conforme a la edición de Cartault (1951).

El modelo concreto para estos versos es la *Sat.* 1.4 horaciana:

Quemvis media elige turba,	25
aut ob avaritiam aut misera ambitione laborat.	
Hic nuptarum insanit amoribus, hic puerorum,	
hunc capit argenti splendor, stupet Albius aere;	
hic mutat merces surgente a sole ad eum, quo	
vespertina tepet regio: quin per mala praeceps	30
fertur, uti pulvis collectus turbine, nequid	
summa deperdat, metuens, aut ampliet ut rem.	

Hor. *Sat.* 1.4.25-32

Al que gustes elige del medio del montón, o a causa de la avaricia o por la miserable ambición se afana. Este de aquí enloquece por los amoríos de las casadas, este por los de los mancebos, a este lo cautiva el brillo de la plata, queda atónito Albio por el bronce; este cambia mercancías desde el sol naciente hasta aquel donde se templa la región de poniente; más aún, de cabeza se deja llevar a las penas, como el montón de polvo por un torbellino, no sea que por miedo eche todo a perder o para ampliar su haber.

La *imitatio Horatii* es evidente en el contenido y en la estructura. En el plano conceptual, el detonante para la recreación puede haber sido la metáfora del comerciante y la presencia del amanecer (cf. *sole recenti* y *sole surgente*), aunque en Horacio la avaricia llega a personificarse al citar el nombre de tipo que codicia la orfebrería y las mercancías artísticas de Corinto (con Porph. *ad Sat.* 1.4.28). A su vez, en el plano estructural, ambos textos, en un intento por dotar de vivacidad a la crítica y reflejar la abundancia de defectos, recurren a la acumulación de pronombres demostrativos (sobre todo, *hic*), que subrayan la inmediatez y proximidad de los vicios.

En Persio la pléthora de individuos innominados y sus diversos afanes contrastan con los versos precedentes de su sátira, que exponen la coherencia vital del propio poeta y de Cornuto, cuya inclinación principal consiste en abrazar el estudio y la filosofía. A pesar de tan solo esbozar los vicios y no desarrollar una etología de cada personaje, lo concreto aventaja en importancia a lo abstracto dentro de este texto. Un ejemplo es la mención del nombre de las mercancías, pimienta y comino, a cuyo efecto en la piel se alude mediante la colorida hipálage *pallentis grana cumini*.<sup>119</sup> Lo mismo cabe decir sobre la presencia del Campo de Marte (*Campo indulget*), metonimia para designar la afición de la *iuventus* a ejercitarse.<sup>120</sup> La quiragra también aparece calificada como *lapidosa*, lo que supone una variación de la forma con la que se refería Horacio a esta enfermedad en su poesía satírica (*nodosa cheragra*).<sup>121</sup> Hasta la propia existencia también es designada mediante una juntura particular (*lucem palustrem*), lo que

<sup>119</sup> Cf. Hor. *Sat.* 1.19.17-18; Plin. *NH.* 20.163.

<sup>120</sup> Nótese que de no emplear la mayúscula el sentido cambiaría por completo: «abandonarse al campo», esto es, al retiro. Cartault (1951), de hecho, imprimía *campo*. No obstante, el contraste que se establece con *turgescere somno* es más efectivo si se observa *Campo* (Nikitinski 2002: 218).

<sup>121</sup> Hor. *Ep.* 1.1.31; cf. *Sat.* 2.7.15-16.

genera una metáfora donde el conocimiento o la ignorancia se comparan con la luz o con la oscuridad (Kißel 1990: 635).

Junto a estos esbozos sobre la conducta de varios individuos innominados, en la misma *Sat.* 5 Persio presenta mediante un retrato más detallado la imagen de un tipo particular, un palafrenero recién manumitido:

Hic Dama est non tresis agaso,  
 vappa lippus et in tenui farragine mendax;  
 verterit hunc dominus, momento turbinis exit  
 Marcus Dama; papae! Marco spondente recusas  
 credere tu nummos? Marco sub iudice palles? 80  
 Marcus dixit, ita est. Adsigna, Marce, tabellas.  
 Haec mera libertas, hoc nobis pillea donant. Pers. 5.76-82

Este de aquí es Dama, caballero que no vale tres duros, pitañoso por el vino picado y mentiroso tratándose del sencillo forraje; que a este lo haga girar su dueño, en un santiamén sale del torbellino un Marco Dama, ¡la leche! ¿Con Marco como garante, tú rehúsan prestar dinero? ¿Bajo Marco como juez, te pones pálido? Marco ha hablado, así es. Marca, Marco, las tablillas. Esta es la pura libertad, esto nos regalan los píleos.

En muy pocos versos el satírico condensa un ataque que se dirige contra todos los planos del personaje: el social (*non tresis agaso*), el físico (*vappa lippus*) y el moral (*in tenui farragine mendax*).<sup>122</sup> Además de constituir un esquemático retrato, el pasaje se muestra como una alegre viñeta con la que se recrea la *manumissio per vindictam*.<sup>123</sup> Desde este momento, Dama puede contarse entre el número de los *cives Romanos*, motivo por el que se le dota del *praenomen* «Marco». El políptoton del nombre (*Marco, Marcus, Marce*) sirve a su vez para sintetizar los nuevos derechos que ha adquirido, como el *ius commercii* (*spondente*) o el *ius honorum* (*iudice*). Estas disposiciones confieren al cuadro de Marco un gusto típicamente romano, en el que la irónica sentencia final actualiza el tema de la sátira: *libertate opus est* (*Sat.* 5.73).

Si por algo sobresale el uso que Persio hace del retrato, sin duda, es por la importancia que cobra la descripción que atiende a las particularidades físicas de las personas. No en vano, este es el satírico en el que quizá mejor puede observarse la correspondencia entre la salud corporal y la salud anímica o moral (Keane 2006: 58-63). La lógica de este planteamiento es sencilla: si las emociones repercuten en el estado del cuerpo, el cuerpo es capaz de delatar la perturbación del ánimo. Persio, en consecuencia, obra con ojo clínico en algunos pasajes, detectando estas modificaciones en los individuos y deduciendo cuáles son las enfermedades morales que los aquejan:

<sup>122</sup> Comenta Kißel (1990: 655) que el empleo de *mendax* más la preposición *in* y ablativo es una expresión propia del habla vulgar, registrada por primera vez en este autor. No sería extraño que el propio *sermo* en este retrato también tratara de evocar (en parte) la lengua de los personajes de esta categoría.

<sup>123</sup> El ritual implicaba que el dueño del esclavo le hiciera girar sobre sí mismo (*turbinis*) antes de reivindicar su libertad ante un magistrado (App. BC. 4.135; Quint. Decl. 342).

Alges, cum excussit membris timor albus aristas; 115  
 nunc face supposita fervescit sanguis et ira  
 scintillant oculi dicisque facisque quod ipse  
 non sani esse hominis non sanus iuret Orestes. Pers. 3.115-118

Sientes frío, cuando el lívido miedo ha sacudido los pelos en tus miembros; ahora la sangre se pone a hervir como puesta debajo de una tea y por la ira centellean los ojos, y dices y haces lo que aquel trastornado Orestes juraría que es propio de un hombre trastornado.

Los versos ejemplifican el «sentido terapéutico» de algunas descripciones personales. El miedo y la ira perturban el cuerpo y el semblante del afectado de la misma forma que vicios como la codicia o la lujuria son capaces de alterar los latidos del corazón (*Sat.* 3.109-111). Quien es objeto de la descripción está enfermo, pero todavía no lo sabe o lo niega. Si el miedo hace que se ericen los pelos como los raquis de unas espigas, la ira tiene unas consecuencias más nefastas. La descripción de esta emoción, contemplada como un vicio que perjudica a los hombres, puede confrontarse con los síntomas expuestos por Séneca en esta misma época.<sup>124</sup> Asimismo, Orestes, la figura tomada como ejemplo, fue muy empleado por los literatos que simpatizaban con la filosofía estoica. Una vez más, el propio Séneca cita al héroe matricida en tres ocasiones al final del *Agamemnon* (917, 931 y 933). Pero Persio contaba también con un modelo dentro del propio género satírico, ya que el personaje había sido mencionado en dos ocasiones por Horacio, quien había hecho alusión a este como arquetipo de la demencia.<sup>125</sup>

### 3.1. Retrato y crítica literaria: *qualis homo, talis sermo*.

De todos los procedimientos utilizados por Persio, sin duda es el vituperio con el que se logran las mayores cotas de detalle y minuciosidad en el retrato de un personaje. Este juicio se refrenda con la *Sat.* 1, un poema que sirve como manifiesto poético. Aquí el autor reacciona frente al gusto literario que impera en sus días criticando a los poetas neófitos y a sus expresiones grandilocuentes pero fútiles. El poeta se detiene en dos ocasiones para proporcionar una descripción humana en esta sátira. El primer caso se trata de un retrato extenso, en el que prácticamente podría hablarse de un «paroxismo descriptivo» por su grado de detalle. En el segundo ejemplo nos encontramos ante la escueta *effictio* de un personaje. Analizamos primero el ejemplo breve.

Qui pote? Vis dicam: nugaris, cum tibi, calve,  
 pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet. Pers. 1.56-57

<sup>124</sup> Sen. *Med.* 380-396, 849-878, *De ira* 1.1.3-4, 2.35.3, 3.4.1-2 (reproducidos en el capítulo sobre la tragedia). Cf. con anterioridad y en el marco del epicureísmo, Lucr. 3.288-289.

<sup>125</sup> Cf. Hor. *Sat.* 2.3.132-133: *Neque tu hoc facis Argis / nec ferro ut demens genetricem occidis Orestes; y 137-138: ex quo est habitus male tutae mentis Orestes, / nil sane fecit quod tu reprehendere possis,*

¿Cómo es posible? Pretendes que lo diga: te estás burlando, ya que a ti, calvo, la grasienta panza te sobresale un pie y medio al inclinarte.

Cuando se piensa que el tema fundamental de la sátira es la crítica literaria y la descalificación de la corriente manierista que envolvía a parte de la literatura de la época,<sup>126</sup> es posible advertir que el reproche (*nugaris*) que hace Persio a su alocutario puede entenderse en un sentido propio y otro metafórico. En el primer caso, el verbo latino significa «comportarse como un bobo», mientras que en el segundo «componer poesía ligera», con una clara alusión a las *nugae* presentes en Catulo (Pennacini 1969: 436-438). Así pues, además de burlarse o hacer idioteces, este personaje ve con buenos ojos las fruslerías poéticas (*elegidia*) que dictan los próceres después de banquetear y contra las que protesta el satírico.<sup>127</sup>

Así entendida, esta caricatura no es una simple burla grosera (Bramble 1974: 111), sino que, como viene comprobándose en los demás satíricos, los rasgos físicos poseen unas connotaciones morales nada despreciables.<sup>128</sup> Ahondando en esta cuestión, puede citarse cómo la calvicie del personaje se postula como un indicio de la lujuria, al tiempo que la referencia al tamaño del vientre se relaciona con la gula y la glotonería (según se infiere de un verso anterior, *calidum scis ponere sumen*; 1.53). La condición de este mismo sujeto también se rebaja mediante la animalización, toda vez que *aqualiculus*, además de ser un diminutivo, es un término con el que se designaba el vientre de los cerdos.<sup>129</sup> En cuanto al sentido moral de la *effictio*, los pasajes que a propósito de este verso aducen los editores y comentaristas desde Jahn permiten comprobar cómo el tamaño desproporcionado del vientre tenía su correlato con la torpeza, la ausencia de finura intelectual y la falta de comprensión.<sup>130</sup>

Al comienzo de este mismo poema, el satírico parece asumir que su horizonte de expectativas es un público reducido («*quis leget haec?*» *Min tu istud ais? Nemo hercule.* «*Nemo?*» / *Vel duo vel nemo*; 1.2-3). Con independencia del grado de sinceridad de esta confesión, lo cierto es que el poeta rechaza los grandes círculos literarios y las declamaciones fastuosas. El segundo retrato de la *Sat.* 1 tiene como objeto precisamente a un declamador petulante, cuya apariencia y preparativos se describen de un modo escrupuloso:

---

<sup>126</sup> Sen. *Ep.* 114.15; Petron. 118; Quint. *Inst.* 8.32-34, 10.1.43.

<sup>127</sup> Pers. *Sat.* 1.51-54. Se trataría, además, de una poesía compuesta en griego y no en latín, a juzgar por el *nugari...Graece* que aparece más adelante (1.70).

<sup>128</sup> Vid. Pennacini (1969: 438-443) y Freudenburg (2001: 174-175).

<sup>129</sup> Isid. *Orig.* 11.1.1369: *Aqualiculus autem proprie porci est; hinc ad ventrem translatio*. Vid. Harvey (1981: 32); Bartsch (2015: 39 n. 61); Squillante (2009 [=1980]: 152).

<sup>130</sup> Vid. Jahn (1843: 92): *eos autem minus solertes, quibus obesissimus venter*; en el mismo lugar se recogen citas de Plinio (*NH.* 37.79) y de los fisiognomistas Polemón (*Polem.Phgn.* 1.22) y Adamancio (*Epit.Matr.* 11.12) que corroboran esta idea. En los comentarios de Kießel (1990: 185) y Nikitinski (2002: 74) se pueden leer dos proverbios citados por Galeno y por Jerónimo: *παχέα γαστήρ λεπτόν οὐ τίκτει νόον* y *nam pinguis venter non gignit sensum tenuem*.



Scilicet haec populo pexusque togaque recenti et natalicia tandem cum sardonyche albus sede legens celsa, liquido cum plasmate guttur mobile conlueris, patranti fractus ocello. Tunc neque more probo videas nec voce serena ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum intrans et tremulo scalpuntur ubi intima versu.	15      20	Pers. 1.15-21
--	------------------------------	---------------

Naturalmente, peinado y pálido, con una toga nueva y con la sardónica del cumpleaños, mientras por fin lees estos escritos al pueblo desde tu encumbrado asiento, te refrescas la flexible garganta con bálsamo líquido, debilitado por tus ojitos lúbricos. Podrías ver entonces que los gigantes Titos se enervan con una costumbre deshonorosa y una voz alterada, cuando tus poemas penetran las cachas y el lugar donde las entretelas sienten cosquillas por un verso estremecedor.

En una lectura o declamación continua de la obra poética de Persio, este cuadro contrastaría radicalmente con los catorce trímetros escazontes que en ocasiones se editan como prólogo a sus sátiras. Allí el joven poeta se presenta como un *semipaganus* que percibe con amargura cómo los poetastros de su tiempo se asemejan a pájaros que cantan a cambio de incentivos económicos. Puede pensarse que precisamente es uno de estos artífices literarios al que Persio retrata en esta escena, ejemplo de *Herabsetzung* o «denigración» de un individuo (Squillante 2009 [=1980]: 147). Pero la descripción de la vestimenta de este tipo y de su apariencia afeminada, unida a las alusiones a actitudes homoeróticas a lo largo de toda la *Sat.* 1, no serán utilizadas por Persio solo como un motivo satírico *per se*, sino que también se emplearán como medio para la crítica literaria y la parodia, en virtud de la cual la poesía del retratado se contagia de la misma debilidad y afeminamiento que muestra su persona.<sup>131</sup>

El propio adverbio con el que se abre el cuadro (*scilicet*) tiene aquí un tono irónico, de acuerdo con los escolios.<sup>132</sup> Junto a esto, la referencia al peinado (*pexus*) del protagonista y a su vestidura (*togaque recenti*) lo caracterizan desde el principio como un petimetre de presencia afeminada.<sup>133</sup> Lo mismo cabe decir del color del semblante (*albus*), que evoca la imagen de un *cinaedos*. Pero los propios adjetivos aplicados al individuo también pueden estar calificando el estilo ampuloso y afectado de su poesía, cuya apariencia delicada y pomposa se concreta en pequeños detalles, como la piedra preciosa del anillo. Reconociendo

<sup>131</sup> Vid. Bramble (1974: 38-45); Harvey (1981: 21-23); Plaza (2006: 92-94); cf. Bartsch (2015: 51-52) para una lectura de la labor de este poetastro en «términos digestivos». Con anterioridad, ya Rudd (1986: 25) había hecho notar que una descripción tan «desagradable» como esta evidenciaba que, en el terreno de la moral, lo mismo que en el del gusto, los romanos habían abandonado el precepto de la *virtus*. Por otro lado, ejemplos en los que se perciben dobles significados relacionados con el mundo homoerótico y el afeminamiento son numerosos (4, 17-18, 20-21, 23, 29, 35, 63-64, 82, 87, 98, 103-104, 105, 107-108). A este respecto, vid. Pennacini (1969: 467-468); Coffey (1989 [=1976]: 114, 240 n. 88); Braund (1992: 37); Powell (1992); Freudenburg (2001: 162-172).

<sup>132</sup> Kißel (1990: 133); Nikitinski (2002: 59).

<sup>133</sup> Vid. Cic. *Cat.* 2.10.22; Hor. *C.* 1.15.1415; Ov. *AA.* 3.433-434 y, sobre todo, Sen. *Ep.* 115.2: *nosti comptulos iuvenes, barba et coma nitidos, de capsula totos: nihil ab illis speraveris forte, nihil solidum.*

en el anillo un símbolo, el mismo ornato extremo, que en estas joyas se concebía como una señal inequívoca de debilidad,<sup>134</sup> puede aplicarse como característica al estilo poético del retratado. Incluso el espacio público que ocupa el retratado se presta a la parodia, a la crítica literaria y a la denigración. Así, la *sede celsa* del vilipendiado es susceptible de interpretarse como una burla de una fórmula consagrada en la épica,<sup>135</sup> y, por otro lado, la ubicación en un espacio público del recital también contrasta con el carácter intimista de la poesía de Persio, quien, previamente y refiriéndose a su propia labor poética, afirmaba *scribimus inclusi* (*Sat.* 1.13). Junto a lo anterior, cabe pensar, como hacía Bramble (1974: 75), en una analogía del plano exterior con la prostitución, toda vez que las prostitutas más lujosas se exhibían en público, al igual que este recitador.<sup>136</sup>

La crítica al estilo poético de esta figura se perpetúa en los siguientes versos mediante el vínculo con las relaciones sexuales de su poesía, su propia persona y su auditorio. Un ejemplo de esta idea es el sentido de la juntura *patranti ocello* (18), que ha sido calificada como una *iunctura acris*.<sup>137</sup> En primer lugar, el empleo del diminutivo *ocellus* transporta una vez más al mundo erótico, generando una asociación entre las *puellae* elegíacas con los *homini delicati*. A esto se suma la referencia del escoliasta a propósito del sentido del verbo *patrare*: *patratio est rei venerae consummatio*.<sup>138</sup> Quintiliano (*Inst.* 8.3.44) denominaba a este procedimiento traslaticio de significado *κακέμφοτον* y lo definía como la perversión de un sentido. Podría decirse que el ojillo del poetaastro «supura de gusto» a causa de la emoción que le produce su propio recital. A este punto se une la crítica literaria metafórica. Como recordaba Bramble (1974: 76-77), un estilo disoluto y afeminado acostumbraba a calificarse mediante adjetivos como (*in*)*fractus*, *enervis*, *mollis*, *tener*, *effeminatus* o mediante su oposición a un *sermo virilis* o *fortis*. En consecuencia, el aspecto exterior del protagonista se relaciona con su capacidad elocutiva y, a través del físico, Persio es capaz de criticar no solo una apariencia exterior, sino también una vena poética demasiado ampulosa.

Los versos restantes (19-21) también pueden considerarse paródicos y críticos a causa de la anfibiología. Por ejemplo, el adjetivo con el que se califica a los asistentes al recital tiene un sentido burlesco: *ingentes* es un calificativo más propio de la poesía elevada, donde aparece como epíteto aplicado con frecuencia a héroes y monstruos.<sup>139</sup> Aquí, sin embargo, describe a la audiencia romana, a la

<sup>134</sup> Este hábito aparece también censurado en otros poetas como Marcial (2.29.2) o como Juvenal (*Sat.* 7.144-145), quien refiere cómo cierto Paulo se presentaba en los juicios con una sardónica alquilada para impresionar a sus clientes y adversarios. Cf. Sen. *NQ.* 7.31.2; Quint. 11.3.142.

<sup>135</sup> Cf. Verg. *Aen.* 2.2., 4.691, 8.541, 11.301; Lucil. 5.16.

<sup>136</sup> Vid. Juv. 3.135-136: *haeres / et dubitas alta Chionen deducere sella*.

<sup>137</sup> Harvey (1981: 22); Freudenburg (2001: 163).

<sup>138</sup> Vid. Bramble (1974: 74, 76-77); Adams (1982: 143); Kißel (1990: 138); Powell (1992: 154); Nikitinski (2002: 60).

<sup>139</sup> Por ejemplo: *ingens Sarpedon* (Verg. *Aen.* 1.99-100); *ingens Periphas* (Verg. *Aen.* 2.476); *ingens Centaurus* (Verg. *Aen.* 5.156-157); *ingens...Cerberus* (Verg. *Aen.* 6.417); *Pandarus ingens* (Verg. *Aen.* 9.735 y 11.396); *Turnus...ingens* (Verg. *Aen.* 12.666); *ingens...Turnus* (Verg. *Aen.* 12.927). En Persio podría pensarse que

que Persio se refiere como *Titos*. Evidentemente, el *praenomen* debe vincularse con los *Romani* o *Romulidae*, a los que se alude más adelante en la sátira (31), pero a su vez este es el nombre de la torcaz o la tórtola (*turtur* o *titus*), animal que simboliza a la diosa Venus, a la ternura y al placer sexual asociado.<sup>140</sup> El doble sentido es igualmente extensible a *lumbum*, que, además de «lomo», sirve para designar a los órganos sexuales en la poesía de los satíricos.<sup>141</sup> Tal cúmulo de referencias favorece la interpretación que hiciera Bramble (1974: 78), quien notaba cómo la reacción que provoca la poesía del jovenzuelo en los *ingentes Titii* del auditorio se asemeja a la que experimenta un homosexual pasivo. Cuando se considera que los términos literarios (*carmen*, *versu*) han sustituido a los esperados en un contexto erótico (*membrum virile*, *digito/manu*), no resulta extraño concebir este retrato como un pasaje en el que opera una suerte de «sodomía figurativa», en tanto que los genitales de la audiencia acaban siendo penetrados por la *performance* de un pésimo poeta.<sup>142</sup>

### 3.2. El filósofo *coram populo Romano*.

Persio también es el primer satírico que ofrece una imagen relativamente extensa del *intus* y el *foris* de los filósofos. Para este autor, los filósofos son los únicos que verdaderamente conocen el alma de las personas y, como de médicos del espíritu se tratara, ellos son los únicos que pueden poner freno a las dolencias y a las pasiones que hacen enfermar al pueblo (3.109-118). En diferentes pasajes el satírico actúa como un alter ego de Sócrates, encaminando su programa poético a *mordaci radere vero aurículas*.<sup>143</sup> Influenciado por su maestro Cornuto, a quien profesó auténtica admiración y cariño,<sup>144</sup> Persio concibe la filosofía como una vía salutífera para un género humano imperfecto, desprovisto de libertad, sometido a la pereza, la gula y la avaricia.<sup>145</sup>

---

el adjetivo aparece aplicado con el mismo cariz burlesco en *Sat.* 5.190. Allí se refiere a un centurión y señala su enorme tamaño (*Pulfenius ingens*), pero unos versos antes (5.186) son los Coribantes, gremio de sacerdotes emasculados, los que sobresalen por su tamaño (*grandes Galli*). La asociación se hace más evidente al comprobar que Juvenal emplea el mismo adjetivo que Persio aplica a Pulfenio (*ingens semivir*) para referirse a uno de los miembros del sacerdocio galo en *Sat.* 6.512-513.

<sup>140</sup> Cf. Montero Cartelle (1991<sup>2</sup> [=1973]: 93). Vid. Adams 1982: 31-33; Squillante (2009 [=1980]: 141-142, 147 n.27).

<sup>141</sup> Pers. 4.35-36: *Hi mores! Penemque arcanaque lumbi / runcantem populo marcentis pandere vulvas!* Vid. Montero Cartelle (1991<sup>2</sup> [=1973]: 96-98), quien señala que «a partir de Catulo se carga de un valor erotizante» y Allen (1998: 268-271). Cf. Juv. 9.59-60: *quantum erat exhausti lumbos donare clientis / iugeribus paucis!*; CIL 4.4200: *venere lumbos vo(lo) fractos*.

<sup>142</sup> Vid. Allen (1998: 265-267); Freudenburg (2001: 171-172), para quien la imagen guarda continuidad con los versos que siguen a este pasaje (22-23); Gunderson (2005: 237-238); Plaza (2006: 93-94).

<sup>143</sup> Pers. 1.107-108. Este principio se encuentra actualizado en 5.15: *pallentis radere mores*.

<sup>144</sup> La *Sat.* 5, moldeada sobre Horacio (*Sat.* 1.3 y *Epist.* 1.2), es una prueba palmaria del afecto con el que el romano se refiere a su preceptor durante la adolescencia. Simplemente, a título de ejemplo, vid. 5.36-37: *Teneros tu suscipis annos / Socratico, Cornute, sinu*.

<sup>145</sup> Cf., *inter alia*, Pers. *Pr.* 8-11, 5.132-152, 161-175.

La imagen más completa de los sabios se localiza dentro de la reflexión de un centurión romano, inserta en la *Satira 3*, dedicada a criticar el comportamiento de aquellos que cultivan el amor a la sabiduría de un modo irregular e inconstante:

Hic aliquis de gente hircosa centurionum  
 dicat: «quod sapio, satis est mihi; non ego curo  
 esse quod Arcesilas aerumnosique Solones  
 obstipo capite et figentes lumine terram, 80  
 murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt  
 atque exporrecto trutinantur verba labello,  
 aegroti veteris meditantés somnia, gigni  
 de nihilo nihilum, in nihilum nil posse reverti.  
 Hoc est quod palles? Cur quis non prandeat hoc est?» 85 Pers. 3.77-85

Aquí alguno entre la clase de los centuriones que huelen a cabrón podría decir: «Lo que me huelo, me resulta suficiente; yo no me cuido de ser lo que son Arcesilao y los atribulados Solones con su cabeza agachada y atravesando con su vista la tierra, cuando consigo mismos rezongan sus murmullos y rabiosos silencios y con el labio extendido sopesan las palabras, meditando los sueños de un viejo enfermo, que de la nada, nada se engendra, en nada, nada puede volverse. ¿Y esto es por lo que palideces? ¿Esto es por lo que alguno no desayuna?»

Los versos, como apuntaba Cèbe (1966: 169-170) en su estudio sobre la caricatura y la parodia, sobresalen por el agudo sentido de la observación y la impresión de autenticidad que provoca su lectura. A este aspecto debe sumarse la potente carga irónica del pasaje. No en vano, el retrato, aunque profundamente peyorativo, está puesto en boca de un miembro de la soldadesca, una *persona loquens* adoptada para subrayar el materialismo vital (de forma semejante a lo que sucedía en el fragmento de Lucilio) y a la que el satírico aborrece notablemente por su ignorancia, así como por representar la oposición más clara a la vida contemplativa y el ejercicio del espíritu.<sup>146</sup>

Ahora bien, que este retrato sea decididamente irónico no invalida que la imagen que envuelve a los pensadores brille por su deformación caricaturesca. Si el centurión es, como parece, un ejemplo del sentimiento colectivo hacia los filósofos,<sup>147</sup> la valoración el ciudadano corriente hiciera de estas figuras no debía

<sup>146</sup> Vid. Anderson (1960: 76) y Kißel (1990: 458). La ignorancia del centurión en el texto tiene su reflejo en el calificativo con el que Persio se refiere a él (*hircosus*). Además, el petulante soldado parece no estar satisfecho solo con lo que sabe (*quod sapio...*), sino con cómo huele. Sobre el empleo metafórico del verbo *sapio* como sinónimo de *oleo*, vid. Plaut. *Pseud.* 737-738 y el chascarrillo de Carino. Puede comprobarse cómo Persio ya se refería a un *sordidus* inepto que en *Sat.* 1.127-128 se burlaba de las sandalias de los griegos (-filósofos) o cómo el mismo tipo de personaje reaparece en 5.189-190: *Dixeris haec inter varicosos centuriones, / continuo crassum ridet Pulfenius ingens / et centum Graecos curto centusse licetur*. Tiempo más tarde Tácito transmite cómo Musonio Rufo, un adepto al estoicismo y cultivador de la filosofía, fue vilipendiado por el ejército cuando trató de pronunciarse ante los soldados sobre las ventajas de la paz y los inconvenientes de la guerra (Tac. *Hist.* 3.81).

<sup>147</sup> Este desprecio no debía de ser exclusivo de los integrantes del ejército, sino corriente entre otros estratos de la población. Sin abandonar la atmósfera humorística, recuérdese cómo por la misma época

de ser muy distinta. Cabe notar, en primer lugar, la indiferencia que producen los pensadores. Entre un legislador (Solón) y el fundador de la Academia media (Arcesilao) no hay ninguna diferencia. Todos los intelectuales son desgraciados (*aerumnosi*) y viven apesadumbrados por sus cavilaciones.<sup>148</sup> A su vez, los filósofos caminan con la cabeza gacha y con la mirada clavada en el suelo. Esta es una imagen tradicional para significar la reflexión, pero al mismo tiempo se trata de una actitud que aproxima los filósofos a los animales, que, por oposición a los humanos, son incapaces de elevar la vista al firmamento.<sup>149</sup> También destaca en el plano fónico el verso 81 (*murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt*), donde la aliteración de vibrantes refuerza la idea de un bruxismo y rechinar de dientes que recrea a la perfección el sonido de lo que se imagina como habladorías. Al mismo tiempo, la enálage y la proximidad de las silbantes evoca los bisbiseos de las conversaciones. Idéntico desprecio reposa en el resto de términos, en los que a través de *acres iuncturas* se amalgaman los conceptos de vejez, enfermedad y ensoñación. Por si todo ello fuera poco, cierra la descripción el encabalgamiento de la parodia de la ley de conservación de la materia, que indiscutiblemente evocaría en el receptor la imagen de Epicuro y otros filósofos naturalistas.<sup>150</sup>

Colocando la descripción del colectivo de los filósofos en boca de un centurión Persio consigue dos objetivos. Por un lado, a través de la ironía y del empleo de una *persona loquens* ajena a la de Persio-satírico, el autor logra salvaguardar su propia línea de pensamiento, toda vez que quien caracteriza a los filósofos no es el propio poeta, sino un ignorante. Pero al mismo tiempo, por otro lado, el ingenioso y sencillo recurso consistente en reproducir las palabras de un centurión permite a Persio continuar la estela de sus predecesores y no renunciar a incluir en su poesía la burla y el ataque contra los filósofos, convertido en un tópico del terreno satírico.<sup>151</sup>

---

Petronio (71.12) caracterizaba a un nuevo rico como Trimalción haciéndole presumir de que en su sepulcro anunciará a todos que jamás había escuchado a un filósofo.

<sup>148</sup> Vid. Nikitinski (2002: 162-163). Conington y Nettleship (1893: 66) lo comparaban al *κακοδαίμων* con el que Aristófanes se refiere a Sócrates en *Nub* 105.

<sup>149</sup> Gelio comenta que Sócrates tenía por costumbre permanecer inmóvil en una misma posición con la mirada fija en un punto (Gell. 2.1.2). Por otro lado, Diog. Laert. 6.31 refería la misma actitud sobre Diógenes el cínico: *σιωπηλοὺς καὶ καθ' αὐτοὺς βλέποντας*. Cf. Xen. *Mem.* 1.4.1. En cuanto a la oposición entre las bestias y el ser humano por la posición del rostro y su mirada, se trata de un lugar visible por ejemplo en Sall. *Cat.* 1.1.; Cic. *Leg.* 1.26; Ov. *Met.* 1.83-86; Iuv. 15.142-147 y Sil.Ital. 15.84-87.

<sup>150</sup> Vid. Kießel (1990: 464). Así, Epicur. *Ep. ad Her.* (Diog.Laert. 10.38): *πρῶτον μὲν ὅτι οὐδὲν γίνεται ἐκ τοῦ μὴ ὄντος*, con origen en Demócrito (Diog.Laert. 9.44). La formulación resultaría resonaría con cierta familiaridad en el auditorio, ya que, como es sabido, años atrás la idea ya había sido adaptada al latín literario a través de la épica de Lucrecio, en quien es muy probable que se haya inspirado Persio. Cf. Lucr. 1.150 *nullam rem e nihilo gigni divinitus umquam*; y 1.156-157, 216, 237, 248, 540-550, 2.287, 303-307. Por otra parte, esta repetición, según indicaban Conington y Nettleship (1893: 67), parece trasladarnos hacia el ridículo, como sucede en Pers. 1.27 *scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter?*, donde el escoliasta apunta un eco con Lucilio.

<sup>151</sup> Ferri (1993: 156, n.10) hablaba de «un luogo comune contro gli speculativi», comparándolo a Hor. *Epist.* 1.12. Esta visión queda reforzada cuando el retrato de los filósofos griegos ideado por Persio se confronta con un lugar paralelo de la comedia plautina que no ha sido señalado por los traductores, editores

#### 4. JUVENAL: HOMINES MALOS ATQUE PUSILLOS.

Juvenal comenzó a escribir aproximadamente cuando Marcial componía sus últimos libros de epigramas,<sup>152</sup> una época que coincide con el cambio de siglo y con el ascenso de una nueva dinastía, la de los Antoninos. En este contexto histórico es en el que se desenvuelven sus dieciséis poemas, que brotan, como reconoce el propio autor, de la indignación (*Sat.* 1.79). Cuando un castrado se casa, cuando una mujer combate en la arena, cuando un advenedizo irrita a los patricios, cuando un esclavo egipcio hace ostentación de sus riquezas, es difícil no componer sátiras (1.22-30). La bajeza y la degradación que, en opinión del satírico, han experimentado los seres humanos en la Roma de su tiempo provoca una amarga carcajada a los dioses, que cuando observan a las personas, su maldad y su debilidad, se ríen de ellos y los detestan.<sup>153</sup>

Esta misma risa, mezclada con odio, es uno de los lugares en los que mejor se plasma la influencia de la retórica y de las escuelas de declamación dentro de la literatura latina de la Edad de Plata (Courtney 2013 [=1980]: 28). Por tanto, es de suponer que, en virtud del conocimiento que el poeta tenía de diversos artificios retóricos como el *exemplum* y la *sententia* (Coffey 1989 [=1976]: 140-144), también fuera consciente de las posibilidades que el retrato le brindaba a la hora de personalizar en sus sátiras la censura de actitudes y comportamientos que atentaban contra las convenciones de su época, a la hora de dotar a sus personajes de un carácter vívido y realista (Smemo 1937), y a la hora de estigmatizar unos vicios que en su época habían alcanzado la cumbre más elevada (*Sat.* 1.149).

Cuando se pretende corroborar la idea anterior, varios son los ejemplos dignos de consideración en la poesía de Juvenal. El examen de dos *effictiones*, así como el de la etopeya de un colectivo y el de la apariencia de un tipo permitirán apreciar de un modo más claro la importancia que adquiere el retrato en las sátiras del poeta.

---

y comentaristas del satírico, al menos en las revisiones de Bücheler y Leo sobre la edición de Jahn (1937<sup>5</sup> [1843]), como tampoco en Conington y Nettleship (1893), Harvey (1981), Kießel (1990) o Nikitinski (2002). En concreto, se trata de la feroz y chauvinista crítica de Curculio contra los filósofos griegos en *Curc.* 288-295: cf. *obstipo capite – capite aperto; conferunt sermones – murmura cum secum...rodunt; tristes –aegroti.*

<sup>152</sup> Se considera que ambos poetas se conocieron y que Marcial se refiere en tres ocasiones a Juvenal dentro de sus epigramas: *Mart.* 7.24, donde se alude a un destinatario que trata de crear discordia entre los dos poetas amigos; 7.91, que viene a subrayar la buena relación entre los dos autores y 12.18.1-8, donde se pinta al satírico como un *cliens* forzado a recorrer los barrios de Roma. También en este mismo epigrama Marcial bromea con la condición sexual del satírico (22-23). Sobre estos tres epigramas, vid. Colton (2004 [=1991]: 6-10). Sobre la relación entre ambos poetas, vid. Highet (1962a: 17-19) y Colton (2004 [=1991]: 11-16). Este último resume las posturas de los principales estudiosos a finales del s. XIX y primera mitad del XX para ilustrar cómo lo que en un principio se contemplaban como correspondencias fruto de una amistad y una actividad poética desarrollada durante una misma época (Nettleship, Friedländer) paulatinamente fue modificándose hasta aceptar el uso deliberado y consciente de los epigramas marcialinos por parte del satírico (Wilson, Highet, Anderson, Bramble...).

<sup>153</sup> *Juv.* 15.70-71: *Terra malos homines nunc educat atque pusillos; / ergo deus, quicumque aspexit, ridet et odit.* Para los textos de Juvenal se utiliza la edición de Willis (1997).

#### 4.1. Ídolo femenino e ídolo masculino.

La *Sat.* 6 de Juvenal es un auténtico λόγος ἀποτρεπτικός γάμου ο, más bien, como matiza Courtney (2013 [=1980]: 252), un auténtico ψόγος γυναικῶν. Se trata del poema más extenso, la obra en la que Juvenal pinta todos los vicios de las mujeres casadas: lascivia y codicia, avaricia y superstición; el matrimonio lleva aparejados innumerables infortunios que son culpa de la mujer. La sátira no contiene únicamente una burla de las *vetulae*, blanco tradicional de crítica de poetas y literatos, sino toda una caterva femenina, cuyos elementos cohesionadores descansan exclusivamente en su sexo y sus defectos, sobre todo la lujuria, ya que en el cálamo de Juvenal las mujeres quedan transformadas en auténticas «maníacas sexuales» (Gunderson 2005: 233).<sup>154</sup>

En esta pieza se enmarca el episodio de Epia (6.82-113), noble dama romana casada con un senador. La mujer no tuvo recato en hacerse a la mar abandonando a sus hijos y su hogar, cautivada por la belleza de un gladiador, el «atractivo» Sergio. El satírico fotografía su aspecto mediante la siguiente *effictio*:

Nam Sergiolus iam radere guttur cooperat et secto requiem sperare lacerto. Praeterea multa in facie deformia, sicut attritus galeae mediisque in naribus ingens gibbus et acre malum semper stillantis ocelli sed gladiator erat: facit hoc illos Hyacinthos.	105         Juv. 6.105-110
--	---

Pues ya su queridito Sergio estaba a punto de cortarse la coleta y aguardar la jubilación por su brazo amputado.<sup>155</sup> Además, tenía muchas deformidades en la cara, por ejemplo, una gigantesca verruga en medio de la nariz aplastada por el casco y un ojillo que siempre destilaba una purulencia penetrante, pero era un gladiador: esto los vuelve Jacintos.

Resulta evidente que el sarcasmo en este retrato descansa en la concatenación de numerosos defectos físicos que permanecen ocultos a los ojos de Epia, dominada por su deseo. Esto explica que, si en los labios de Epia los diminutivos *Sergiolus* y *ocellus* puedan entenderse como un hipocorístico y como un término afectivo («mi pequeño Sergio», «del ojito»), en boca del satírico el sentido que cobran es peyorativo («el tal Sergito», «del (asqueroso) ojillo»).<sup>156</sup> De

<sup>154</sup> Vid Colton (2004 [=1991]: 589-590) para una breve compilación de *loci* grecolatinos donde está presente la misoginia y los pasajes que atañen a la pertinencia o no de contraer matrimonio.

<sup>155</sup> Literalmente, «había empezado a afeitarse el pescuezo», lo que era costumbre en los gladiadores jubilados. La traducción aquí es más libre y anacrónica (tratando de establecer una correspondencia con el mundo de la tauromaquia).

<sup>156</sup> Para el uso hipocorístico del diminutivo, cf. Cat. 45.13: «*mea vita Septimille*» (palabras de Acme a su amado Septimio). Para el uso peyorativo de la misma forma, vid. Cic. *Att.* 1.16.10, que llama a Clodio Pulcro *pulchellus puer*. Cf. Tac. *Ann.* 6.5.1, donde Cota Mesalino, *saevissimae...sententiae acutor*, se había referido a Claudio como «*Tiberiolus meus*». Por otro lado, a propósito de la lista de defectos físicos, tampoco podría desecharse la posibilidad de que el diminutivo *Sergiolus* (cf. *supra*) además de connotar, denotara literalmente el tamaño de Sergio, que pasaría a ser un gladiador enano. Vid. la nota a propósito de la oftalmía

las dos visiones, la de la matrona libidinosa y la del poeta, a Juvenal le interesa imponer la segunda para lo cual pinta a esta vieja gloria de la arena como una auténtica suma de desperfectos físicos: mutilado, envejecido —los comentarios hablan de más de cuarenta años—, con el rostro afeado por la profesión y una oftalmía.<sup>157</sup>

La crítica apunta la posible presencia de Marcial 5.24 como fuente de inspiración.<sup>158</sup> El argumento para esta correspondencia se basa en que la primera ocasión en que se utiliza un término tan infrecuente como *ludia* ocurre en Mart. 5.24.10, verso en el que se elogia al gladiador Hermes. Juvenal es el segundo autor en utilizar esta palabra y lo hace precisamente en la interrogación que precede al retrato de *Sergius*, Juv. 6.104-105: *quid vidit propter quod ludia dici / sustinuit?* Si se tiene en cuenta el epigrama citado, en el que cada verso elogia una de las cualidades del exitoso gladiador, la comicidad de este pasaje aumenta considerablemente.

Aunque la fotografía de Sergio es el único retrato de esta sátira, la viñeta no es sino la primera de un amplio listado de ejemplos que Juvenal inserta para acentuar la perdición que se adueña de todo hombre casado. Desprovisto de una descripción tan plástica como la del aspecto de Sergio, el lector también asistirá a la prostitución voluntaria de Mesalina (114-135), a los engaños de la rica Cesenia, tolerados por su avaro marido (136-141), y a la dilapidación de la fortuna de Sertorio por culpa de la bella Bíbula (142-160), cuadros todos ellos empleados para descalificar al sexo femenino.

Dentro de la poesía de Juvenal en algunos casos se conjuga la descripción física con la descripción moral, lo que en ocasiones motiva que haga su incursión la fisiognomía, en especial el enfoque etológico de la misma, en virtud del cual es posible conocer el temperamento y el carácter de un individuo en función de sus rasgos físicos.<sup>159</sup> Al modo de Persio y como si se tratara de un profesional de la medicina o de la fisiognomía, la mirada del satírico es capaz de leer los *signa* de un cuerpo y detectar la salud y la enfermedad, así como la virtud y el vicio (Brachiesi y Cucchiarelli 2005: 207). En la *Sat.* 9, el único poema en el que Juvenal adopta el diálogo como vehículo para la crítica, el emisor, innominado, interroga a Névolos a propósito del miserable aspecto con el que se pasea estos últimos días, distinto a su apariencia acostumbrada. El personaje innominado brinda la siguiente *effictio* sobre la apariencia actual de su interlocutor:

---

de Sergio *infra*, de donde se desprende que, verdaderamente, debía de tratarse de un «ojito», un ojo casi incapaz de abrirse.

<sup>157</sup> Así es como entendemos el «ojito que destila un moco mórbido». Como algunos personajes de las comedias (Plaut. *Bac.* 913; *Mil.* 292, 1108) o el Crispino varias veces invocado por Horacio (por ejemplo, *Sat.* 1.1.20), Sergio también es un *lippus*. Cf. Hp. *Prorrh.* y Cels. *Med.* 6.6.1 y ss, esp. 6.7a: *etiamnum in angulo, qui naribus propior est, ex aliquo vitio quasi parva fistula aperitur, per quam pituita adsidue destillat: aegilopa Graeci vocant* (el pasaje se enmarca en los casos de acris pituita que afectan a los ἀγκυλοβλέφαροι).

<sup>158</sup> Vid. Courtney (2013 [=1980]: 236) y Colton (2004 [=1991]: 215-216).

<sup>159</sup> Vid. Misener (1924: 115) y Evans (1969: 71).



Omnia nunc contra: vultus gravis, horrida siccae  
 silva comae, nullus tota nitor in cute, qualem  
 Bruttia praestabat calidi tibi fascia visci,  
 sed fruticante pilo neglecta et squalida crura. 15  
 Quid macies aegri veteris, quem tempore longo  
 torret quarta dies olimque domestica febris?  
 Deprendas animi tormenta latentis in aegro  
 corpore; deprendas et gaudia: sumit utrumque  
 inde habitum facies. 20 Juv. 9.12-20

Ahora todo lo contrario: un semblante solemne, una mata erizada de pelo apelmazado, en todo el cutis ningún brillo como el que te proporcionaba una venda brucia de crema caliente, sino unas piernas descuidadas y sucias por el pelo que está naciendo. ¿Por qué tienes la flacura de un viejo enfermo al que largo tiempo abrasa una fiebre cuartana y desde hace tiempo crónica? Puedes detectar los tormentos del espíritu ocultos en un cuerpo enfermo; puedes detectar también los gozos: de allí toma ambos aspectos un rostro.

Ya el mismo nombre de Névolo (a partir de *naevus*) sugiere una imperfección y un defecto físico que podría relacionarse con el indecoroso oficio del personaje: Névolo es un *gigoló* y un chapero profesional. Juvenal otorga al protagonista de esta sátira un *nomen* con el que Marcial ya había bautizado a un tipo semejante en varios epigramas,<sup>160</sup> aunque a partir de dos de sus poemas se extrae la conclusión de que el Névolo marcialino es un homosexual pasivo,<sup>161</sup> a diferencia del sujeto de esta sátira, adúltero reconocido, capaz incluso de hacer que los propios maridos «inclinaran las rodillas».<sup>162</sup> Por sí mismo, este primer elemento en la caracterización de Névolo no hace sino intensificar el humor del poema (Plaza 2006: 159-166).

El aspecto actual del personaje se debe a un capricho de la fortuna. El retrato de Névolo recuerda en muchos sentidos a la de los filósofos, los hipócritas y los cultivadores de falsas apariencias. Braund (1988: 151) lo expresaba con claridad:

In fact, in every aspect of his present appearance and behaviour, it could be said that Naevolus resembles a Cynic. In his squalid, hairy appearance (1-20, esp. 12-16), his vulgar, obscene and aggressive language (throughout his outburst), in his shamelessness concerning his sexual behaviour (esp. 43-44, 70-83) and his blatant demands for money (38-69) he recalls the popular conception – or misconception – of the Cynic.<sup>163</sup>

Asimismo, el discurso de Névolo plantea una parodia del tópico del *exclusus amator*, pero, ante todo, una parodia del patronazgo literario y el sistema

<sup>160</sup> Mart. 1.97, 2.46, 3.71, 3.95, 4.71. Por otro lado, sobre la influencia de Mart. 10.65.8-9 por lo que respecta a la fraseología y el vocabulario, vid Colton (2004 [=1991]: 349).

<sup>161</sup> Mart. 3.71.1: *mentula cum doleat puero, tibi, Naevole, culus*; 3.95.13: *sed pedicaris, sed pulchre, Naevole, ceves*.

<sup>162</sup> Juv. 9.25-26: *notior Aufidio moechus celebrare solebas, / quodque taces, ipsos etiam inclinare maritos*.

<sup>163</sup> La cita debe completarse con las notas de las pp. 251-252, que aquí se suprimen. Vid., a su vez, el siguiente epígrafe de este capítulo.

clientelar característico de la Roma de tiempos de Juvenal.<sup>164</sup> Como si se tratar de un literato caído en desgracia, Névolos asegura que su profesión se ha vuelto insegura, que su actual amante, Virrón, un *mollis avarus* (9.38), recela de él y que teme que el tiempo borre su atractivo (9.126-129), con lo el conjunto de situaciones y tópicos parodiados se incrementa mediante la alusión al *tempus fugit*.<sup>165</sup> Si la expresión del rostro guarda simpatía con el ánimo, la *querella* de Névolos explica tanto al destinatario como al lector porque su belleza ya no resplandece. La ironía del satírico no dejará de estar presente ni en los últimos consejos que el interlocutor brinda al desfavorecido personaje: Névolos no tiene por qué preocuparse, pues mientras permanezcan en pie las colinas de Roma, *numquam pathicus tibi derit amicus* (9.130).

#### 4.2. Los griegos en Roma: *ex Oriente vera lux?*

El último de los satíricos no fotografía solo el exterior de las personas, sino que también elabora auténticas etopeyas, descripciones que se mueven en el plano exclusivo de la conducta. Un buen ejemplo lo constituye su excursus (*Sat.* 3.58-125) sobre los griegos que habitan Roma, cuya imagen ha sido estudiada por Falco (1995: esp. 156-162) y Cortés Tovar (2013: 315-340). Esta última, comparando el juicio de Marcial y Juvenal sobre este pueblo, concluía afirmando que en el caso del epigramista podía detectarse cierta ambivalencia por la que los griegos eran representantes de la cima de la cultura, pero también de las perversiones sexuales, mientras que el satírico no llegaba a compartir la primera de estas ideas.<sup>166</sup> Para Umbricio, el protagonista de la sátira *Sat.* 3, observante de una *romanitas* mucho más rancia, la presencia de los helenos en Roma comporta una completa calamidad, capaz de resumirse en su ácida afirmación: *Non possum ferre, Quirites, / Graecam urbem* (3.60-61).

Siendo precisos, hay que matizar que los griegos contra los que verdaderamente dirige su aguijón Juvenal son aquellos que proceden de las regiones orientales helenizadas: *iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes*

<sup>164</sup> Sobre el *exclusus amator*, vid. Highet (1962a: 274). Asimismo, vid. Uden (2018: 74-79) para el comienzo del poema. Para el sistema clientelar, cf. Juv. 9.70-72: *verum ut dissimules, ut mittas cetera, quanto / metiris pretio, quod ni tibi deditus essem / devotusque cliens, uxor tua virgo maneret?* En otros lugares, la parodia a la propia literatura se refleja de un modo directo. Así ocurre con con la *exclamatio* de 9.102 (*O Corydon, Corydon*, cf. Verg. *B.* 2.69) o con la adulteración de Homero en 9.37: *αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα κίναϊδος* (la última palabra desplaza al *σίδηρος* de *Od.* 15.194 y 19.13). La cómica equiparación de Névolos con Ulises también se ve favorecida por un símil (9.64-65) y por los últimos versos del poema (9.148-150). El penúltimo capítulo de Braund (1988: 130-177) trata los posibles modelos literarios de Juvenal en esta sátira destacando Horacio (*Serm.* 1.9 y 2 en general), el *Simposium* platónico y la *Sat.* 4 de Persio (pp. esp. 143-149).

<sup>165</sup> Por ejemplo, cf. Juv. 9.128-129: *dum bibimus, dum sarta unguenta puellas / poscimus, obrepit non intellecta senectus*.

<sup>166</sup> Personajes coetáneos también manifestaban sentimientos semejantes respecto al pueblo griego. Así, Tácito expone la adopción de determinadas formas griegas como principio de la degeneración de la juventud romana (*Ann.* 14.20) y Trajano, a través de Plinio (*Ep.* 10.40.2), alude a cómo esta población, a la que denomina maliciosamente *Graeculi*, se abandonaba a los gimnasios.

(3.62).<sup>167</sup> No obstante, existen determinados aspectos, como la propia lengua griega, que crispan al satírico sin necesidad de subrayar diferencias geográficas. Así, en 6.186-199 se despacha contra la extendida costumbre de las mujeres romanas (viejas incluidas) de hablar en griego para dárseles de cultas incluso cuando mantienen relaciones sexuales.<sup>168</sup>

La *natio* de los griegos que satiriza Juvenal se define por su oposición a los valores tradicionales de la mentalidad romana.<sup>169</sup> La amenaza que encarnan estos forasteros no deja de vincularse al plano socioeconómico. Se trata del pueblo más grato a los personajes ricos de Roma: *quae nunc divitibus gens acceptissima nostris* (3.58), lo que podía acarrear un menoscabo en las relaciones clientelares que Juvenal establecía con sus patronos. La amenaza se concreta a través de la incorporación a su descripción de un *adtributum personis* en concreto, aquel que atañe a su forma de vida, el *victus* o *disciplina*. Cualquiera *Graeculus esuriens* — adviértase el valor despectivo del diminutivo — es capaz de desempeñar toda suerte de oficios (*omnia novit*): gramático y rétor, agrimensor y pintor, adivino de augurios... y aún aquellos peor considerados: masajista, equilibrista, médico, hechicero.<sup>170</sup> Esta situación permite a los griegos labrarse un futuro más prometedor que muchos habitantes autóctonos del Lacio y, verdaderamente, redundante en entender «el griego» como un «hyperbarbare» (Dauge 1981: 242).

Como cabría esperar, el *victus* de los griegos está salpicado de una nómina de vicios relativos a la conducta.

Ingenium velox, audacia perdita, sermo  
promptus et Isaeo torrentior.

Juv. 3.73-74

Una rauda inventiva, una desesperada osadía, una habladuría manifiesta y más torrencial que la de Iseo.

Otros rasgos de su forma de vida resultan igualmente perjudiciales. Se trata de un pueblo de aduladores consumados (*adulandi gens prudentissima*, 3.86), que, como el carácter descrito por Teofrasto o los parásitos de la comedia,<sup>171</sup> es capaz de elogiar la conversación de un ignorante, la cara de un amigo feo y el cuello de un inválido. A este defecto se incorporan otros nuevos, como la curiosidad o una desmedida lascivia, que intensifican la imagen negativa del colectivo.

<sup>167</sup> Cf., a su vez, Juv. 6.511, 521, 542-547, 14.96-106.

<sup>168</sup> Umbricio parece casi un *alter ego* de Juvenal, que, de acuerdo con Dauge (1981: 243), veía la barbarie como un fenómeno permanente, no con una mirada retrospectiva; y como una enfermedad que amenazaba la civilización romana desde el interior.

<sup>169</sup> Un análisis en Rudd (1986 184-192). Cf. Uden (2018: 86-116), donde la imagen del colectivo que presenta Juvenal se contrapone a la presentada por Plinio en sus *Epístolas*.

<sup>170</sup> El orden en que los presenta Juvenal (3.76-77) es el siguiente: *grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes, / augur, schoenobates, medicus, magus*.

<sup>171</sup> El modelo de la *κολακεία* es evidente. Cf. Juv. 3.100-104 con la conducta que aparece dibujada en Thphr. *Char.* 2; por otra parte, Gnatón (Ter. *Eun.* 248 ss., 416 ss.) es un buen representante de estos procedimientos en la escena romana.

Praeterea sanctum nihil <illi et> ab inguine tutum:  
 non matrona laris, non filia virgo, neque ipse 110  
 sponsus levis adhuc, non filius ante pudicus.  
 Horum si nihil est, aviam resupinat amici.  
 Scire volunt secreta domus atque inde timeri. Juv. 3.109-113

Además, no hay nada sagrado para él y a salvo de su entrepierna: ni la matrona de la casa, ni la hija doncella, ni el propio prometido todavía imberbe, ni el hijo otrora púdico. Si ninguno de estos se presenta, echa patas arriba a la abuela de su amigo. Desean conocer las intimidades del hogar y que por esto se les tema.

Si, como propone Colton (2004 [=1991]: 111), el modelo para los versos 109-112 es un dístico marcialino en el que el poeta se dirige a Fabiano, nos hallaríamos ante un ejemplo de *amplificatio*:

nec potes uxorem cari corrumpere amici  
 nec potes algentes arrigere ad vetulas. Mart. 4.5.5-6

ni puedes corromper a la esposa de un amigo querido ni puedes excitar a frías viejecitas.

Fabiano, al contrario que Umbricio, parece que acaba de llegar a Roma. Se trata de un *vir bonus* y un *fidus amicus*, contrapunto exacto de la conducta que el satírico imputa a los griegos. Juvenal, influenciado por el epigrama, habría elaborado su *sanctum nihil <illi et> ab inguine tutum* sobre el *corrumpere* del bilbilitano. Además, habría sustituido los *uxorem* y *vetulas* del epigrama por el perifrástico *matrona laris* y por el más elevado *aviam*. Asimismo, frente a Marcial, habría ampliado la nómina de víctimas de los griegos mediante un tricolon *crescens* en sus dos segundos miembros. El Fabiano de Marcial, en este sentido, parece constituir el estadio previo del Umbricio de Juvenal, completamente desengañado y perfecto conocedor del comportamiento reprochable de sus gentes. En boca de este *vir Romanus*, la pintura del colectivo griego está teñida de un chovinismo radical.<sup>172</sup> Estos, a pesar de sus defectos, copan el sistema clientelar, así como también se adueñan de las fraternales relaciones de amistad (3.116-125). La solución se plantea en términos drásticos y el protagonista decide abandonarse a un exilio forzoso: *quid Romae faciam? Mentiri nescio* (41).

### 4.3. Las máscaras de la moral.

Si se deja a un lado el controvertido tema sobre la adhesión o rechazo de ciertas doctrinas filosóficas por parte de Juvenal,<sup>173</sup> podrá comprobarse cómo el

<sup>172</sup> Cèbe (1966: 221-222): «Nous avons noté le racisme de ce satirique, résultat de son conservatisme et de son chauvinisme». En efecto, imagen de los griegos orientales que presenta aquí Juvenal supera con creces a los reproches estereotipados que pueden encontrarse diseminados por toda la literatura romana cuando, por ejemplo, se alude a la lascivia de los tracios (Ov. *Met.* 6.458-460), a la hipocresía de los cretenses (Ov. *Am.* 3.10.19) y a la proverbial perfidia cartaginesa (Cic. *Scaur.* 42.1; Liv. 21.4.7; Quint. *Inst.* 9.3.31).

<sup>173</sup> Para este aspecto, vid. Hight (1949). Quizá, en opinión del estudioso, el poeta no contempló con tan malos ojos una aproximación a la doctrina de Epicuro.

último de los satíricos es quien profesa un odio más acérrimo hacia la hipocresía de algunos personajes en general y hacia la doble moral de quienes quieren mostrarse como filósofos en particular. Este sentimiento tiene mucho de aversión apriorística u odio infundado cuando, según advierte Highet (1962a: 5, 234-235), el poeta no conocía la filosofía con la misma profundidad que un Horacio o un Persio. A pesar de esto, sus conocimientos sobre determinadas doctrinas de pensamiento (fundamentalmente el estoicismo) eran suficientes para poder parodiar de forma efectiva sus postulados y representantes. Un ejemplo es la figura de Publio Egnacio Céler, que en Juvenal aparece como un *Stoicus delator* (*Sat.* 3.116) por haber ocasionado la muerte de su amigo Barea Sorano. Asimismo, en esta pieza el satírico critica los preceptos de Pitágoras sobre la alimentación al afirmar que un pequeño huerto puede ofrecer alimento a cien de estos filósofos (3.226-229).

Un caso paradigmático es la «filosófica apariencia» que asume el gremio de los *pathici* en la *Sat.* 2. El ropaje de filósofo es una de las muchas máscaras que adoptan *qui Curios simulant et Bacchanalia vivunt* (*Sat.* 2.3). Los vilipendiados son brillantes cultivadores de falsas apariencias, auténticos *indocti*, que adornan sus hogares con retratos de Crisipo, compran imágenes de Aristóteles y Pitaco, y guardan bustos originales de Cleantes (2.4-7). En los primeros versos de esta sátira, la abundancia de nombres de filósofos griegos y la presencia de helenismos (*gypso*, 4; *archetypos*, 7) ya auguran los derroteros de la crítica, que, como es habitual en estos casos, se cimienta en la disonancia entre la esencia y la apariencia, *das Sein und das Scheinen*. El aspecto exterior de estos sujetos no delata su conducta, que se oculta a ojos de la sociedad, pero que Juvenal se encarga de desenmascarar:

Fronti nulla fides; quis enim non vicus abundat  
 tristibus obscenis? Castigas turpia, cum sis  
 inter Socraticos notissima fossa cinaedos? 10 Juv. 2.8-10

Su frente no inspira ninguna confianza; pues, ¿qué barrio no está repleto de personas serias indecentes? ¿Censuras los defectos, aunque eres el desagüe más reconocido entre los mariquitas socráticos?

Aunque en otras ocasiones la *frons* se corresponde en Juvenal con la personificación anatómica de una virtud como el *pudor*,<sup>174</sup> aquí se hace referencia a esta parte del cuerpo para subrayar la desavenencia entre el semblante severo y los comportamientos afeminados, una discrepancia que en el plano de la lengua se plasma mediante la proximidad de dos sintagmas que generan la impresión de encerrar una hipálage: *tristibus-Socraticos* y *obscenis-cinaedos* (9-10). Como apunta Colton (2004 [=1991]: 69), *frontis nulla fides* parece estar inspirado en el

<sup>174</sup> Por ejemplo, Juv. 8.189: *populi frons durior huius*; 13.241-242: *quando recepit / eiectum semel attrita de fronte ruborem?* Cf. 14.56, como elemento asociado a la severidad de un padre.

marcialino *nolito fronti credere* (Mart. 1.24.4).<sup>175</sup> Asimismo, el resto del hexámetro y los dos versos siguientes parecen ser un eco de la segunda parte de Mart. 7.58, donde se recomendaba a Gala no volver a casarse con un *cinaedus*:

Quaere aliquem Curios semper Fabiosque loquentem,  
 hirsutum et dura rusticitate trucem:  
 invenies; sed habet tristis quoque turba cinaedos:  
 difficile est vero nubere, Galla, viro. 10 Mart. 7.58.7-10

Busca a alguno que siempre esté hablando de los Curios y de los Fabios, de pelo erizado y amenazador por su dura rusticidad: lo encontrarás; pero la turba apesadumbrada también contiene mariquitas: es difícil casarse, Gala, con un hombre...de verdad.

Los Curios que menciona Marcial son también empleados por el satírico al comienzo de la composición según se ha anotado. Junto a esto, *tristibus obscenis* parece condensar el pentámetro marcialino (v. 8). El mismo adjetivo, además, es utilizado por el epigramista más abajo. La semántica del verbo empleado por Juvenal, *abundat*, también estaba ya presente en la advertencia de Marcial (*turba*), donde aparece, a su vez, la referencia a la conducta sexual, ubicada en la misma sede del hexámetro.

A renglón seguido Juvenal se detiene en la apariencia física de estos personajes. La fachada exterior no muestra ningún desperfecto, pero las zonas más recónditas del cuerpo no escapan a revelar la verdadera naturaleza que oculta su espíritu:

Hispidam membra quidem et durae per brachia saetae  
 promittunt atrocem animum, sed podice levi  
 caeduntur tumidae medico ridente mariscae.  
 Rarus sermo illis et magna libido tacendi  
 atque supercilio brevior coma. Verius ergo 15  
 et magis ingenue Peribomius; hunc ego fatis  
 inputo, qui vultu morbum incessuque fatetur. Juv. 2.11-17

Es cierto que unos miembros hirsutos y unas ásperas cerdas por sus brazos prometen un fiero talante, pero de su ojete depilado se extirpan los pólipos hinchados como higos mientras el médico se ríe. Tienen aquellos una conversación poco frecuente, un gran deseo de permanecer callados y el pelo más corto que el entrecejo. Por tanto, más veraz y más sincero es Peribomio; yo a este, que declara su enfermedad en el rostro y caminar, lo atribuyo al destino.

El aspecto de estos sujetos encaja con la imagen del *philosophus* de otros satíricos y del propio Marcial, que también había arremetido contra el colectivo

<sup>175</sup> Los intertextos en los primeros veinte versos de esta sátira y los epigramas son especialmente notables. El análisis pormenorizado de toda la composición de Juvenal y los posibles lugares epigramáticos en los que se inspiró puede localizarse en Colton (2004 [=1991]: 67-84). Para la relación entre los versos de Marcial y los pasajes de Juvenal seleccionados, vid. pp. 67-72.

de hipócritas de la moral.<sup>176</sup> El sintagma *magna libido tacendi*, una «hipócrita combinación de seriedad fingida y de abandono sexual» (como lo glosa Uden 2018: 70), condensa la ironía de todo el pasaje. Aflora aquí de un modo explícito el componente fisiognómico de la poética de Juvenal en su versión etológica: si estos sujetos se comportaran como Peribomio, cuyo rostro y movimientos delatan su orientación sexual, la crítica no sería tan severa; la apariencia fingida, los *viril signa* y la *mollitia* camuflada es la que suscita el odio del poeta. El clímax irónico de la sátira se desata cuando esta caterva de falsos estoicos escapa corriendo después de haber escuchado el parlamento de Laronia (*fugerunt trepidi vera ac manifesta canentem / Stoicidae*, 64-65), una mujer que enarbola la *lex Iulia* y se comporta con más sensatez que los retratados, lo cual resulta hartamente humillante, máxime si la Laronia en la que pensaba Juvenal era la misma que también aparecía en Marcial: *orba est, dives, anus, vidua* (Mart. 2.32.6).

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \*

El breve pasaje eniano en el que se recrea la apariencia de un parásito podría llegar a plantearse como un texto paradigmático de la sátira romana por varios aspectos. En primer lugar, es significativo advertir cómo el primer ejemplo de retrato literario está vinculado de forma estrecha con la comedia a través de la descripción de un personaje tipo. Que entre los exiguos fragmentos de las *Sátiras* de Enio se recree a un parásito no parece irrelevante, pues el estudio diacrónico del retrato en el género satírico revela que probablemente se trata del tipo con mayor predicamento en esta clase de poesía, como se deduce principalmente de la actualización de esta figura en la obra satírica horaciana (*scurra-parasitus*). En segundo lugar, a pesar de constar tan solo con seis versos, aparte de la descripción, el fragmento de Enio ya contiene dos elementos representativos de este género: la presencia directa de la *persona* del satírico (imaginamos que el propio Enio) y la denuncia de un comportamiento. Por otro lado, se ha constatado que, aunque estado de conservación de los fragmentos enianos no permite pronunciarse decisivamente, no hay necesidad de vincular el retrato de este parásito necesariamente y de forma directa con un modelo griego, máxime cuando una fuente como Plauto se revela como más cercana y cuando el pasaje de Enio coincide incluso en elementos muy específicos de su caracterización con los parásitos de la comedia romana.

En cuanto a Lucilio, de los numerosos fragmentos conservados se ha destacado en primer lugar el dualismo *animus-corpus* que se ve reflejado en su

<sup>176</sup> Cf. Hor. *Ep.* 1.18.6: *asperitas agrestis et inconcinna gravisque, / quae se commendat tonsa cute, dentibus atris*; Pers. 3.77-85 (*supra*). Para Marcial, se remite al epigrafe correspondiente en el capítulo sobre el epigrama (con un comentario más detallado de este tipo de personajes y sobre el caso de los cínicos).

poesía y sobre el que el autor se pronuncia de forma directa. Se puede afirmar, por tanto, que prácticamente desde sus orígenes la sátira romana respetaba el enfoque etológico, haciendo del cuerpo un escenario para las virtudes (en menor medida) o los defectos del espíritu. Aparte de esto, en lo que a la crítica de los *vitia* se refiere, nos hemos detenido brevemente en el examen del grotesco y la caricatura (sobre todo a la luz de su influencia posterior en Horacio, *Sat.* 1.5) y en la descripción del cuerpo femenino. En este último punto, Lucilio ofrece ejemplos que atañen tanto al modelo de belleza ideal —la mujer joven y hermosa— como al estereotipo contrario. A este respecto, los últimos fragmentos analizados revisitan una notable importancia: si en los fragmentos del satírico la *paratragedia* parece incuestionable, lo mismo cabría sostener de una «paraepopeya». En este caso, además, se ha avanzado la posibilidad de que (como ocurre con la censura de la grandilocuencia trágica) la crítica a la belleza femenina desmedida pueda tener implicaciones no solo estéticas, sino estético-poéticas, abogando por un ideal de belleza femenino —y poético— realista y cotidiano, en consonancia con el propio estilo del *sermo* satírico.

En el estudio de los fragmentos del género satírico también se ha prestado atención a Varrón y a la herencia menipea, donde se ha destacado especialmente la influencia del género demostrativo y la presencia de éfraseis poéticas. Es más, en el caso concreto de los fragmentos de *Papia papae*, se ha constatado la temprana presencia del orden vertical descendente en el elogio de la belleza, una *dispositio* muy particular en lo que respecta al físico y que tan solo llegará a consolidarse en época tardoimperial, siendo infrecuente su empleo en los clásicos romanos.

El examen de la poesía satírica horaciana ha defendido la necesidad de estudiar de forma conjunta las *Sátiras* y las *Epístolas*. Aparte de las consideraciones sobre el *nomen*, entendido este como un atributo de los personajes del que se pueden extraer conjeturas respecto a la caracterización de los mismos, en el análisis del corpus horaciano se han diferenciado las descripciones de tipos de aquellas que representan retratos más genuinos y que operan sobre individuos concretos.

En el primer caso, la pintura sobre los tipos se concreta en simples esbozos y *nomina* ligados a conductas (*Sat.* 1.2), mediante caricaturas (*Sat.* 1.5; *Ep.* 1.15) y, en un caso, mediante una *descriptio* detallada (*Ep.* 2.2). Todos estos personajes reproducen tipos o tipos mixtos (*scurrae*, *scurra-paratistus*, *servus fugitivus-puer delicatus*) y comparten el común denominador de actuar como personificación de uno o varios defectos. En algunos casos, la comicidad se activa mediante el ridículo y el grotesco (Mesio, Sarmiento, Menio), mientras que en otros brota de la ironía más sutil (como el caso del esclavo perfecto —de no ser un fugitivo—). Es, sin embargo, en el segundo caso donde el retrato literario se percibe como una técnica más genuina. La ausencia de nombre (*Sat.* 1.3) o la imposibilidad de identificar al retratado (como sucede con Volteyo Mena, *Ep.* 1.7) no repercuten en el carácter individualizador del retrato. A diferencia de lo que ocurría con los



tipos, en estos retratos tampoco se manifiesta el Horacio más vitriólico, la comicidad se logra a partir de técnicas como la parodia de géneros (*Ep.* 1.7), y el componente laudatorio se inmiscuye en la figura de los retratados, ya sea con reservas (*Sat.* 1.3; *Ep.* 1.20) o sin ellas (*Ep.* 1.4). Dentro de los individuos descritos, el caso de *Ep.* 1.20 es especial por cuanto constituye una muestra perfecta de autorretrato y, según se ha expuesto, se erige en *σφραγίς* poético de la producción poética horaciana hasta el 21 a.C.

Persio y Juvenal vienen a refrendar los usos del retrato literario que se han consignado hasta ahora. Así, hemos notado cómo la prosopografía está bien representada en los dos satíricos (*Pers.* 1.15-21; *Juv.* 6.105-110, 9.12-20), como también lo está la disonancia que opera entre el exterior (*cultus* o *habitus*) y el interior (*animus*) de la persona. Persio cimienta sobre esta distinción una crítica literaria, mientras que Juvenal se limita a la censura de la hipocresía social en lo que atañe al comportamiento. En los dos poetas se localiza también la imagen de un personaje tradicional como el *philosophus*, si bien la orientación de las descripciones de cada satírico es distinta: aunque los retratos del filósofo en Persio (3.77-85) y Juvenal (2.11-17) son risibles, el primero se enmarca en la ironía (y por lo tanto muestra una actitud favorable), mientras que el segundo es sencillamente mordaz, equipara el *philosophus* al *pathicus* y concibe su apariencia grave y serena como una simple máscara y una fachada hipócrita, de manera idéntica a lo que se puede observar en los *Epigramas* marcialinos.

Por último, si hubiera que pronunciarse acerca de una finalidad genérica para el retrato en la sátira, su uso como *exemplum* sería un buen candidato. Ahora bien, la propia naturaleza del *exemplum* es una cuestión controvertida. Lo más cómodo sería atribuirle un valor correctivo y punitivo. Esta situación se cumple en la mayor parte de los textos, ya se trate de un mero esbozo, ya de una descripción más detallada. Pero hay ocasiones en que la finalidad ejemplar se muestra distinta. Un buen ejemplo es Persio, autor en el que se ha comprobado que en ocasiones se sirve de las descripciones personales para censurar tendencias artísticas o estilos literarios (*Sat.* 1), u Horacio, que en la mayor parte de las ocasiones parece más interesado por las posibilidades artísticas del *ridiculum* —la reprensión y burla de los defectos— que por su corrección.



## Capítulo 7

### *Musa acerba: el epigrama*

---

Como consecuencia de una deficiente transmisión de los epigramistas romanos que precedieron a Marcial, apenas hay rastros de este tipo de poesía en lengua latina antes de la época imperial y, en consecuencia, tampoco existen huellas que permitan estudiar la descripción humana y el retrato de los individuos. Este fenómeno está completamente ausente en los pocos testimonios que se conservan de autores como Domicio Marso, Albinovano Pedón o Getúlico, pero, por fortuna, no ocurre lo mismo con Catulo, otro de los modelos reconocidos para este género poético.<sup>1</sup>

Con todo, en Catulo tan solo se localizan dos breves ejemplos de descripción personal dentro de toda la sección «epigramática» de su libro de poemas. El primero de estos ejemplos, el *carmen* 86, consiste en la contraposición que el poeta hace de una incierta Quintia con su amada Lesbia. Se trata de un *paragone* entre la belleza de las jóvenes, que puede leerse también en términos literarios, asumiendo que Quintia y Lesbia representan dos modelos distintos de poesía. Ambas resultan hermosas, pero la belleza de Quintia es superficial y está desprovista del encanto particular de Lesbia.<sup>2</sup>

El segundo ejemplo catuliano es el *carmen* 97. Este poema presenta una intención, tono y lenguaje completamente diferentes al anterior. Esta vez se trata de un epigrama cruel y vejatorio dedicado a un hombre, Emilio. En sus versos, la descripción de la boca, las encías y la risa de este romano eclipsa por completo al resto de su persona. Su boca es peor y más sucia que su culo (*culus mundior et melior*), tiene unos dientes de metro y medio (*dentis sesquipedalis*), unas encías del tamaño de un viejo arcón (*ploxeni...veteris*) y una risa como «el coño abierto de una mula en celo cuando mea» (*diffissus in aestu / meientis mulae cunnus*). A pesar del exacerbado detalle de la descripción, el foco de atención recae exclusivamente en una singularidad del físico del personaje, y Catulo opta por no avanzar más

---

<sup>1</sup> Marcial menciona a todas estas figuras ya en prólogo que precede al primer libro de epigramas (*Pr.4*): *sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur*. Catulo, Marso y Pedón aparecen citados en varios epigramas: 2.71, 2.77, 4.29, 5.5, 6.34, 7.14, 7.29, 7.99, 8.55, 8.73, 10.20, 10.78, 10.103, 12.44. En cambio, Getúlico no vuelve a ser mencionado. En opinión de Nisbet (2003: 197 y n. 32), se trataría probablemente de Gneo Cornelio Léntulo Getúlico, figura que aparece como autor de *AP*. 11.409. Sullivan (1991: 93-100) trata brevemente estas figuras cuando se ocupa de la tradición latina del epigrama. Sobre Catulo y Marcial, vid. el capítulo de Newman (1990: 75-103, en especial 78-97). Vid. Beltrán Cebollada (2005a: 72-80, 108-109) para el influjo de la tradición latina —en especial, Catulo— en los epigramas del bilbilitano y para la bibliografía al respecto. Asimismo, vid. el capítulo de Citroni (2019: 30-35) para la concepción del epigrama en Roma y para la labor de Catulo como epigramista.

<sup>2</sup> El poema se analiza con mayor detalle en la sección dedicada a la lírica y otras formas de poesía.

allá del *os Aemilii*, algo insuficiente para identificar al personaje, aunque no falten candidatos para esta burla.<sup>3</sup>

A tenor de los textos conservados y a excepción de las dos sucintas referencias de Catulo anotadas, cuando se aborda el estudio del retrato literario en el género epigramático, este queda forzosamente circunscrito a una época, la imperial, y prácticamente a un nombre, Marcial. A la producción de este poeta tan solo cabe sumar de forma subsidiaria las caricaturas que contiene una colección como los *Carmina Priapea*, cuyas composiciones guardan interesantes correspondencias y similitudes.

## 1. PÁGINAS CON SABOR A PERSONAS.

La figura que mejor representa la poesía epigramática en Roma es Marcial. El poeta, que quizá se educara en su Hispania natal, se trasladó durante el reinado de Nerón a Roma, ciudad a la que se refiere como *terrarum dea gentiumque*, sin nada igual ni nada semejante (12.8.1). Inmerso en el sistema clientelar que se había adueñado de buena parte de la producción literaria romana, Marcial publicó sus poemas a lo largo de más de quince años. Tras la muerte de Domiciano y después de haber conseguido una finca en Nomento<sup>4</sup> y el derecho de los tres hijos<sup>5</sup>, el autor regresó a Hispania donde moriría a comienzos del siglo II d. C. El producto de unos cuarenta años de actividad literaria fue una amplia colección de poemas: su libro *De spectaculis*, los *Xenia* y *Apophoreta*, y doce libros más de epigramas por los que ingresó en el canon literario romano (*toto notus in orbe Martialis / argutis epigrammaton libellis*).<sup>6</sup>

No cabe duda de que el epigramista hispano explotó hasta la saciedad todos los recursos lingüísticos, poéticos y retóricos de los que disponía, sin que esto repercutiera en una poesía que demandase un especial esfuerzo por parte del lector o fuera difícil de comprender.<sup>7</sup> El empleo de estos recursos estaba encaminado a diversas finalidades, desde favorecer la vivacidad (Sullivan 1991: 221), el humor y la risa (Barwick 1959: 42-48), hasta estructurar su propia obra (Laurens 1989: 323-336). Por este motivo los epigramas son pródigos en quiasmos (Kruuse 1941: 278-279, 286-288), aliteraciones (Adamik 1975), *sententiae*, especialmente en los versos finales de sus poemas (Salemme 1976: 93-97; Barwick 1959: 37) e hipérbatos, pero también en el uso de la ironía, los juegos de palabras

---

<sup>3</sup> En su estudio prosopográfico, Neudling (1955: 1) advertía la coincidencia con la cronología y el carácter del triunviro M. Emilio Lépido, así como con L. Emilio Paulo, que actuó en calidad de testigo contra P. Sestio junto con otros dos personajes a los que también satiriza Catulo, P. Vatinio (Cat. 52) y L. Gelio Públicola (Cat. 80, 88-91). A su vez, el propio Neudling matizaba: «The coarseness of Catullus' description of Aemilius, however, is perhaps an indication that he was a person of no account; and there were many Aemilii of non-senatorial rank in Republican times (cf. e.g. *CIL* I<sup>2</sup>, 1016f, 1231, 1018f, 2074, 2669, 2670)».

<sup>4</sup> Mart. 10.92, 11.18, 11.57.

<sup>5</sup> Mart. 2.91, 92, 95.

<sup>6</sup> Mart. 1.1.2-3. Los textos de Marcial siguen la edición de Lindsay (1929<sup>2</sup>[=1903<sup>1</sup>]).

<sup>7</sup> Kruuse (1941: 265); Barwick (1959); Szelest (1986: 2605-2607).

—sobre todo aquellos basados en la etimología (Grewing 1998)—, la sorpresa (Gerlach 1911) y los tradicionalmente denominados nombres «parlantes».<sup>8</sup>

Pero, al margen de los recursos estilísticos, entre todas las características del epigrama marcialino, destaca el predominio de una poética realista y el completo protagonismo del ser humano en sus escritos.<sup>9</sup> La reproducción de la realidad puede percibirse en distintos aspectos de sus poemas. Un ejemplo es la caleidoscópica galería de profesiones que se abren paso en sus epigramas. En Marcial convive el arquitecto Rabirio (7.56) con el gladiador Hermes (5.24), los aurigas Escorpo e Ictino<sup>10</sup> con los sacerdotes de Cibeles,<sup>11</sup> los zapateros<sup>12</sup> con los adivinos.<sup>13</sup> Asimismo, por sus versos desfilan librereros,<sup>14</sup> panaderos y taberneros,<sup>15</sup> peluqueros y barberos<sup>16</sup>, médicos y también enterradores.<sup>17</sup> Pero el foco de atención y el centro de la mirada del poeta no es la ocupación de sus personajes, sino el propio individuo, que se convierte en una de las claves de su poética según evidencian los estudiosos.<sup>18</sup> Sin embargo, no se trata de un individuo atemporal ni de una visión del hombre de tiempos pasados o venideros, como puede suceder en otros géneros literarios, sino que el interés se centra en la contemplación y la descripción del ser humano que vive su preciso momento histórico y sus circunstancias individuales. Estos son, en definitiva, los protagonistas indiscutibles de los libros de epigramas, en los que el lector puede

<sup>8</sup> Cf. los nombres «con significado» (Giegengack 1969), «alusivos» (Pavanello 1994) o «significantes», esto es, los nombres que no solo denominan, sino que también describen y caracterizan a sus portadores (Vallat 2008: 453-621). Respecto al empleo del *nomen*, Marcial se mueve en la línea de satíricos como Horacio, desvinculándose así de los ataques directos que podían encontrarse en otros autores como Lucilio o Catulo. Esta clave dentro de su programa poético queda reflejada en Mart. 1.Pr.1: *Spero me secutum in libellis meis tale temperamentum ut de illis queri non possit quisquis de se bene senserit, cum salva infirmarum quoque personarum reverentia ludant; quae adeo antiquis auctoribus defuit ut nominibus non tantum veris abusi sint, sed et magnis*. Cf. Mart. 10.33.9-10: *Hunc servare modum nostri novere libelli, / parcere personis, dicere de vitiis*. Esta clase de defensa no es infrecuente en el autor: cf. Mart. 7.12, 72 y 10.3. Las posibilidades alusivas del *nomen* se reflejan en buena parte de los epigramas escópticos. Un ejemplo plagado de casos es Mart. 6.39: las infidelidades de Marula, esposa de Cina, tienen su reflejo en una *Niobidarum grex* de vástagos cuyo aspecto físico delata a sus progenitores. Estos hombres, los amantes de Marula, además de ostentar profesiones difamantes o humildes (cocinero, maestro de palestra payaso, granjero...), poseen nombres griegos que sirven para caracterizarlos: *Santra, Pannychus, Pistor, Damas, Lygdo, Cyrta, Crotus, Carpus*. Sullivan (1991: 324) citaba AP. 11.251 (Lucilio) como posible modelo: Εἴκοσι γεννήσας ὁ ζωγράφος Εὐτυχὸς υἱοῦς, / οὐδ' ἀπὸ τῶν τέκνων οὐδὲν ὅμοιον ἔχει. «Aunque Eutico, vívido pintor, haya engendrado veinte hijos, ni siquiera tiene entre los vástagos uno semejante».

<sup>9</sup> Vid. Szelest (1986: 2607-2609); Citroni (1993: 311-314, 338-341); Picón García (2004); Beltrán Cebollada (2005a) con una recopilación de la principal bibliografía al respecto al final del capítulo.

<sup>10</sup> Mart. 10.5, 53, 11.1.16.

<sup>11</sup> Mart. 1.35.15, 5.41.3, 7.95.15, 9.2.13.

<sup>12</sup> Mart. 3.16, 59, 99.

<sup>13</sup> Mart. 7.54.4, 9.29.9, 82.1, 11.49.8.

<sup>14</sup> Mart. 1.2, 113, 13.3.

<sup>15</sup> Mart. 1.56, 3.57.

<sup>16</sup> Mart. 2.48.2, 7.61.7, 64, 83, 11.84.

<sup>17</sup> Mart. 1.30, 47, 2.61.3.

<sup>18</sup> Viejo Otero (1944: 82); Picón García (2004: 192); Beltrán Cebollada (2005b: 169-173).

reconocerse, llegando a percibir sus vicios, sus errores y su forma de vida (Szelest 1963: 14). Por tanto, que el ser humano sea el objeto principal de su poesía, unido al hecho de que el poeta manifieste su preferencia por lo concreto y particular en lugar de lo abstracto y lo general, es la razón principal que favorece la presencia del retrato en sus epigramas (Viejo Otero 1944: 84-87).

Es evidente que en la descripción de los personajes que pueblan los epigramas entran en juego numerosos factores: su identidad histórica, su condición, la finalidad de su mención... Aquí se ha optado por circunscribir el examen del retrato en la poesía epigramática de Marcial a dos marcos fundamentales: los epigramas laudativos y los epigramas escópticos, toda vez que estos son los ejemplos en los que mejor y más reconocible es la herencia y funcionamiento de la retórica del elogio y vituperio en la poesía del autor.

### 1.1. Elogio y vituperio en la poesía epigramática.

El examen del empleo del retrato por parte del bilbilitano que se desarrolla aquí contempla dos variedades de epigramas: los que pueden calificarse como laudativos y aquellos que pueden hacerlo como vituperadores. Además de la influencia de Catulo y de otros autores romanos apenas conservados, una de las principales fuentes de inspiración para la retratística en la poesía del autor bilbilitano fueron los modelos griegos recopilados en el corpus de la *Anthologia Palatina*. De esta forma, cuando Marcial describe de forma laudativa y elogiosa, lo hace bajo la estela de los libros II, III y IX de esta colección, aquellos que albergan los epigramas griegos de carácter epidíctico.<sup>19</sup> Por el contrario, cuando la descripción es proclive a extenderse en las bajezas y deformidades de los personajes, el libro XI de la *AP.*, con los textos de carácter satírico y burlesco, es el modelo fundamental, lo que propicia la incursión de la retórica del vituperio.

De ambas variedades —elogio y vituperio—, la más destacable dentro de la colección es la segunda, el epigrama satírico o escóptico, en el que Marcial se revela como un gran innovador.<sup>20</sup> Según Nisbet (2003: 33, cf. 68-76), los personajes tipo del libro undécimo de la *AP.* podían agruparse en dos categorías: aquellos que presentaban defectos hilarantes y aquellos que aglutinaban las clases profesionales (médicos, maestros, oradores...) comunes durante los siglos

---

<sup>19</sup> Vid. Encuentra (2005: 119-122, 124-128) para las principales aportaciones sobre el epigrama laudativo durante las tres últimas décadas del siglo XX. Asimismo, vid. Spisak (2007: 53-71), cuya estadística revela que el elogio representa un 27% aproximadamente de los epigramas contenidos entre los libros primero y duodécimo.

<sup>20</sup> El desarrollo de la tendencia escóptica puede concebirse como un *continuum* durante el cual la actividad de los epigramistas aumentaría bajo el principado de Nerón (Sullivan 1991: 85), produciéndose una reelaboración de las formas satíricas. Su éxito y grata acogida podría deberse, como sugiere Nisbet (2003: 14-35), al hecho de que esta poesía se desarrollase dentro de circunstancias relajadas. El simposio, en concreto, habría desempeñado una función capital en este contexto: «Skoptic epigram is at home and entertaining in the context of the symposium, in large part because it supplies a fun and easy way to engage in skoptic activity without inadvertently causing offence» (Nisbet 2003: 211-212). Vid. Encuentra (2005: 124-128) para una revisión de los estudios que se ocupan de esta clase de epigramas entre el 1970 y el 2000.

primero y segundo. Ambos ejemplos se encuentran perfectamente desarrollados en Marcial, pero su universo cómico es infinitamente más extenso y heterogéneo que el de los epigramas griegos (Laurens 1989: 236). Esta nueva y más amplia visión del ser humano tiene implicaciones en el retrato literario. Por ejemplo, dentro de la descripción humana de los epigramas griegos, la tendencia usual era la generalización y la abstracción, evocando las desgracias y los defectos de las personas con relativa discreción y haciendo que «leurs images parlent plus à l'esprit qu'aux sens» (Laurens 1989: 237). Frente a sus modelos, Marcial se recrea en la individualización de sus personajes y describe con detalle cada uno de sus defectos. No sin acierto, Sullivan (1987: 259) declaraba que «in presenting his satiric portraits of individuals, tymes and *mores* in general, Martial is a *pontilliste*». <sup>21</sup> Desde esta óptica, su poesía puede contemplarse como una representante del gusto romano por lo grotesco (Salemme 1976: 71-72).

Los mismos elementos que, según Laurens (1989: 238), resultaban cruciales para comprender la estética de lo grotesco dominarán buena parte de los retratos escópticos de Marcial: la preocupación por la precisión —«cruelle»— en la descripción, el aumento de la caricatura como elemento derivado de una observación exagerada a través de la hipérbole, y la acumulación de múltiples taras en un mismo sujeto. <sup>22</sup> La necesidad de censurar estos defectos llevará aparejada que la recurrencia a los *vitia corporis* se convierta en una auténtica clave poética para la búsqueda y organización de la materia en sus descripciones humanas.

#### 1.1.1. El retrato en los epigramas laudativos: *puerorum elogia*.

La descripción física de los efebos y jóvenes esclavos es la que más a menudo aparece tratada de una forma elogiosa, en sintonía con el afecto que el bilbilitano profesa a algunos de ellos. <sup>23</sup> Es cierto que Marcial también expresa en diferentes epigramas sus gustos respecto a las *puellae*. Por ejemplo, en cuanto al físico, se decanta por el término medio, ni delgadas ni gordas (11.100); si es cortesana, es preferible que sea *facilis* (9.32) y, aunque la condición poco importa, una *ingenua* o *libertina* (3.33) es lo mejor a su entender.

Sin embargo, el elogio de la mujer palidece en comparación con los epigramas laudativos dedicados a muchachos y a esclavos púberes. Así, en 1.31 se celebra cómo Encolpo ofrenda sus cabellos al haber alcanzado la edad viril, rogando que su dueño pueda gozar durante más tiempo de él, <sup>24</sup> en diversas

<sup>21</sup> Pueden tomarse como ejemplos Mart. 1.10, 19, 87, 2.26, 80, 3.8, 39, 42, 75, 4.4, 20, 30, 56, 5.4, 41, 43, 49, 6.12, 57, 77, 78, 7.13, 39, 93, 8.57, 10.83, 11.30, 46, 94, 12.56, etc.

<sup>22</sup> En efecto, Moreno Soldevila (2004: 26) recordaba que en la mentalidad antigua cualquier tara o minusvalía física (una cojera, una enfermedad, el color exótico de los ojos o del pelo) estaba emparejada con la imperfección moral y temperamental de un personaje, lo que subrayaría la importancia de la conciencia fisiognómica (Sullivan 1991: 168), un elemento persistente y poco estudiado en los epigramas.

<sup>23</sup> Vid. Laurens (1991: 207-210) y Lopes Brandão (1998: 120-124).

<sup>24</sup> Cf. Mart. 9.16, 36 y 12.84.

ocasiones se exigen a Diadúmeno besos aromáticos (3.65, 5.46, 6.34) y, en otros casos, se hace frecuente la comparación de los jóvenes sirvientes y coperos con Ganimedes (5.55, 10.98). La presencia de un buen número de poemas de este tipo en la obra de Marcial presupone, como manifestó Richlin (1992 [=1983]: 39), que el tópico gozaba de popularidad entre la sociedad de la época.<sup>25</sup> Tres composiciones pueden ilustrar el elogio en la poesía de Marcial: el epigrama que recuerda a Amazónico (4.42) y los poemas que conmemoran a Glaucias (6.28-29).

En 4.42 Marcial establece un diálogo imaginario con Flaco. El epigrama muestra semejanzas con 1.57, donde también se dirige al mismo nombre. La diferencia fundamental estriba en que en el siguiente epigrama el poeta no se pronuncia sobre una *puella*, sino sobre un muchacho, al cual describe haciendo acopio de todos los tópicos que configuraban la estética del *puer delicatus* (Richlin 1992 [=1983]: 34-44):

Si quis forte mihi possit praestare roganti, audi, quem puerum, Flacce, rogare velim.	
Niliacis primum puer hic nascatur in oris: nequitias tellus scit dare nulla magis.	
Sit nive candidior: namque in Mareotide fusca pulchrior est quanto rarior iste color.	5
Lumina sideribus certent mollesque flagellent colla comae: tortas non amo, Flacce, comas.	
Frons brevis atque modus leviter sit naribus uncis, Paestanis rubeant aemula labra rosis.	10
Saepe et nolentem cogat nolitque volentem, liberior domino saepe sit ille suo;	
et timeat pueros, excludat saepe puellas: vir reliquis, uni sit puer ille mihi.	
«Iam scio, nec fallis: nam me quoque iudice verum est. Talis erat» dices «noster Amazonicus».	15

Mart. 4.42

Si por casualidad pudiera alguno estar presto a mis ruegos, escucha, Flaco, qué esclavo querría pedir: lo primero, que este muchacho haya nacido en las orillas del Nilo: ninguna tierra sabe otorgar más ligerezas. Que sea más blanco que la nieve, pues en la atezada Mareótide, cuanto más raro, más hermoso es ese color. Rivalicen sus ojos con las estrellas, y sus suaves cabellos sacudan el cuello (rizados no me gustan, Flaco, los cabellos). Que sea su frente pequeña y tenga una nariz ligeramente aguileña, que se enrojeczan sus labios, émulos de las rosas de Pesto. Que a menudo, sin yo querer, me obligue, y que no quiera si yo quiero; que a menudo sea él más libre que su propio dueño y tenga miedo a los muchachos, que rechace a menudo a las muchachas: hombre para los demás, que él sea un muchacho para mí solo. «Ya lo sé» dirás «y no me engañas, pues también es verdad a mí juicio. Tal era nuestro querido Amazónico».

<sup>25</sup> Además de constituir un motivo tradicional en la poesía epigramática griega, dentro de la literatura romana Marcial contaba con dos claros precedentes, el Juventio de Catulo (Cat. 99, cf. 24, 48, 81) y el Ligurino de Horacio (C. 4.10).



La repetición del sustantivo *puer* hasta en cuatro ocasiones (2, 3, 13, 14) convierte al esclavo en el protagonista indiscutible de la poesía, haciendo que la voz del poeta y la imagen del destinatario queden relegadas a un segundo plano. Independientemente de si la descripción de Amazónico se correspondía más con «un intento de agradar al gusto de los señores romanos que propiamente con las tendencias del poeta» (Brandão 1998: 96), lo verdaderamente destacable es el lenguaje que utiliza Marcial en el texto. A este respecto, la lengua empleada por el romano era calificada por Laurens (1991: 251) como «fragante», lo que se puede comprobar en este caso analizando las expresiones y los adjetivos que utiliza el poeta para referirse al muchacho.

La procedencia egipcia de un esclavo hablaba a favor de la sofisticación y el lujo de su dueño,<sup>26</sup> motivo por el que se mencionan las orillas del Nilo (*Niliacis...oris*), lo que también dota de un colorido exótico al *puer*. Asimismo, también era propio de Alejandría el descaro y el atrevimiento, que Marcial sintetiza en *nequitias*, un término típicamente erótico.<sup>27</sup> Señalada su procedencia, el retrato del poeta se centra en las ventajas del cuerpo. Cuando describe el físico del joven, Marcial se sirve de clichés poéticos, como la equiparación del color de la piel con la blancura de la nieve (*nive candidior*)<sup>28</sup> o como la comparación de los ojos con las estrellas.<sup>29</sup> También el cabello largo es uno de los atributos de los *pueri delicati* que aparece más reiteradamente en la poesía de Marcial,<sup>30</sup> quien procede con instrucciones minuciosas en su descripción, detallando incluso cómo debe ser la frente (*brevis*) y la nariz (*leviter...uncis*). Las notas sobre el físico terminan en los labios del muchacho, cuya comparación con las rosas de Pesto transmiten una sensación visual, pero también olfativa.<sup>31</sup> Por otro lado, la alusión a esta flor, símbolo de la belleza efímera, anticipa el final del poema, donde se informa de la ausencia o muerte del muchacho.

Los siguientes versos se centran en la actitud del esclavo, cuyo comportamiento se describe dentro de los límites de una relación amorosa. En este sentido, el quiasmo del verso 11 subraya la idea variación y alternancia de roles en las relaciones entre amante y amado, agentes que vienen determinados por los valores eufemísticos de los verbos *nolo* y *volo* si consideramos que se omite el infinitivo de un verbo con significado sexual (Moreno Soldevila 2006: 315-316). La alternancia entre los dos miembros de la relación se mantiene en el verso

---

<sup>26</sup> Cf. con el recuento de los esclavos que acompañan a Trimalción (Petron. 31.3, 35.6, 68.3).

<sup>27</sup> Cf. Quint. *Inst.* 1.2.7: *Gaudemus si quid licentius dixerint: verba ne Alexandrinis quidem permittenda deliciis risu et osculo excipimus.*

<sup>28</sup> Vid. Mart. 1.115.3, 7.33.2, 50.3, 11.22.1, 12.82.7. Cf. Hor. C. 2.4.3, 3.27.25; Ov. *Am.* 3.7.8; *Met.* 3.422-423, 8.373.

<sup>29</sup> AP. 12.5, 93, 94, 159, 165, 230, 244, 249; Hor. C. 2.12.15; Prop. 2.3.14; Ov. *Am.* 2.16.44, 3.3.9; *Met.* 1.499, 3.420.

<sup>30</sup> Mart. 3.58.31, 9.16.6, 12.64.1, 70.9.

<sup>31</sup> Mart. 8.55.15: *roseis...labris*; 11.56.12: *roseo...ore puer*; 5.37.9: *flagravit ore, quod rosarium Paesti* (cf. 6.80.5-6, 9.60.1, 12.31.3).

siguiente, en el que metafóricamente el jovencito, más libre (*liberior*) que el amo, puede someterlo, puesto que se convierte en dueño de sus sentimientos. Junto a esto, la presencia de las órdenes *non timeat* y *excludat* prolonga el universo erótico y amoroso, en el que el sirviente no debe sentir miedo ante posibles rivales de su amor (*pueros*), sino que, bastándole Marcial, debe «cerrarse» a las muchachas, pero también «cerrarles» el paso hasta su dueño, lo que entronca con uno de los tópicos elegíacos más comunes (*exclusus amator*). Este carácter exclusivo que reclama el poeta para su objeto de amor está subrayado en el verso 14 al menos de dos formas: en primer lugar, gracias a la ubicación de los pronombres *ille* y *mihi*, que, colocados de forma adyacente, sugieren la unión entre esclavo y autor; en segundo lugar, por la notable aliteración de la vocal *-i*, sonido que también compone el núcleo de las dos sílabas del dativo posesivo con el que termina el verso y cuyo referente es el propio poeta.

Marcial ha reservado para el final del epigrama el dato más revelador, la identidad del elogiado. El nombre del modelo para este retrato es *Amazonicus* (16), un apelativo que, de acuerdo con Vallat (2008), no estaba alejado de la sociolingüística de la época del poeta. Esta idea puede comprobarse por los nombres que ostentaban los individuos pertenecientes a ciertas categorías sociales y en particular por los nombres griegos, los cuales se enmarcan en los dominios eróticos y sexuales (Vallat 2008: 425-426). El hecho de que los autores romanos percibieran el griego como el idioma del amor venal (cf. *Juv.* 6.187-193) explica la costumbre de denominar a los esclavos jóvenes con nombres helenos (Encolpos, Diadúmeno, Glaucias, el propio Amazónico). En el caso concreto de este último, debe repararse cómo además de ser *Amazonicus* la última palabra del poema, su empleo al final del pentámetro —en tanto que término griego de cinco sílabas— es algo infrecuente en Marcial, que prefiere el uso de nombres latinos (Marina Sáez 1998: 182),<sup>32</sup> otra prueba más de la relevancia que adquiere el encomiado en esta poesía.

Por otro lado, junto a esto, el nombre que otorga Marcial al protagonista de este elogio no está exento de cierto colorido exótico. Este evoca, como sugiere Moreno Soldevila (2006: 318), la figura mitológica de Hipólito, hijo de una amazona, y prototipo del joven apuesto y casto. El detalle es significativo puesto que en él puede notarse cómo el poeta prescinde de la fácil comparación con los modelos de efebos arquetípicos de la mitología clásica. Nombres como Hilas, Jacinto o el propio Hipólito se prestarían a funcionar como magníficos *exempla* en virtud de su acostumbrada muerte trágica, que podría compararse con la ausencia de Amazónico. Sin embargo, en este punto, como en otros muchos aspectos de la poesía del bilbilitano, debe apreciarse una completa adhesión y coherencia con su teoría poética, caracterizada por el desprecio de los temas altisonantes propios de la épica y de la tragedia y, de forma paralela, por el

---

<sup>32</sup> De los 38 ejemplos que censa la autora, solo 13 son griegos, parte de ellos, además, como *iaspidibus* (9.59.20) y *onocrotali* (11.21.10), son nombres comunes. Un caso semejante es el de *Amazonide* en 4.29.8.

rechazo de la mitología en favor de la realidad social más cercana e inmediata, aquí representada por la muerte de un pequeño esclavo.<sup>33</sup>

Además del epigrama con que se retrata a Amazónico, la descripción en términos laudativos está reflejada en otros poemas de Marcial. Un ejemplo de naturaleza semejante al anterior es el binomio de epigramas funerarios (6.28 y 6.29) dedicados a Glaucias, un pequeño liberto, muerto de forma prematura.<sup>34</sup>

Libertus Melioris ille notus,		
tota qui cecidit dolente Roma,		
cari deliciae breves patroni,		
hoc sub marmore Glaucias humatus		
iuncto Flaminiae iacet sepulchro:	5	
castus moribus, integer pudore,		
velox ingenio, decore felix.		
Bis senis modo messibus peractis		
vix unum puer adplicabat annum.		
Qui fles talia, nil fleas, viator.	10	Mart. 6.28

Aquel conocido liberto de Mélior, el que falleció dejando afligida a Roma al completo, breve delicia de su amado señor, bajo este mármol yace enterrado, Glaucias, en un sepulcro pegado a la vía Flaminia: puro por sus costumbres, íntegro por su pudor, vivo por su ingenio, por su belleza dichoso. A dos veces seis meses recién pasadas, apenas un solo año el muchacho sumaba. Tú que llorando estás tales infortunios, caminante, que nada debas llorar.

La descripción de Glaucias en este epigrama debe leerse en paralelo con las nuevas pinceladas sobre su aspecto que proporciona el epigrama que sigue:

Non de plebe domus nec avarae verna catastae,		
sed domini sancto dignus amore puer,		
munera cum posset nondum sentire patroni,		
Glaucia libertus iam Melioris erat.		
Moribus hoc formaeque datum: quis blandior illo?	5	
Aut quis Apollineo pulchrior ore fuit?		
Inmodicis brevis est aetas et rara senectus.		
Quidquid amas, cupias non placuisse nimis.		Mart. 6.29

---

<sup>33</sup> Así, vid. Mart. 4.49, 5.53, 10.4, 10.35. A diferencia de lo que ocurría con otros poetas como Lucano y Persio, que rechazaban el mito como resultado de una actitud moral, Marcial se aleja de este material por motivos literarios (Beltrán Cebollada 2005b: 161-162). De hecho, cuando se sirve del conglomerado mitológico, a menudo, lo hace con fines humorísticos (Sullivan 1991: 232).

<sup>34</sup> Uno de los poemas dedicados a Glaucias (6.28) es estudiado por Cugusi (1996<sup>2</sup>: 190-193) haciendo notar sus semejanzas con otras composiciones de los *CLE*. Sobre los epigramas funerarios en Marcial y sus tópicos, vid. Fernández Valverde (1999: 63-83) y la bibliografía proporcionada en las páginas de Encuentra Ortega (2005: 115-150). La *mors immatura* es el tópico que en más ocasiones aparece dentro de la poesía sepulcral grecorromana (Fernández Valverde 1999: 70). Este motivo, unido a la ternura que inspiran al poeta ciertos niños (Brandão 1998: 124-127), conlleva que la desaparición de un ser querido antes de tiempo —sea un hijo legítimo o un esclavito doméstico— se convierta en un motivo que ocupa aproximadamente la mitad de los epigramas funerarios de Marcial (Fernández Valverde 2001: 26-27; Donati 2010). Vid. Mart. 1.88 (Álcimo), 1.101 (Demetrio), 1.114 y 1.116 (Antula), 5.34 y 5.37 (Eroción), 6.52 (Pantagato), 6.68 (Eutico), 7.96 (Úrbico), 9.74 y 9.76 (Camonio), 9.86 (Severo), 10.61 (Eroción), 11.14 (niñito innominado), 11.91 (Canace).

No era del montón de la casa ni un esclavo del avaricioso estrado, sino un muchacho digno del irreprochable amor de su dueño, cuando todavía no podía darse cuenta del favor de su patrono, Glaucias era ya liberto de Mélior. A sus costumbres y hermosura esto se le hubo concedido: ¿quién hubo más tierno que él? ¿O quién fue más bello con su rostro apolíneo? Para los excepcionales, corta es la vida y la vejez infrecuente. Sea lo que sea lo que amas, debes desear que no cause demasiado placer.

Pese a que el inicio de 6.28 es completamente hiperbólico (*tota...dolente Roma*) y supone un tópico en los testimonios epigráficos y en otros epigramas de Marcial,<sup>35</sup> Glaucias sí que debía de resultar verdaderamente *notus*, puesto que su muerte es también el tema que ocupa la silva 2.1 de Estacio, donde su retrato es mucho más extenso.<sup>36</sup> Al comienzo de su poema Estacio pone énfasis en la figura de Mélior, el antiguo dueño del muchacho, que llora desconsoladamente como si se tratara de un padre privado de su hijo (*Stat. Silv. 2.1.1-35*). Son los versos 36-51 en los que conmemora la belleza del rostro del esclavito, sus costumbres y su tierna edad. Estacio se detiene a elogiar cada una de las particularidades de su físico, haciendo uso de toda una caterva de tópicos poéticos: la blancura de su piel (*candor*), su mirada y pupilas, semejantes a las estrellas (*radiata...lumina*), su frente, sus delicados cabellos y su melena ondulada, la boca y sus besos, cuyo aroma recuerda a flores de primavera (*osculaque impliciti vernos redolentia flores*), la voz, semejante a la miel, el cuello y los brazos del color de la leche (*lactea colla*). Asimismo, después de un inciso, el poeta continúa el elogio del difunto (2.1.105-136), repasando esta vez su infancia, alabando sus dotes deportivas y culturales e incluso celebrando su forma de vestir. Frente a este dilatado panegírico, la maestría de Marcial consiste en condensar su encomio en diez endecasílabos.

En cuanto al nombre del elogiado, en 6.28 este no se menciona hasta el verso 4 a pesar de estar anunciado al principio del poema con un enfático *ille notus*. Su *nomen*, Glaucias, evoca su atractivo físico, en concreto, la blancura de su piel. En este caso, más importante que su nombre es el cariño que Mélior le profesa, cuyo sentimiento se expresa con un *deliciae* (3). El empleo de este *abstractum pro concreto* puede considerarse como una huella catuliana (Grewing 1997: 215),<sup>37</sup> que evocaría la ternura del antiguo *verna* mediante su identificación con el gorrión de Lesbia, o simplemente como un recurso habitual a la hora de elogiar al amado.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Hay varios ejemplos en *CLE*; 69.3, 104.3, 213.4, 379.3, 422.12, 526.10, 606.2, 1343.2. En cuanto a Marcial, cuando celebra a Camonio Rufo, exige que Bononia se deshaga en lágrimas y el llanto resuene por toda la Emilia: *Funde tuo lacrimas orbata Bononia Rufo / et resonet tota planctus in Aemilia* (6.85.5-6).

<sup>36</sup> En los comentarios de la silva de Estacio realizados por Vollmer (1898: 314-338) y más reciente y extensamente por van Dam (1984: 63-186) y Newlands (2011: 65-120), pueden localizarse las referencias y análisis en paralelo de las dos composiciones. Para las relaciones entre Estacio y Marcial, vid. Beltrán Cebollada (2005b: 163-167).

<sup>37</sup> *Cat. 2.1: Passer deliciae meae puellae* (cf. 3.4).

<sup>38</sup> Así, el mismo Catulo en 6.1: *Flavi, delicias tuo Catulo*; y en 32.1-2: *Ipsitilla, / meae deliciae*. Cf. Mart. 5.34.1-2: *puellam / oscula commendo deliciasque meas*; *Stat. Silv. 2.1.71: tu modo deliciae*, refiriéndose al mismo Glaucias.

Es el centro de ambos poemas el espacio que Marcial reserva a la descripción del muchacho. Mientras que en los endecasílabos de 6.28 domina un estilo asindético, mediante el que se contraponen un primer verso de estructura paralela en sus dos miembros (adjetivo-ablativo, adjetivo-ablativo) a un segundo verso de estructura quiástica (adjetivo-ablativo, ablativo-adjetivo), en los dísticos de 6.29, en cambio, predominan las comparaciones hiperbólicas y la construcción mediante erotemas (*quis blandior... quis...pulchrior...?*), cuyo uso en cierta medida recuerda a las fórmulas características del *Überbietung* (Curtius 1976: I 235-239) o «sobrepujamiento», estudiado por Galán Sánchez (1996) dentro de la obra del poeta. Este mecanismo es muy utilizado por Marcial, sobre todo en otro epigrama de tono elogioso, aquel que conmemora a la pequeña esclava Eroción (5.37). Marcial no efectúa las comparaciones con héroes o personajes del pasado, sino con toda una suerte de elementos actuales y popularmente valorados: la oveja del Galeso, las ostras del lago Lucrino, las perlas de Eritrea, el colmillo de un elefante indio, la nieve, el lirio, la oveja de la Bética, las trenzas de las habitantes del Rín, el polvo dorado, el pavo real, la ardilla y el fénix (5.37.1-8, 12-13).

Por otro lado, en ambos epigramas las cualidades se elogian en el mismo orden: primero las *animi res* (*moribus, pudore, ingenio* en 6.28 y *moribus, blandior* en 6.29) y a continuación las *corporis res* (*decore* en 6.28 y *formae, pulchrior* en 6.29). Notable es también el hecho de que el vocabulario de 6.28.6-7 (*castus, mos, integer, pudor, ingenio, decus*) sea frecuentísimo en la epigrafía romana en verso, si bien aparece caracterizando a las mujeres, sobre todo a las casadas.<sup>39</sup> La belleza de Glaucias sin embargo, aunque delicada, es varonil, lo que motiva que su comparación se haga con Apolo, paradigma de la hermosura y la juventud masculina.<sup>40</sup> Ambos epigramas, a su vez, recuerdan la tierna edad del liberto. El primero la hace explícita, aunque de una forma perifrástica (al unir un multiplicativo a un distributivo)<sup>41</sup> y metonímica (al identificar la recogida de la cosecha con el ciclo anual). El lenguaje metafórico también conlleva una imagen patética, en la que la mies se siega como se ha visto segada la vida del muchacho. El segundo poema, en cambio, simplemente evoca esta fugacidad con un *brevis est aetas* (6.29.7), que actualiza las *deliciae breves* del primer epigrama (6.28.3), permitiendo que aflore de nuevo el cariño del patrono y vinculando el sentimiento a una *sententia* calificada por Barwick (1959: 40) como «ἀποφαντική».

<sup>39</sup> Son muchos los ejemplos: vid. *CLE.* 96.5, 368.1, 451.1, 584.1, 652.1, 737.7, 856.7, 1303.1, 1150.2, 1165.7-8, 1166.5-6, 1408.2, 1411.1, 1557.5-6, 1846.8-9, 1995.4.

<sup>40</sup> Cf. Verg. *B.* 4.57: *Lino formosus Apollo*; *Aen.* 3.119: *pulcher Apollo*; Tib. 1.4.37: *Phobeoque iuventas*; 2.3.11: *formosus Apollo*.

<sup>41</sup> Cf. Mart. 1.101.4: *quarta tribus lustris addita messis erat*; 7.40.6: *ter senas vixit Olympiadas*; 10.61.2: *crimine quam fati sexta peremit hiems*. Asimismo, la mención exacta del tiempo que le faltó al niño para cumplir el siguiente año es un recurso habitual en Marcial cuando se ocupa de este motivo (Fernández Valverde 1999: 72). Vid. 5.34.5-6, 5.37.15 y 7.96.3 por ejemplo.

1.1.2. El retrato en los epigramas escópticos: el Callejón del Gato.

La vertiente del retrato orientada hacia la censura y el vituperio de los defectos físicos y morales es especialmente clara en una de las variedades temáticas del epigrama: el epigrama escóptico o burlesco, muy afín a la invectiva (Spisak 2007: 22-33). La relación de este tipo de epigramas con el género satírico es fácil de comprender; aun con todo, a diferencia de la sátira, como epigramas cómicos y realistas que son estas poesías, el interés no reposa sobre la valoración y el análisis de un comportamiento, sino en su representación como tal y en el retrato de la vida cotidiana (Citroni 1993: 339).<sup>42</sup>

El uso que Marcial hace de los procedimientos para vituperar no es siempre el mismo. Por ejemplo, la preceptiva retórica recomendaba que, a la hora de censurar a un sujeto, el camino más apropiado consistía en invertir los *bona* y *commoda* que atañen a las diferentes esferas del individuo (cuerpo, ánimo y circunstancias externas). Evidentemente, este es el proceder del que se sirve el epigramista en la mayor parte de los casos, como se comprobará más adelante. Sin embargo, también es posible detectar lo que podríamos denominar un «uso inapropiado del elogio». En estas ocasiones, la novedad estriba en la inadecuación de la alabanza, que aparece utilizada para subrayar la antítesis que opera entre físico y fortuna por un lado y cualidades morales por otro.

Los endecasílabos de 8.64 dirigidos contra Clito ilustran este llamativo empleo del elogio. En los cuatro primeros versos Marcial explica qué le induce a cargar contra Clito. El muchacho es un *puer* codicioso que no tiene reparos en mentir sobre la fecha de su cumpleaños para recibir el mayor número de regalos posible.<sup>43</sup> Pero a este reproche Marcial suma un pormenorizado elogio de las virtudes físicas del protagonista:

Sit vultus tibi levior licebit	5	
tritis litoris aridi lapillis,		
sit moro coma nigrior caduco,		
vincas mollitia tremente plumas		
aut massam modo lactis alligati,		
et talis tumor excitet papillas	10	
qualis cruda viro puella servat...		Mart. 8.64.5-11

<sup>42</sup> Citroni hablaba de un gusto por la representación realista de la sociedad, un gusto que se caracteriza por el detalle y la viveza de la observación de los comportamientos antes que por la eficacia a la hora de penetrar en las razones que motivan los mismos comportamientos. Evidentemente, pese a sus semejanzas con el género satírico, Marcial no es un moralista, como puede ser Persio.

<sup>43</sup> Por su temática (parodia de un *carmen natalicium*), así como por las ideas recogidas, relacionadas con las costumbres sociales romanas que involucraban parabienes, Schöffel (2002: 531) pone en relación los numerosos cumpleaños que simula Clito en este epigrama con 5.39, donde el poeta se queja de la cantidad de regalos que se ve obligado a hacer a un personaje que una y otra vez simula que va a morir, y con 12.56, donde el protagonista finge muchas enfermedades al año para granjearse las cortesías de sus conocidos. Como expresa el propio Schöffel (2002: 531 n. 2), se trata de un tema que Marcial podría haber tomado de Propercio (4.5.35-36) u Ovidio (*Am.* 1.8.93-94; *AA.* 1.430). Por otro lado, el destinatario, Clito, podría ser el mismo que en 4.9, donde ocupa la posición de amante de una adúltera que también lo cubre de regalos.

Pese a que tienes un rostro más suave que los pulidos guijarros de una árida playa y una melena más negra que una mora a punto de caer; pese a que en temblorosa blandura vences a las plumas o a la masa de la leche recién cuajada, y pese a que una hinchazón estimula tus pezoncitos, que son como los que la muchacha lozana reserva al esposo...

Desde el comienzo del retrato, el valor concesivo del encomio queda reflejado en el empleo del subjuntivo (*sit*), modalidad que perdura durante toda la descripción del físico (*sit, vincas, excitet, servat*). Junto a esto, debe recordarse cómo ya desde Anaxímenes (*Rh. Al. 1440b15-16*), se admitía que las cualidades de un cuerpo recibieran una felicitación, pero no el elogio, el cual debía quedar reservado a la virtud, toda vez que, como afirma Quintiliano, *animi semper vera laus* (Quint. *Inst. 3.7.14*). De esta forma Marcial ha dado forma a una situación que el lector presupone que va a alterarse.

De un modo semejante a lo que ocurría en los casos de Amazónico y Glaucias, la celebración del físico de Clito se nutre de comparaciones hiperbólicas de forma concatenada. El propio nombre del muchacho, a partir del griego κλυτὸς, parece significar su afamado atractivo, que goza de las cualidades de un *puer delicatus*. El rostro es barbilampiño (*levior*) y se compara a los pulidos cantos rodados de una playa.<sup>44</sup> Sin embargo, los adjetivos que califican a los sustantivos del segundo término de la comparación (*tritius* y *aridus*), además de adornar el símil, puede pensarse que también evocan de forma velada la avaricia del retratado. *Triti*, imaginamos que terminan por ser quienes caen en las redes de Clito y *aridus* es su temperamento codicioso.<sup>45</sup>

Además del mar, el lector se ve transportado a distintos escenarios mediante el resto de comparaciones. La oscuridad del cabello recuerda a las moras que crecen en el bosque,<sup>46</sup> la blandura del cuerpo evoca la ligereza de las plumas en el aire o la del queso fresco durante su preparación en un paisaje bucólico,<sup>47</sup> el apunte descriptivo sobre los pezones traslada a un contexto erótico. En este último punto, no parece que tenga mucho sentido entender *cruda* como

---

<sup>44</sup> En los versos de esta comparación (5-6) es manifiesta la aliteración de la vocal *-i*, cuyo sonido se repite hasta en catorce ocasiones. Este recurso fonético quizá busque emular el repiquetear de unas piedras contra otras en la playa cuando las golpean las olas. Asimismo, Schöffel (2002: 534 n. 7, 536) señala una posible influencia ovidiana para este símil cuando cita un verso del retrato de Galatea: *levior assiduo detritis aequore conchis* (*Met. 13.792*). La influencia del pasaje de las *Metamorfosis* parece incuestionable, sobre todo, si se presta atención a las comparaciones con las plumas y la leche cuajada que aparecen más adelante (cf. 8-9 y *Ov. Met. 13.796*).

<sup>45</sup> Schöffel (2002: 335) apunta una relación con Homero (*Il. 12.160-161, 13.409-410, 441; Od. 5.368-369*) y Virgilio (*G. 1.356-359*), que propone como modelos indirectos para la descripción del cutis. Pero, aparte de estos modelos, *aridus* puede estar calificando al mismo tiempo a la playa y a la conducta de Clito. En este sentido, Plauto utiliza el adjetivo *aridus* para significar la codicia en un verso donde también encontramos una referencia al mar: *pumex non aequae est aridus atque hic est senex* (*Aul. 297*). Y el mismo significado se constata de nuevo en Terencio: *sed habet patrem quendam avidum, miserum atque aridum* (*Heau. 526*). En este último ejemplo, además, el adjetivo se aplica a un viejo, cuyo carácter es compartido por el destinatario del epigrama (*Mart. 8.64.12-14*).

<sup>46</sup> *Mart. 1.72.5: sic quae nigrior est cadente moro*, empleado para describir el color de piel de una mujer.

<sup>47</sup> *Verg. B. 1.81; Calp. B. 3.68-69, 2.77; Ov. Met. 8.666, 13.796, 829-830.*

*crudelis* (Schöffel 2002: 538). De hacerlo así y, aunque *crudus* no reaparezca con el valor de *crudelis* en Marcial,<sup>48</sup> es evidente que el adjetivo debería relacionarse también con el carácter de Clito, como es posible que pudiera hacerlo *aridus* al referirse al rostro imberbe y al temperamento.

A pesar de esta exhaustiva radiografía en la que se alaban las singularidades de Clito, puede considerarse que el elogio cumple aquí una finalidad inadecuada o impropia a su esencia epidíctica. La razón de enumerar los múltiples encantos físicos del *puer* no es sino humorística: el énfasis en los atractivos corporales sirve a Marcial para recalcar la antítesis que se produce entre estos y un único (pero excesivo) defecto moral, la codicia, lo que motiva la comparación del *puer* con un viejo y abre el camino para la invectiva en el resto del poema: «Tú, Clito, a mí ya un viejo me pareces» (*tu nobis, Clyte, iam senex videris, 8.64.12*).

Las mujeres y, en especial, las viejas, tampoco escapan de los ácidos dardos de Marcial. Entre la sátira moral y la burla desenfadada, el autor critica, ridiculiza y caricaturiza fundamentalmente a tipos como la *moecha putida* de Catulo (Cat. 42) o las viejas libidinosas de los yambos horacianos (*Epod.* 8 y 12).<sup>49</sup> Para Campo Pecino (1987: 81) la visión que Marcial tiene de la mujer en la inmensa parte de sus epigramas es negativa, aunque no tan cruel como la presentada por Juvenal.<sup>50</sup> Esto quizá se deba a que dentro de la poesía del bilbilitano también es posible encontrar alabanzas a ciertas viudas fieles, castas matronas y mujeres ejemplares como Lucrecia, Pola Argentaria, Arria, Teófila y Sulpicia.<sup>51</sup> Sin embargo, a pesar de la presencia de estos modelos de virtud, la tónica que domina en la poesía del epigramista cuando aparece una figura femenina es la censura de los defectos físicos y de los vicios femeninos.<sup>52</sup>

Un ejemplo en el que se conjuga la caricatura de una vieja con la censura de su comportamiento es la primera parte del epigrama 3.93, cuya protagonista sufre lo que con fino humor Sullivan (1991: 201) denominó «el síndrome de Lady Chatterley».

Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,  
et tres capilli quattuorque sint dentes,  
pectus cicadae, crus colorque formicae;  
rugosiolem cum geras stola frontem  
et araneorum cassibus pares mammas;

5

<sup>48</sup> Cf. Mart. 3.13-14, 4.4.2, 6.42.18, 7.1.1, 11.18.9, 57.4, 12.76.2

<sup>49</sup> Vid. el comentario de Cat. 42 y Hor. *Epod.* 8 en este trabajo.

<sup>50</sup> En Campo Pecino (1987: 87) puede localizarse un pequeño catálogo de los nombres de mujeres que más veces se repiten en los libros I-VII acumulando un buen número de críticas. Pese a la aversión femenina que se desprende de las sátiras de Juvenal, Marcial no queda a la zaga. De hecho, las mujeres descritas por el autor se calificaron como «monsters of sexual licence and bloodthirsty depravity» (Sullivan 1987: 264).

<sup>51</sup> Vid. Mart. 1.90.5, 11.16.9, 11.104.21 (Lucrecia), 11.81 (Pola Argentaria), 1.13 (Arria), 7.69 (Teófila), 10.35, 10.38 (Sulpicia).

<sup>52</sup> Ejemplos donde se ataca la fealdad, las taras físicas, el falso pudor, la afición a la bebida y la edad de algunas mujeres pueden encontrarse en casi todos los libros. Así, solo en el primero: 1.10, 1.28, 1.87, 1.100.



cum comparata rictibus tuis ora  
 Niliacus habeat corcodilus angusta,  
 meliusque ranae garriant Ravennates,  
 et Atrianus dulcius culix cantet,  
 videasque quantum noctuae vident mane, 10  
 et illud oleas quod viri capellarum,  
 et anatis habeas orthopygium macrae,  
 senemque Cynicum vincat osseus cunnus;  
 cum te lucerna balneator extincta  
 admittat inter bustuarias moechas; 15  
 cum bruma mensem sit tibi per Augustum  
 regelare nec te pestilentia possit:  
 audes ducentas nuptuire post mortes  
 virumque demens cineribus tuis quaeris. Mart. 3.93.1-19

Aunque tienes trescientos consulados, Vetustila, tres pelos y cuatro dientes, el pecho de una cigarra, el muslo y el color de una hormiga, aunque llevas tu frente más arrugada que la estola y tus tetas son iguales que las telas de las arañas, aunque, comparada con tus fauces, el cocodrilo del Nilo tiene la boca estrecha, y mejor croan las ranas de Rávena, más dulce zumba el mosquito de Adria, ves todo lo que ven las lechuzas por la mañana, hueles a lo que los machos de las cabritas, tienes las ancas de un pato enjuto y a un viejo cínico vence tu huesudo coño, aunque, consumido el candil, el bañista te admite entre las putas de las tumbas, aunque para ti es invierno cada mes de agosto y no te puede descongelar ni una epidemia, te atreves a querer casarte después de doscientas muertes y buscas como una loca marido para tus propias cenizas.

El ataque contra Vetustila es un perfecto ejemplo de epigrama burlesco. Las invectivas en las que los poetas ridiculizan a una vieja, por lo general, lasciva, son frecuentes en la literatura clásica. Dentro de la poesía epigramática quizá pueda verse aquí una influencia del griego Nicarco (*AP.* 11.71), autor que había tratado el mismo tema unos años antes que Marcial.<sup>53</sup> En el romano estas burlas son muy frecuentes y aparecen cultivadas en epigramas cuya extensión generalmente es breve. Así, en 2.33 el poeta se niega a besar a Filenis alegando que es *calva, rufa* y *lusca*, y el mismo tema también aparece en 3.32, cuando el autor advierte a Matrinia que es capaz de acostarse con una Níobe o como Hécuba, pero no con una vieja que prácticamente es un cadáver.

El epigrama dedicado a Vetustila contrasta con los citados y con su modelo griego. Los cuatro versos de Nicarco se transforman en veintisiete líneas plagadas de comparaciones zoológicas muy plásticas. Estructuralmente, la sección que condensa el retrato (1-17) se construye mediante sobre la anáfora de sucesivos *cum* de valor concesivo (1, 6, 14, 16). La enumeración reiterada de analogías degradantes contribuye a prolongar una larga demora con la que parece recrearse la dilatada edad de la anciana (*trecenti consules*). Pese a su extrema vejez, Vetustila desea casarse de nuevo, pero el lector no conoce este dato hasta los versos 18-19, donde se localiza la proposición principal del texto. Los numerosos

<sup>53</sup> Kruuse (1941: 249-250). Sullivan (1991: 323).

años de Vetustila tienen, por tanto, su correspondencia sintáctica en las numerosas oraciones concesivas con las que Marcial demora la idea principal.

Como es habitual, también en este caso el *nomen* de la mujer es significativo, caracterizándola desde el principio: *Vetust-illa* bien podría traducirse libremente como «doña Siglos» para respetar la etimología del nombre. En este caso el apelativo está motivado por la analogía, un procedimiento que Marcial aplica en numerosas ocasiones al atacar a viejos y viejas: *Canus* (1.80), *Gellius* (9.80), *Priscus* (9.10), *Saenia* (12.26).<sup>54</sup>

La descripción de Vetustila ocupa 17 versos y, en esencia, se realiza a través de analogías hiperbólicas que describen peculiaridades grotescas de su físico. En los dos primeros versos, la expresión perifrástica de sus años (*trecenti*) contrasta con el número de pelos (*tres*) y dientes (*quattor*) de la vieja.<sup>55</sup> Los 15 versos que restan hasta la inserción de la oración principal son los que incluyen las comparaciones de su físico (3-13) y en menor medida de sus costumbres (14-17), con los elementos más desagradables de la naturaleza romana. Dentro de estas, sobresalen las analogías con los animales (*cicada, formica, aranea, corcodilus, rana, culix, noctua, hircus, anas*). Esta clase de recursos son utilizados cuando Marcial desea pintar las características físicas de los seres humanos.<sup>56</sup> Evidentemente, puesto que su finalidad es describir mediante el vituperio, todos los elementos que se toman de la fauna recrean condiciones y cualidades proverbialmente negativas: la delgadez, el tamaño y el color negro de las hormigas y las cigarras, los pechos que cuelgan como telarañas,<sup>57</sup> una voz más molesta que el sonido de las ranas o de los mosquitos,<sup>58</sup> el olor de un macho cabrío<sup>59</sup> y, curiosamente, la grupa de un pato, designada mediante un tecnicismo de origen griego (*orthopygium*), convertido en un hápax poético (Fusi 2006: 530). La invectiva contra los *incommoda corporis* de Vetustila se cierra con una imagen repugnante en la que la apariencia de sus genitales se compara con la demacración de un viejo filósofo (13).

Tras estos primeros versos Marcial dirige brevemente parte de su ataque contra la conducta lasciva de la vieja (14-15), pero sobre todo se esfuerza en recalcar su decrepitud (16-17). Los versos que restan hasta el final del poema (20-27) abundan en esta misma idea: la vieja es comparada con el sepulcro de otra longeva anciana (*Sattiae...saxum*, 20), se alude a su condición de abuela (*aviam*,

<sup>54</sup> Vid. Vallat (2008: 484). Con todo, Vetustila no es un nombre inventado por Marcial, sino que, como apunta Fusi (2006: 528), el *nomen* aparece atestiguado en la epigrafa junto con la variante *Vetustina*: *CIL* 5.4662, 6.27141, 9.1171.

<sup>55</sup> La escasez de pelo y de dientes es un tema predilecto para Marcial: cf. 1.19.1, 2.41.6, 8.57.1, 12.7.1.

<sup>56</sup> Por ejemplo, sobre dos jóvenes de piel blanca y negra, respectivamente (Mart.1.115.2-5): *loto candidior puella cycno, / argento, nive, lilio, ligustro..., nocte nigriorem, / formica, pice, graculo, cicada*; sobre la esclavita Eroción (5.37.1-13); sobre Clito (8.64.5-11).

<sup>57</sup> Cf. Mart. 3.72.3: *aut tibi pannosae dependent pectore mammae*.

<sup>58</sup> Cf. Hor. *Sat.* 1.5.14-15: *mali culices ranaeque palustres / avertunt somnos*.

<sup>59</sup> Cf. Mart. 4.4.4; 6.93.1-3: *Tam male Thais olet... non ab amore recens hircus*.



actitud y el físico del fingido *crispulus*, que siempre anda cerca de la esposa de Mariano (5.61), y el Carmenio de 10.65 merece los reproches del bilbilitano por su costumbre de llamarle *frater* a pesar de las diferencias entre ambos.<sup>62</sup>

El *aprosdóketon* lo provocan las dos últimas palabras del poema: *non futuit*. La negación (y su consecuente inferencia) responde al interrogante, dota de sentido al epigrama en su conjunto y al mismo tiempo detona el humor en virtud de la homosexualidad del retratado, orientación censurada por Marcial en diferentes lugares.<sup>63</sup>

El epigrama 12.38 participaba del «uso inapropiado» del elogio que veíamos en el poema 8.64 (*supra*) y basaba su descripción en la *effictio* del afeminado. El falso elogio, la ostentación, el *aprosdóketon* y la *effictio* son elementos que también conviven en el epigrama 2.29. Aquí Marcial también pinta ante su alocutario Rufo la pomposa apariencia de un individuo en el Teatro de Marcelo:

Rufe, vides illum subsellia prima terentem, cuius et hinc lucet sardonychata manus quaeque Tyron totiens epotavere lacernae et toga non tactas vincere iussa nives, cuius olet toto pinguis coma Marcelliano et splendent volso bracchia trita pilo, non hesterna sedet lunata lingula planta, coccina non laesum pingit aluta pedem, et numerosa linunt stellantem splenia frontem. Ignoras quid sit? Splenia tolle, leges.	5          10	Mart. 2.29
---	---	------------

Rufo, estás viendo a aquel que ocupa el palco de honor; cuya mano reluce hasta aquí por el anillo de sardónice y la capa que tantas veces el púrpura de Tiro ha embebido, y su toga designada para superar a la nieve virgen; aquel cuyo perfumado cabello se huele en todo el teatro de Marcelo y sus brazos suavizados relucen depilado el vello, su calzado se abrocha con una hebilla de media luna recién estrenada, un zapato escarlata decora su pie intacto, y numerosos parches recubren su frente jaspeada. ¿No sabes qué es? Levanta los parches, lo leerás.

El texto se basa en la descripción fotográfica de un sujeto innominado. Toda la escena se desarrolla ante la vista y tiene un notable gusto efrástico (cf. *vides*, 1; *hinc lucet*, 2; *leges*, 10). Tanto Rufo como el lector del epigrama asisten a la minuciosa pintura de un individuo potentado, un sujeto privilegiado por su estatus, que presume de sus riquezas *coram populo*. La opulencia y la abundancia tienen su reflejo en la *dispositio* del epigrama: una extensa amplificación del primer verso mediante oraciones de relativo (*cuius...cuius*) o simples yuxtaposiciones, pero que prolongan la imagen del *cultus* de forma continuada hasta casi el final del epigrama.

<sup>62</sup> En este epigrama, el poeta enfrenta su propio físico al del afeminado mediante numerosas antítesis. Así, Carmenio procede de Corinto y Marcial se dice hijo de iberos y celtas y ciudadano del Tajo. Si Carmenio se muestra radiante (*nitidus*) con el pelo rizado (*flexa...comas*), Marcial lo hace como un rebelde (*contumax*), y si el primero va depilado a diario, el poeta tiene las piernas peludas.

<sup>63</sup> Por ejemplo, Mart. 1.23, 9.63, 11.22. Vid. Obermayer (1998) y esp. pp. 94-189 y 232-237.

La propia estructura del contenido y de las imágenes también subraya la desmedida suntuosidad de la que hace gala el personaje. Esto se logra con la mención de la ubicación concreta —un lugar honorífico (*subsellia prima*)—, del espacio social en que se desarrolla la escena de contemplación —un lugar público (*Marcelliano*)— y, sobre todo, de las prendas descritas —porta alhajas (*sardonychata manus*), ropajes (*lacerta; toga*) y exquisito calzado (*lingula; aluta*)—. Junto a esto, la construcción del retrato respeta cierto quiasmo conceptual en el que alternan las referencias al cuidado por del vestuario (2-5 y 7-8) con las referencias al cuidado del cuerpo (6-7 y 9-10).

Precisamente es la segunda referencia al *cultus* corporal la que aprovecha el poeta para construir el *aprosdóketon*. El retratado parece preocuparse por el cuidado de su cutis empleando apósitos o parches.<sup>64</sup> Pero la pregunta retórica y el último verbo del poema condensan la *pointe finale*: se trata de un hipócrita, un antiguo esclavo (o un esclavo fugitivo) que oculta sus tatuajes o cicatrices.<sup>65</sup> El simple imperativo (*lege*), que retoma el carácter visual del comienzo del poema (cf. *vide*), responde así a las dos formas en las que se podía entender la pregunta *ignoras quid sit?*: «¿no sabes *por qué* (lleva estos parches)?» y «¿no sabes *qué es* (y no *quién*, pues es un esclavo y no un ciudadano)?»

El examen de los retratos que se nutren de la retórica del vituperio y, particularmente, el de los que toman a los antiguos esclavos como objeto para la invectiva, no estaría completo si se obviara al gran enemigo de Marcial, aquel que más veces aparece vilipendiado en sus libros de epigramas, el «gran monstruo», el «supremo *parvenu*» y «el tipo más auténticamente marcialino»: Zoilo.<sup>66</sup> Marcial arremete contra Zoilo en varios epigramas de los libros II y XI, y el personaje constituye uno de los individuos a los que Marcial recrea con mayor detalle, siempre, eso sí, mediante la acumulación de toda suerte de estigmas sociales y defectos físicos y temperamentales. Tal preocupación por el vituperio permite incluso trazar una suerte de biografía sobre el personaje. En primer lugar, su *nomen* y *origo* ya sirven para perfilar la imagen de Zoilo. El propio nombre griego (Ζώϊλος) sugiere un origen servil (Giegengack 1969: 130-132), lo que Marcial revela con claridad, afirmando que antaño fue un ladrón y un prófugo (11.54). Su linaje está desprovisto del reconocimiento que el personaje trata de granjearse

<sup>64</sup> Su uso «estético» está atestiguado en Mart. 8.33.22: *talia lunata splenia fronte sedent*; 10.22.1: *cur spleniato saepe prodeam mento*; y Plin. Ep. 6.2.2: *candidum splenium in hoc aut in illud supercilium transferebat*.

<sup>65</sup> Sobre las marcas identificativas en los cuerpos de los esclavos (y en especial de los fugitivos), cf. Plau. Aul. 325; Cas. 401; Petron. 45, 69, 103.2; Plin. NH. 30.30; Quint. Inst. 7.4.17; y Mart. 6.64.6 (cf. 10.56.6 con la lectura *servorum stigmata* del *Palatinus Vaticanus*, en vez de *saxorum stigmata* del arquetipo de otros códices). Por otro lado, queremos notar la extrama dificultad que supone traducir el penúltimo verso de Mart. 2.29: los *splenia* son abundantes (*numerosa*) como lo son las estrellas (cf. *stellantem*) y como, imaginamos, son los estigmas de la condición del sujeto (*trium litterarum homo*, como se lee en Plauto *supra*), pero además el participio *stellantem* se refiere al brillo de la frente del esclavo y quizá también a la forma de estrella de los apósitos.

<sup>66</sup> Los dos primeros calificativos pertenecen a Sullivan (1987: 261-262) y (1991: 162), el último a Vallat (2008: 410).

dentro de la sociedad romana. Por este motivo el poeta prefiere que se le tributen honores antes de que se le vincule a algún difunto mancillando su genealogía.<sup>67</sup>

Pero, la lectura de los epigramas en los que se calumnia a Zoilo también permite esbozar los rasgos (siempre negativos) que determinan el carácter de este ciudadano. Se trata de un tipo mentiroso, que engaña y finge su enfermedad (2.16); es parco y tacaño a la hora de brindar una cena a sus invitados, un pésimo anfitrión, un desvergonzado y un absoluto despilfarrador (2.19, 3.82); Zoilo es, además, un tipo sucio y de costumbres reprobables.<sup>68</sup> Como un presuntuoso, corrompido en su interior, viste ropa que no le pertenece, se pasea en una enorme litera y hace ostentación del tamaño de sus anillos.<sup>69</sup> En resumen, toda su conducta y el individuo al completo es reprochable:

Mentitur qui te vitiosum, Zoile, dicit.

Non vitiosus homo es, Zoile, sed vitium.

Mart. 11.92

Miente, Zoilo, quien te llama vicioso. No eres un tipo vicioso, Zoilo, sino el Vicio.

Sin embargo, no es sino en el último libro de epigramas publicado cuando el autor proporciona la *effictio* más plástica y sencilla de esta criatura:

Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus,

rem magnam praestas, Zoile, si bonus es.

Mart. 12.54

Pelirrojo, de piel morena, de pie pequeño, de ojo mutilado, gran beneficio aseguras, Zoilo, si eres bueno.

Pese a que Marcial no desprecia la oportunidad de atacar a sus víctimas en epigramas de cierta extensión,<sup>70</sup> los poemas breves de carácter invectivo-satírico son mucho más frecuentes, estando presentes en cada uno de sus doce libros.<sup>71</sup> Así ocurre en 12.54, con una descripción breve y asindética, muy semejante a las *effictiones* de lenones y esclavos que veíamos en las comedias de Plauto. Un simple hexámetro, dispuesto de forma quiástica, acumula cuatro binomios de adjetivos y de sustantivos en forma de ablativos de cualidad. La estructura en quiasmo aparece enfatizada por la suma de características físicas difícilmente asociables, tal es el caso del cabello pelirrojo y el tono negro del cutis. Esta aparente incongruencia está destinada a acentuar la monstruosidad del protagonista.<sup>72</sup> Asumiendo los postulados de aquella parte de la fisiognomía que se basaba en el estudio etológico de las personas, la *effictio* de 12.54 reúne algunos de los principales desperfectos físicos (pelirrojo, moreno y con taras corporales)

---

<sup>67</sup> Mart. 11.12: *ius tibi natorum vel septem, Zoile, detur, / dum matrem nemo det tibi, nemo patrem.*

<sup>68</sup> Mart. 2.42, cf. 3.82.33, 4.77, 6.91, 11.30, 85.

<sup>69</sup> Mart. 2.58, cf. 5.79; 11.37, cf. 3.29

<sup>70</sup> Por ejemplo, Mart. 1.41, 2.14, 6.64, 8.6, 12.28.

<sup>71</sup> Así, a título ilustrativo de cada libro, vid. Mart. 1.63, 2.3, 3.8, 4.36, 5.11, 6.67, 7.70, 8.47, 9.62, 10.39, 11.59, 12.7.

<sup>72</sup> Vid. Watson y Watson (2003: 14-15, 322-324); Watson (2019: 53-55).

a partir de los cuales es posible inferir el comportamiento miserable del personaje. Su físico es indicio de su moral, lo que no hace sino confirmar cómo la vertiente iconística de un retrato puede ser empleada como un mecanismo para caracterizar a los personajes.<sup>73</sup>

### 1.1.3. Escuela de hipocresía: *barba non facit philosophum*.

Junto con los maestros de escuela, los médicos incompetentes y los oradores, los filósofos eran una de esas «clases profesionales» que integraba el repertorio de personajes a los que vilipendiar en los epigramas griegos y latinos.<sup>74</sup> La crítica a los filósofos puede contemplarse prácticamente como un tópico dentro de la poesía de los satíricos y también en los epigramas de Marcial. Ahora bien, debe notarse que los poemas del *bibilitano* no censuran la filosofía en sí misma: sus ataques tienen como diana la hipocresía y la incoherencia vital de los filósofos.<sup>75</sup> Así, es corriente que Marcial zahiera la falsedad generalizada de algunos personajes, distinguible por la disonancia que se produce entre el plano físico y moral de los mismos. Esta razón es la misma que impulsa a satirizar a otros colectivos, ya que su rigor y severa apariencia encubre un comportamiento contrario al esperado.<sup>76</sup> Este tipo de humor basado en la completa destrucción de una expectativa forjada a través de la observación también se aplica a algunos personajes que ostentan el título de filósofo y engañan con su aspecto.<sup>77</sup> Un ejemplo es Pánico, hombre barbudo que no se cansa de tener en los labios los nombres de Demócrito, de Zenón y de Platón, así como de conocer sus enseñanzas, a pesar de sus preferencias sexuales. Su conducta, disconforme con

---

<sup>73</sup> Vid. Misener (1924: 115) y Evans (1969: 72).

<sup>74</sup> Vid. Salemme (1976: 75-76, n. 15); Nisbet (2003: 33) y Watson (2019: 45-47 y 49-55).

<sup>75</sup> Sobre los filósofos como tema para los ataques de los satíricos, vid. Terzaghi (1944: 19-21) y Gallego Cebollada (2019). Para Marcial, vid. los epígrafes «Die Maske des falschen Philosophen» y «Die Maske des Biedermanns» en el estudio de Obermayer (: 237-240) y Moreno Soldevila (2006: 373). De hecho, la palabra *philosophia* o sus derivados no se encuentran en ningún epigrama de Marcial. Tampoco aparecen *sapiens* o *sapientia*, en la acepción que se correspondería con «filósofo» y «filosofía» (cf. Mart. 1.15.11 y 10.66.6, con un significado mucho más neutro). ¿Implica esto en realidad una falta de interés por la filosofía, como se lee en Salemme (1976: 95 y n. 60)? No es seguro afirmarlo, puesto que, en cambio, los términos griegos *sophia* y *sophos*, sí aparecen en su poesía, aunque lo hagan con una frecuencia muy parca: *sophos*, como equivalente de *sapiens*, en Mart. 1.111.1 y 7.32.4, puesto que también concurre con el sentido de *plausus* en 1.3.7, 1.49.37, 1.66.4, 1.76.10, 3.46.8 y 6.48.1. *Sophia*, exclusivamente en 7.74.9. Por otro lado, algunas de las grandes figuras de la filosofía romana merecen los afectuosos elogios del poeta. Es el caso de Séneca a quien recuerda junto con su padre y con Lucano en 1.61.7-8. Cf. 12.36.8.

<sup>76</sup> Por ejemplo, Mart. 1.24, 1.96 y 9.27. Vid Fernández Valverde (2001: 31).

<sup>77</sup> Dentro de la clasificación heurística de las técnicas humorísticas empleadas por Marcial que proponía Sullivan (1991: 240), muchas descripciones de hipócritas se enmarcarían en «los chistes basados en una observación empírica». Se trata de un humor que genera incongruencias y paradojas puesto que confunde la expectativa que hemos construido sobre un personaje. Los demás tipos de humor sintetizados por el investigador se basarían en (ii) el razonamiento silogístico que conduce al absurdo, (iii) en los juegos de palabras, (iv) en las metáforas por analogía o ejemplos simbólicos y (v) en diversos tipos de figuras retóricas.

su apariencia, predispone al bilbilitano a aguijonearlo en el último de los versos: *Dic mihi, percidi, Pannyche, dogma quod est?* (9.47.8).

Más en concreto, son los falsos representantes del cinismo quienes ocupan en Marcial una posición privilegiada por lo que respecta a su vituperio (Calvo Martínez 1988). Podría argumentarse que el poeta tiene predilección por pintar a los seguidores de esta corriente por un motivo fundamental: los cínicos estaban plenamente diferenciados —más que cualquier otra escuela— por su modo de vida, por su actitud respecto a la sociedad y por su estética. Esta forma de ver el mundo estaba definida por un conjunto de ideales, de actitudes y de atributos que permitían la rápida identificación de sus integrantes (Chauve 1993). La *vita cinica* ο κυνικός βίος consistía en un estilo de vida semejante al de los perros, lo que precisamente favorecía la caricaturización de sus representantes a través de procedimientos como la degradación y la animalización de estos personajes. Los acólitos de Diógenes se mantenían ajenos a la vida pública y a los deberes político-legales, renunciaban a la fama y el honor, abogaban por una completa libertad de expresión, así como por la pobreza, la sencillez y la frugalidad. Junto a esto, su ascetismo físico no estaba reñido con algunas características llamativas y diferenciadoras, como mendigar en la calle lo necesario para comer.<sup>78</sup> De manera resumida, podría decirse que su principal seña de identidad era el anticonvencionalismo, lo que motivaba que se hayan referido se refiera a ellos como «una contracultura en el mundo antiguo» (Miralles Solá 1970).

Los cínicos y su estética estaban tan presentes en Grecia como en el Lacio (Laurens 1989: 239). En Roma, su ascetismo vital ya había sido plasmado por Plauto. El comediógrafo ponía en relación la pobre vida que debía llevar un parásito con la de un filósofo cínico, citando las miserables pertenencias de estos pensadores para ilustrar su mensaje: una ampolla de aceite, un estrígil, un vaso, unas sandalias, un manto y una bolsa.<sup>79</sup> A su vez, el perfil del cínico se había convertido en un motivo ampliamente desarrollado por la poesía epigramática de época helenística e imperial, que proporcionaba una imagen muy negativa de los mismos sobre todo desde época de Augusto.<sup>80</sup> Estos pueden considerarse los precedentes literarios de Marcial a la hora de elaborar el retrato caricaturesco del filósofo cínico en el epigrama 4.53.

---

<sup>78</sup> Evidentemente, estos principios vitales conducían a lograr algunas de las grandes metas fijadas por las escuelas filosóficas que brotaron en época helenística y más tarde encontraron aprobación y desarrollo en Roma, a saber: una completa autonomía y autosuficiencia (αὐτάρκεια), una total libertad social (ἐλευθερία) y pasional (ἀπάθεια), y una perfecta imperturbabilidad emocional (ἀταραξία). Vid. Goulet-Cazé (1990: 2738-2746); Martín García (2008: 58-76).

<sup>79</sup> Plaut. *Per.*123-126: *Cynicum esse egentem oportet parasitum probe: / ampullam, strigilem, scaphium, soccos, pallium, / marsuppium habeat, inibi paullum praesidi, / qui familiarem suam vitam oblectet modo.* Cf. Plaut. *St.* 703-704.

<sup>80</sup> Vid. Follet (1993: 377). Su aparición en *AP.* es muy frecuente: 6.293, 6.298, 7.65, 7.66, 7.67, 7.68, 9.158, 11.154, 11.155, 11.156, 11.157, 11.158, 11.410, 11.430, 11.435, 16.333. Para algunos de estos, vid. Burnikel (1980: 47) y Follet (1993: 371-372). Cf. Martín García (2008: 764-768).



Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae  
 Pallados et templi limina, Cosme, novi  
 cum baculo peraque senem, cui cana putrisque  
 stat coma et in pectus sordida barba cadit,  
 cerea quem nudi tegit uxor abolla grabati, 5  
 cui dat latratos obvia turba cibos,  
 esse putas Cynicum deceptus imagine ficta:  
 non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? Canis. Mart. 4.53

Este, al que ves a menudo dentro del santuario de nuestra querida Palas y en los umbrales del templo nuevo, Cosmo, un viejo con bastón y morral, cuya cabellera se eriza canosa y pútrida, y la sucia barba le cae sobre el pecho, al que cubre una capa cetrina cual esposa de un camastro desnudo, al que la gente que sale al paso le da comida pedida a ladridos, crees que es un cínico, engañado por una fingida apariencia: no es este de aquí un cínico, Cosmo. ¿Y qué es pues? Un can.

No puede saberse con certeza la fecha en la que Marcial compuso este epigrama, pero el libro cuarto en su conjunto vio la luz posiblemente en diciembre del 88, bajo el principado de Domiciano.<sup>81</sup> Aunque no se tienen noticias de la propaganda y actuaciones de los cínicos durante el gobierno de este emperador, la primera confrontación entre los acólitos de Diógenes y el poder se había producido ya en época de Nerón.<sup>82</sup> Más adelante, en el año 93-94, Domiciano decretaría la expulsión de los *sapientiae professores*, aunque el examen de las fuentes ha llevado a pensar que el *princeps* ya había recurrido a una medida semejante en el 88-89, quizá aprovechando la conspiración de Saturnino.<sup>83</sup> De resultar cierta esta primera expulsión, la descripción del cínico bien podría contemplarse como un ejemplo de poema-homenaje, en el que se celebraría de forma indirecta la iniciativa de Domiciano.<sup>84</sup> Pero al margen de la historia fáctica, si el cínico se mostraba como una figura cercana y un candidato idóneo para el epigrama escóptico, esto no se debía a la expulsión virtual o efectiva de este colectivo, sino al hecho de formar parte de la tradición literaria. Es así que los estudios comparativos han demostrado cómo Marcial tomó como punto de

<sup>81</sup> Cf. 4.14, 4.46 y 4.88. Citroni (1989) puntualizaba cómo Marcial publicó buena parte de sus libros durante las Saturnales. Hay, no obstante, quienes se decantan por enero del año siguiente (Jones 1992: 147).

<sup>82</sup> Destacan Demetrio e Isidoro: Tact. *Ann.* 16.34-35; Suet. *Nero* 39. Vid. Toynbee (1944: 53). La autora recordaba que, a diferencia de los estoicos, los cínicos se mostraban definitivamente contrarios a la βασιλεία (1944: 56-57). Asimismo, Goulet-Cazé (1990: 2753-2754).

<sup>83</sup> Sobre la expulsión de los filósofos en esta fecha, vid. Tac. *Agr.* 2.2; Suet. *Dom.* 10.3-5 y D.C. 67.13.2-3. Vid. Toynbee (1944: 58). Obsérvese el final de la cita de Dión: καὶ οἱ λοιποὶ πάντες ἐξηλάθησαν ἀῤῥθις ἐκ τῆς Ῥώμης (la cursiva es mía). Ambas expulsiones estarían exclusivamente testimoniadas en la *Crónica* de Jerónimo: *Domitianus mathematicos et philosophos Romana urbe pepulit* (p. 190 25-26 Hem) y *Domitianus rursum philosophos et mathematicos Roma per edictum extrudit* (p. 192 6-8 Helm).

<sup>84</sup> No en vano, es significativo notar que el ataque contra los filósofos se incrementará tras la expulsión del 94-95. Una prueba es la presencia de tres epigramas que satirizan la figura de los sabios dentro del libro noveno (9.27, 41, 47), un volumen cuya mayor parte de poemas se publicaron entre el comienzo del 94 —publicación del libro octavo— y (¿diciembre?) del 95 —primera edición del libro décimo— (Henriksén 1998: 11-13).

partida un epigrama de época neroniana.<sup>85</sup> Se trata de una breve composición de Lucilio, cuya descripción Laurens (1989: 150) calificaba de «portrait-robot»:

Εἶναι μὲν κυνικόν σε, Μενέστρατε, κἀνυπόδητον  
καὶ ῥιγοῦν οὐδεὶς ἀντιλέγει καθόλου·  
ἄν δὲ παραπράξης ἄρτους καὶ κλάσματ' ἀναιδῶς,  
κάγῳ ῥάβδον ἔχω, καὶ σὲ λέγουσι κύνα. AP. 11.153 (Lucilio)

Que eres tú un cínico, Menéstrato, y estás descalzo y tiritas de frío, nadie lo niega en absoluto; pero si defraudas con los panes y las migas de forma despiadada, yo también tengo un bastón, y a ti te llaman perro.

El bilbilitano ha reformulado por completo su fuente griega. Marcial ha duplicado el número de dísticos<sup>86</sup> y ha ampliado el contenido a través de la acumulación de detalles.<sup>87</sup> El poeta también ha introducido la modalidad interrogativa al final del texto, lo que genera una mayor expectación que en el caso de Lucilio, y, al mismo tiempo, ha «romanizado» y actualizado la escena en la que se enmarca el retrato (cf. *nostrae*, 1). Así sucede con la mención de los nombres de Cosmo y la diosa Palas. El primer nombre, dada su etimología griega (κοσμός), genera un fuerte contraste con la imagen del filósofo-mendigo que aguarda en el umbral del templo.<sup>88</sup> Tal contraste se incrementa con la mención la divinidad tutelar del progreso y la civilización, realidades diametralmente opuestas a la *vita cinica*. Junto a esto, la diosa era la patrona de Domiciano y su mención se halla dispersa por buena parte del corpus epigramático del poeta,<sup>89</sup> con lo que el parangón indirecto entre la deidad y el filósofo no hace sino acrecentar más el tono repulsivo del que Marcial pretende vestir su descripción.

Para abundar en este contraste, el poeta exprime el vocabulario y los recursos de los que dispone. Todo el léxico está orientado a imprimir una imagen desagradable en la mente receptor (*senem...putris...sordida*). En este sentido, puede considerarse que el empleo del adjetivo poético *cereus* tiene aquí un valor paródico, si no peyorativo. Aunque la asociación con el color de la cera no

<sup>85</sup> Vid. Salemme (1976: 77-80) y, sobre todo, Burnikel (1980: 43-48). Más general, sobre la deuda de Marcial con el epigrama griego, Szelest (1986: 2591-2598).

<sup>86</sup> Un ejemplo todavía más flagrante de la *amplificatio* marcialina del material griego ocurre en 3.93 y AP. 11.71 (Nícarco). Si el modelo griego describía con brevedad a una vieja deseosa de contraer nuevas nupcias con solo una pareja de dísticos, el romano elabora una grotesca caricatura de la anciana *Vetustilla* a lo largo de veintisiete versos.

<sup>87</sup> Salemme (1976: 78) reconocía tres estratos en este epigrama: un núcleo satírico, heredado de Lucilio; reminiscencias de otros poetas latinos, como Horacio y Ovidio; y, por último, una *cumulatio* de detalles y un elenco de objetos que conformarían el aspecto más original de Marcial. Vid. Salemme (1976: 80-81, n. 27) para más ejemplos.

<sup>88</sup> Cosmo, citado en otros epigramas (Mart. 3.55, 9.26, 11.8, 18, 49, 12.65, 14.59, 110, 146), pasaba por ser un famoso perfumista, cuya profesión y nombre parlante contrasta deliberadamente con la imagen del filósofo y mendigo, que aguarda tirado en el umbral de un edificio. Vid. Vallat 2(008: 95).

<sup>89</sup> Cf. Mart. 5.5.1, 6.10.11, 7.1.1, 8.1.4, 9.3.10, 8.24.5. Asimismo, en el propio 4.1 se alude a los juegos que el emperador estableció en honor de la divinidad. Cf. Suet. *Dom.* 4.11; D. C. 67.1.2-3. Vid. Jones (1992: 28, 96-97, 100).

representaba ningún rasgo negativo en otros poetas ni en otros epigramas de Marcial,<sup>90</sup> en esta ocasión el término parece adquirir ciertas connotaciones maliciosas. Antes que la blancura de la cera, el término parece sugerir una tonalidad amarilla resinosa o, simplemente, un color sucio pálido y enfermizo,<sup>91</sup> opuesto en cualquier caso al tono de la *candida toga* tan elogiada por los romanos. La propia asociación con la cera a través del adjetivo *cereus* se ve favorecida por el empleo de la juntura *imagine ficta*, con la que se recalca la acusación de hipocresía hacia un personaje capaz de «modelarse» una falsa apariencia con la que engañar a sus conciudadanos.<sup>92</sup>

Como lectores, hay aguardar hasta el último verso para adquirir toda la información. Este lugar está marcado por la disposición de un erotema junto con su respuesta en el mismo verso —y con idéntica estructura—, lo que constituye un recurso predilecto en el poeta.<sup>93</sup> Estructuralmente, además, el *quid ergo?* refuerza el aspecto dialógico del poema, reintroduciendo de un modo indirecto al alocutario del texto, que había quedado olvidado desde su invocación al comienzo (*vides*, 1).<sup>94</sup> A su vez, como es habitual, el último verso se reserva para la estocada final del poema. Si con la hipálage *latratos...cibos* Marcial aludía a la mendicidad del personaje, la visión deshumanizadora se completa a través de la animalización que resulta de insertar *canis* como última palabra del *Aufschluss*. El uso de sustantivo es evidentemente peyorativo,<sup>95</sup> y es lógico pensar que la mención del animal evocaba rápidamente la figura de Diógenes en la mente de los lectores del epigrama.<sup>96</sup> A su vez, la disposición del término ha sido extremadamente cuidada dentro del poema en su conjunto y dentro del dístico

<sup>90</sup> Verg. *Ecl.* 2.53: *cerea pruna*; G. 4.202: *cerea regna*; Mart. 1.92.7 *cerea...lacerna*, 3.58.19 *cereus turtur*.

<sup>91</sup> Puede compararse con el deplorable aspecto en el que dice encontrarse Ovidio: *membraque sunt cera pallidiora nova* (*Ov. Pont.* 1.10.28; vid. su comentario en el epígrafe sobre la poesía del destierro). Asimismo, es muy significativa la alusión a la cera que se produce dentro de un grotesco retrato en los *Priapea*: *buxo pallidior novaque cera* (*Priap.* 32.2). Vid. André (1949: 15), quien, pensando en la suciedad del vestido, en este caso hacía prevalecer el sentido de «amarillo como la cera» frente a «blanco como la cera (refinada)».

<sup>92</sup> Quizá de forma indirecta, el empleo del participio *fictus* podría evocar la denuncia que había sufrido el más famoso de los cínicos, Diógenes (¿o su padre?), cuando fue acusado de acuñar falsa moneda antes de abrazar la filosofía. El dato aparece en Diog. Laert. 6.20-21; cf. *Suda* Διογένης, n.1143-1144.

<sup>93</sup> Moreno Soldevila (2006: 381) cita varios ejemplos: Mart. 9.10.4 *Quid ergo in illa petitur et placet? Tussit*; 1.41.2 *Non es, crede mihi. Quid ergo? Verna*; 2.56.4 *Accipere omnino. Quid solet ergo? Dare*; 3.84.2 *Quid ergo? Linguam*; 5.32.2 *Non dedit uxori. «Cui dedit ergo?» Sibi*; 9.4.4 *Non fellat tanti Galla. Quid ergo? Tacet*; 10.74.12 *Quid concupiscam quaeris ergo? Dormire*.

<sup>94</sup> Este procedimiento es mucho más sutil que otras posibles vías, como la inserción del *quaeris*, tan característicamente marcialina: cf. Mart. 1.1.1, 38.1, 57.1, 2.31.1, 78.1, 3.32.1, 98.1, 4.23.1, 65.2, 5.56.2, 6.53.3, 66.8, 67.1, 77.9, 78.7, 88.3, 7.34.2, 37.7, 42.5, 79.2, 8.12.2, 9.77.5, 10.22.3, 74.12, 102.1, 11.19.1, 59.3, 60.1, 63.3, 12.17.2, 20.1, 57.2, 13.111.2, 14.2.3, 91.1.

<sup>95</sup> Vid. Burnikel (1980: 43, n. 94). Cf. Plaut. *Bacch.* 1146; *Men.* 837; *Mostell.* 849-850. El término también se localiza en el universo satírico: Horacio *Sat.* 2.2.55-62 informa de que Avidieno, deplorable por su aspecto, recibía este sobrenombre. Fuera de la sátira regular, Fortunata insulta a Trimalción con la misma palabra en Petron. 74.9. Cf. Suet. *Vesp.* 13, en referencia a Demetrio el cínico. Desde luego, la correspondencia más próxima con el español sería «chucho».

<sup>96</sup> Recuérdese que Diógenes había sido el primero en adueñarse de este epíteto según la tradición: Diog. Laert. 6.60; cf. 6.33, 45, 46, 55, 61.

en particular. Aparte de condensar una suerte de *aprosdóketon* en una sola palabra, el emplazamiento de *canis* ocurre en la última sede del pentámero, mientras que la alusión al cinismo lo hace justo antes de la cesura medial. La expectativa forjada durante todo el poema, enfatizada por la aliteración de velares sordas, se destruye mediante la antítesis de los términos *Cynicus-canis* solo al final del epigrama.<sup>97</sup>

Además de lo comentado hasta ahora, es posible relacionar el epigrama 4.53 con las artes plásticas. A este respecto debe notarse que, como indica Moreno Soldevila (2006: 375), la presencia de *vides* en el primer verso deja claro que la descripción ante la que nos encontramos va a ser fundamentalmente visual, una suerte de *écfrasis*, cuyo objeto es un falso cínico. De hecho, el poema, como ya expresaba Cèbe (1966: 266), conjugaba la dureza verbal con un cuidado carácter pintoresco. La plasticidad de la representación llevó a pensar al investigador francés que Marcial había tenido en mente alguna de las estatuas caricaturescas de filósofos a la hora de componerlo. En este sentido, el empleo de los opuestos *stat* y *cadit* al comienzo y final del mismo verso coadyuva a focalizar la descripción en la parte del cuerpo que va desde la cabeza hasta el tronco del personaje, lo que potencia la percepción de la imagen de forma escalonada, de un modo semejante a la manera en que trabaja el ojo humano cuando contempla un busto o una escultura.

De acuerdo con la noticia de Plinio (*NH.* 35.9-10), una gran cantidad de bustos de personajes famosos, así como figurillas de los principales poetas, literatos y filósofos, decoraban muchas villas particulares y espacios públicos de la más diversa índole, en especial, las bibliotecas. La Sala de los Bustos, en los Museos Vaticanos, o la Sala de los Filósofos, en los Museos Capitolinos, ejemplifica esta costumbre romana a la perfección. Entre esta caterva de representaciones, los filósofos estoicos fueron bienvenidos en muchas ocasiones dentro de las grandes casas romanas (Clay 1996: 373). Con todo, en muchos casos, hasta nosotros no han llegado más que expresivos *vultus* desprovistos de un cuerpo, siendo pocas las ocasiones en que la fortuna (junto con las labores de restauración) ha sido capaz de conservar aquellos originales griegos o sus copias romanas en las que el rostro aparecía unido a un cuerpo cincelado con el mismo cuidado.

A pesar de que las caricaturas de filósofos y escritores en el mundo del arte constituían un motivo particular, recurrente y conscientemente explotado en las figurillas grotescas,<sup>98</sup> la búsqueda de un modelo escultórico en concreto del que se pudiera haber servido Marcial resulta más complicada. No obstante, todavía hoy en día perduran algunas obras dignas de consideración cuando se piensa en la posible influencia del arte en la literatura. Un ejemplo lo constituye una

---

<sup>97</sup> Para los estudios sobre la tradición del motivo *Κυνικόν-κύννα*, vid. Salemme (1976: 78, n. 21).

<sup>98</sup> Vid. Cèbe (1966: 370-371) y sus notas con bibliografía al respecto.

escultura en bulto redondo, originaria de la *Villa Albani*, que representa a Diógenes de Sínope.<sup>99</sup>

La escultura a la que se alude representa a un anciano de rostro ajado y una espesa barba rizada. La figura, permaneciendo de pie y con la cadera apoyada en un tocón, se inclina levemente hacia delante con el cuerpo desnudo en su totalidad. En la mano derecha porta una pequeña lámpara de disco abierta, mientras que a la altura de su pierna izquierda el escultor había colocado un perrito, sin duda para subrayar la corriente de pensamiento del retratado (Zanker 1995: 176-179). Es cierto que la imagen descrita no presenta algunos de los atributos que tradicionalmente están asociados al filósofo cínico y que podemos leer en el epigrama marcialino (*baculo, pera, abolla*). A pesar de esto, la citada escultura sí comparte otros elementos igualmente estereotipados, como la barba o la visión de pobreza. A su vez, en el epigrama traducido se hace alusión a la falsa apariencia del filósofo mediante el sintagma *imagine ficta*, donde Moreno Soldevila (2006: 380) señala acertadamente que el empleo de *imago* en los epigramas casi siempre responde a la acepción de «estatua»,<sup>100</sup> por lo que podría tratarse de «una alusión indirecta a los bustos de filósofos que adornaban las casas». Y junto al valor de *imago*, tampoco puede marginarse la naturaleza del verbo  *fingere* en la juntura *imagine ficta*, así como el de las voces relacionadas (*fictor, effictio, effingere...*), toda vez que representan los términos predilectos a la hora de designar el modelado de figuras y, en general, cualquier proceso escultórico.<sup>101</sup> Desde este punto de vista, la «écfrasis del cínico» no haría sino recurrir a uno de los tópicos dentro de la poética ocupada en la descripción de obras de arte: la vivificación de una pieza. A menudo, la obra de arte descrita parece estar viva o ir a cobrar vida en virtud de su semejanza con el modelo.<sup>102</sup> Se alaba así la capacidad del arte para engañar al intelecto reproduciendo una

<sup>99</sup> Antiguamente, en el repertorio de la *Villa Albani* (nº. 942), ahora en el *Goldwin Smith Hall, Room GM 08* (Cornell University). La escultura que se exhibe es una restauración del año 2012 sobre la base de una romana (aproximadamente siglo II d. C.), a su vez copia de una original griega del período helenístico (siglos III-II a. C.). Vid. Zanker (1995: 129-133) para la representación escultórica de los cínicos en general.

<sup>100</sup> Vid. Mart. 1.70.6: *plurima...imago ducis*; 2.90.6: *atriaque inmodicis artat imaginibus*; 5.20.7: *imagines superbas*; pr. 9: *qui [sc. Stertinius] imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit*; 9.24.1: *imitatus imagine vultus*; 9.47.2: *hirsutis...imaginibus*; 11.102.8: *coepit imago loqui*.

<sup>101</sup> Vid. *fingo* TLL I B 1. Recuérdese que *effictio*, de hecho, es el término más cercano al retrato —*sensu stricto* «modelado»— reconocido por la retórica clásica (*Rhet. Her.* 4.49). Cf., por ejemplo, Plin. *NH.* 35.128.2, 145.4, 152.5; Stat. *Silv.* 4.6.46; 5.1.1.; Mart. 3.19.2; 8.24.5; Quint. *Inst.* 3.9.9.

<sup>102</sup> Quizá el ejemplo más proverbial sea el mito de Pigmalión y Galatea. Precisamente dentro del relato ovidiano puede leerse *virginis est verae facies, quam vivere credas, / et, si non obstat reverentia, velle moveri* (Ov. *Met.* 10.250-251). También es tónica general en la producción de Estacio, contemporáneo del bilbilitano: cf. *Silv.* 1.3.47-48: *Vidi artes veterumque manus variisque metalla / viva modis*; 2.1.134-135: *tum vivis dígitos incendere gemmis / gaudebat*; 2.2.64: *si quid Apellei gaudent animasse colores*; 2.2.67: *aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo*; 3.1.95: *scripto viventes lumine ceras*; 4.6.21-22: *atque locuturas mentito corpore ceras / edidici*; 5.1.2: *aut ebur impressis aurumve animare figuris*.

imagen falsa de la realidad.<sup>103</sup> Parece, por tanto, que lo que no ha logrado el cínico hipócrita sí lo ha conseguido el arte.

La estatua y el epigrama del bilbilitano podrían compararse con un dístico de los *Apophoreta*, donde de nuevo se deja constancia de la característica imagen de estos filósofos. En estos dos versos Marcial recurre a la prosopografía para dar voz a una alforja, que solicita no acabar en manos de estos personajes:

Ne mendica ferat barbati prandia nudi  
dormiat et tetrico cum cane, pera rogat. Mart. 14.81

Que no lleve las mendigadas viandas de un barbudo desnudo y no duerma junto con un perro sombrío, ruega la alforja.

Por otro lado, los relieves del mundo romano también comparten la visión de los cínicos que transmiten los versos de Marcial. Es así que en un bajo relieve en mármol descubierto en 1726 en el Testaccio se puede contemplar la figura de Diógenes, como si de un mendigo se tratara, con un manto y un bastón, sentado dentro de una tinaja sobre la que descansa un perro (Clay 1996: 377-379).<sup>104</sup> La reconstrucción de los fragmentos permitió corroborar que la escena recreada, con un templete y una rama de olivo al fondo, era la famosa entrevista entre el filósofo y Alejandro Magno,<sup>105</sup> en la que el cínico pedía al macedonio que se apartara del sol, lo que garantizaba que la influencia entre arte y literatura era constante y bidireccional.

## 1.2. Arte y retrato en Marcial.

Las breves consideraciones sobre el empleo de fuentes artísticas como modelo de inspiración en la poesía epigramática pueden llevarse algo más lejos si se desea analizar las relaciones entre el arte y el retrato en la obra de Marcial. De hecho, ya en las obras de Giovanni Winckelmann Marcial aparecía como uno de los autores citados como modelo y fuente de inspiración para los temas de la glíptica antigua.<sup>106</sup> El dato no es de extrañar, puesto que la forma misma del epigrama —su concisión—, así como el grado de detalle en su contenido, predisponían en cierta manera a que se estableciera un sólido vínculo entre esta forma de poesía y determinados procedimientos artísticos.<sup>107</sup> La razón de ser de

<sup>103</sup> A este respecto, es interesante notar la inclusión de *falsa* (C<sup>A</sup>) y no *ficta* (A<sup>A</sup> B<sup>A</sup>) en uno de los tres arquetipos que recogía Lindsay (1929<sup>2</sup>[=1903<sup>1</sup>]).

<sup>104</sup> La imagen del bajo relieve (*Villa Albani*, n.º. 161) tal y como fue hallado puede verse en un dibujo de Pierre Leone Ghezzi dentro del *Codex Ottobonianus Latinus* 3109, f. 113, en la Biblioteca Vaticana.

<sup>105</sup> Cic. *Tusc.* 5.92; Juv. 14.308-314; Plut. *Alex.* 14; D. L. 6.23.

<sup>106</sup> El nombre del poeta de Bilibis aparece en el canon de autores griegos y latinos tanto de su *Storia dell'arte nell'antichità* (1763), como en sus *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati* (1767). Asimismo, vid. Croisille (1982: 345-366) y el valiosísimo índice de las páginas 372-373, donde el francés recoge todas las obras de arte citadas y descritas por el epigramista.

<sup>107</sup> Un caso particular es la emblemática renacentista y humanista, donde el epigrama se convertirá en el medio idóneo para designar de un modo conciso y específico la idea abstracta que había quedado

esta idea se confirma por la capacidad que poesía y arte (en especial, pintura y escultura) tienen para «evidenciar», esto es, para describir de una forma vívida y detallada un acontecimiento, lugar o personaje ante el oído del lector o la mirada del espectador.

La écfrasis y procedimientos descriptivos análogos desempeñan un importante papel en los *Epigramas*, toda vez que en muchas ocasiones los versos generan la ilusión de que el objeto o personaje se presenta *ante oculos*. La importancia concedida al detalle descriptivo no ha pasado desapercibida a la crítica, que señala cómo la minuciosidad de un poeta como Marcial prácticamente transporta al lector ante el ente que recrea en sus textos (Laurens 1989: 232-234). Para dotar de esta cualidad a sus epigramas el autor debía prestar una concienzuda atención a la esfera empírica de la poesía, lo que Marcial consigue a través de la poetización del mundo de las experiencias y de los sentidos, generando en el lector la más diversa gama de sensaciones

La apelación a la esfera sensorial de un individuo es especialmente intensa en aquellos epigramas que encierran la descripción de monumentos y objetos artísticos de diversa índole, desde cuadros a estatuillas. Como un integrante más del mundo real y concreto que define la poética de Marcial, el objeto de arte y, junto con él, el epigrama que lo poetiza, condensa toda la vivacidad (*evidentia / ἐνάργεια*) que es capaz de captar un órgano como la vista.

Ahora bien, ¿qué interés podía tener Marcial en recrear literariamente objetos artísticos en lugar de personas, materia fundamental de sus poemas? Póngase como ejemplo aquellos epigramas que pintan hitos arquitectónicos de Roma,<sup>108</sup> ¿por qué plasmar en sus libros la imagen de los templos de la Urbe, sus monumentos públicos y sus edificios? La dinastía de los Flavios era bien conocedora de las posibilidades propagandísticas de la arquitectura y el arte de su contexto. En manos de un poeta, los templos y las estatuas se convierten en un trasunto de los emperadores y de las excelencias de su gobierno, por tanto, la exaltación de estos se hace mediante el elogio de aquellos. Si a esta idea se suma el carácter realista de su poética, el interés topográfico del bilbilitano en censar el número y la calidad de los monumentos y edificios romanos albergaría dos propósitos: una pretensión de autenticidad y realismo, y una intencionalidad laudativa (Sullivan 1991: 147-148). Así pues, las ecráseis por las que destacan estos poemas están necesariamente envueltas en la consecución de ambas finalidades.

Si de la majestuosidad del Anfiteatro Flavio (*Sp.* 1 y 2) se desciende a una dimensión más reducida, un ejemplo evidente de la descripción laudatoria aplicada a un objeto artístico es el elogio de la escultura de Domiciano que hace el poeta cuando se dirige a su amigo Caro: *Aspicias en domini fulgentes marmore*

---

plasmada en un dibujo. A propósito de este aspecto, puede consultarse el capítulo titulado «*picta poesis*» en la monografía de Laurens (1989: 419-461).

<sup>108</sup> Como Mart. 1.70, 9.3, 24, 34.

*vultus?* (9.23.3). La celebración de esta obra de arte constituye un pequeño ciclo (9.24 y 9.23)<sup>109</sup> que, sumado a los restantes epigramas que Marcial dedica a la alabanza de Domiciano, hace pensar que ensalzar la figura del gobernante se había convertido en una auténtica obsesión para el poeta, que celebró sus cualidades especialmente a través de sus obras arquitectónicas.<sup>110</sup>

La argumentación empleada para explicar el interés de Marcial por redactar epigramas en los que se describen los logros arquitectónicos de la capital del Lacio y las obras de arte relacionadas con el emperador puede extrapolarse al mundo de los pequeños objetos artísticos, como puede ser el encarecimiento de una escultura o la descripción de una pintura (Closa Farrès 1987 y 1987a). También en estos casos la alabanza de la obra de arte enmascara —unas veces más y otras menos— un elogio de la persona, ya sea el artífice, ya el oferente, ya el modelo. Este (sub)grupo de poemas artísticos es, además, el que mejor se complementaría con la poética marcialina, que se ocupa de lo trivial y lo particular, anteponiéndolo en ocasiones a lo suntuoso y lo genérico. Asimismo, en estos epigramas es donde mejor se aprecia la relación mimética entre el arte y el mundo exterior, de suerte que el objeto artístico es capaz de aprehender la realidad, igualarla o, incluso, superarla. Esto sucede con los peces esculpidos por Fidias (3.35), capaces de ponerse a nadar si se echa agua; una vida idéntica parece haber cobrado un lagarto cincelado en una copa de plata por Mentor (3.40) y el mismo grado de semejanza con la realidad muestra una pintura —entendemos que encaústica— de Faetón (4.47), con cuyo autor Marcial bromea, acusándole de querer que el personaje arda por segunda vez.<sup>111</sup>

Entre todos estos epigramas, destinados a elogiar a los individuos a través de la exaltación de la semejanza de una obra de arte con la realidad y con su modelo, el retrato ocupa un lugar nada despreciable, ya que en ciertos epigramas Marcial decide alabar precisamente la maestría con la que se han ejecutado algunos retratos pictóricos. Un ejemplo es Isa, la perrita de Publio (1.109), a la que, una vez muerta, su dueño ordenó dibujar en una *tabella* de un modo tal que, puestas una al lado de la otra, no podría distinguirse cuál es la verdadera y cuál

---

<sup>109</sup> Un análisis en Lorenz (2003). Asimismo, se remite a epígrafe «Social function and symbolic value of Roman architecture» del capítulo de Dominik (2016: 417-420) para mayor información. Dominik, además, tiene la virtud de ilustrar este procedimiento a través de la comparación con la poesía de Estacio, contemporáneo de Marcial, pero tan ausente en su poesía como el bilbilitano lo está en la del lírico y épico. Por otro lado, vid. Dominik (2016: 420-422) para visión comparada en el tratamiento de los objetos de arte.

<sup>110</sup> Este *Princeps* es elogiado en 1.4, 5, 6, 14, 22, 104, 2.2, 91, 92, 4.1, 3, 8, 27, 30, 5.1, 2, 3, 5, 6, 7, 15, 19, 65, 6.2, 3, 4, 10, 80, 83, 87, 7.1, 2, 5, 6, 7, 8, 60, 61, 99, 8.1, 2, 4, 11, 15, 21, 24, 26, 36, 39, 49, 53, 56, 65, 66, 78, 80, 82, 9.1, 3, 5, 7, 18, 20, 24, 31, 34, 36, 39, 64, 65, 79, 83, 91, 93, 101. Esto supone casi un 9% de los 1174 epigramas que contienen los libros I-XII. Solo después de muerto, Marcial censurará (y de una forma comedida) al antiguo gobernante. Vid. *Spect.* 33, 10.72 y 12.15. Pimentel (2015) ha realizado un estudio sobre la nomenclatura imperial las cesuras, diéresis y valores estilísticos de los epigramas caracterizados por la *adulatio* a los emperadores. Vid. esp. las páginas 556-560 para la nomenclatura imperial y su ubicación en los epigramas.

<sup>111</sup> Mucha de esta vivacidad y realismo se descubre también en una docena de epigramas de los *Apophoreta*: 14.170-182.



la pintada. Igualmente, sobresale la calidad del retrato de Marco Antonio Primo (10.32), cuya tabla reproduce la imagen del recién fallecido en sus años de juventud.<sup>112</sup> No obstante, el arte presenta limitaciones y, por semejante que un retrato pueda ser respecto a su original en el plano físico, la esencia de una persona no puede plasmarse en pintura —*ars utinam mores animumque effingere posset!* (10.32.5)—, de otro modo, si pudiese recrear sus virtudes, no existiría en la tierra una imagen más bella.

Arte y poesía caminan juntos en Marcial, en especial por lo que atañe a los retratos. Croisille (1982: I 260) resumía este logro cuando advertía que

On ne saurait enfin passer sous silence un goût commun à la poésie et à l'art de ce temps pour les portraits: réalistes, voire caricaturaux ou idéalisés, on en trouve parallèlement chez poètes et peintres, mais le rapprochement ne peut être, là encore, que général. Plus que Perse dont les personnages sont des entités sans vraie figure, plus que Juvénal, qui ne s'attarde guère sur des visages dans le flot de son éloquence, le maître, dans ce domaine, est Martial, dont quelques portraits sont de véritables modèles du genre.<sup>113</sup>

En efecto, los epigramas citados permiten comprobar la pericia con la que el cálamo del poeta se refiere por igual a la majestuosidad de un monumento colosal y a la sutileza de un pequeño retrato particular. Un ejemplo perfecto para analizar la comunión del retrato artístico y el retrato literario es la pareja que conforman los epigramas 9.74 y 9.76:

Effigiem tantum pueri pictura Camoni  
servat et infantis parva figura manet.  
Florentes nulla signavit imagine voltus,  
dum timet ora pius muta videre pater. Mart. 9.74

El retrato de Camonio, tan solo un niño, esta pintura conserva y un pequeño dibujo de la criatura perdura. Su cariñoso padre en ninguna representación pudo grabar un semblante que florecía, en tanto que siente miedo al ver mudos los labios.

Haec sunt illa mei quae cernitis ora Camoni,  
haec pueri facies primaque forma fuit.  
Creverat hic vultus bis denis fortior annis  
gaudebatque suas pingere barba genas, 5  
et libata semel summos modo purpura cultros  
sparserat. Invidit de tribus una soror  
et festinatis incidit stamina pensis  
apstemque patri rettulit urna rogam.  
Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur,  
haec erit in chartis maior imago meis. 10 Mart. 9.76

<sup>112</sup> Cf. Mart. 10.23, donde se celebra al personaje que por entonces cuenta con setenta y cinco años. Marcial alaba a Marco Antonio Primo, aunque no puede saberse con qué grado de sinceridad, puesto que el propio personaje había confesado a Marcial el amor que profesaba a sus musas (9.99).

<sup>113</sup> Cf. su análisis de algunos ejemplos (Mart. 1.19, 2.29, 33, 41, 4.42 y 6.39) en páginas posteriores (Croisille 1982: I 535-538).

Este de aquí, el que veis, es el rostro de mi querido Camonio, esta fue la apariencia del niño y su imagen primera. Este semblante había crecido más vigoroso durante dos veces diez años y la barba se gozaba de hermohear sus mejillas y, por una vez consagrada, la púrpura había salpicado hace poco las afiladas navajas. Sintió envidia una de las tres hermanas y los hilos del apresurado telar cortó, y la vasija ha devuelto a su padre una pira alejada. Pero, sin embargo, para que no una sola pintura pueda hablar del niño, este de aquí será en mis páginas un retrato mayor.

Al igual que ocurre en muchas otras ocasiones dentro del corpus marcialino, los epigramas 9.74 y 9.76 están íntimamente relacionados entre sí, formando una pareja.<sup>114</sup> Del binomio de poemas, el primero solo supone una ampliación del motivo de su precedente, que, a su vez, actuaría como introducción al tema (Henriksén 1998 I: 20, 1999 II: 91, 97).<sup>115</sup> En ambos se describe el mismo objeto artístico y en ambos —imaginamos— el destinatario principal coincide: el padre del niño, aunque solo se le menciona en 9.74 (*pius pater*). Los dos poemas tienen, por tanto, a Camonio Rufo como protagonista. Merced a la información suministrada por Marcial en estos epigramas y en una composición anterior (6.85), sabemos que este joven era originario de Bononia, había muerto en Capadocia a una edad temprana (poco antes del año 90) y en vida había admirado la poesía del epigramista, cuyos versos sabía recitar de memoria. Sin duda, este afecto mutuo entre escritor y retratado es el motivo por el que Marcial se refiere a él en tres ocasiones y en 9.76.1 lo hace con un posesivo (*mei*).

En el análisis de 9.74 y 9.76 destaca el «tono efrástico» utilizado por Marcial. Los recursos lingüísticos utilizados para lograr la éfrasis poética son especialmente evidentes en 9.76, sobre todo por lo que respecta a la déxis pronominal. El propio comienzo del texto, con la secuencia integrada por un demostrativo más verbo *sum* (*haec sunt illa*), caracteriza formalmente la éfrasis. Este inicio coincide con otras utilizaciones análogas de esta estructura ya sea a la hora de referirse a la estatuilla o pintura de Teófila, ya a la de describir el arco de triunfo que ordenó levantar Domiciano.<sup>116</sup> A su vez, el pronombre *illa* en el inicio de 9.76 tiene un doble referente: por un lado el cuadro real de Camonio Rufo (su retrato artístico); por otro lado, el epigrama 9.74, contiguo en la edición del libro noveno (la imitación literaria de su retrato artístico). Estructuralmente, además,

---

<sup>114</sup> Tan solo en el libro noveno se conciben como parejas los textos 9.5-7, 23-24, 43-44, 52-53, 54-55, 64-65, 94-96 y 95-95b. En realidad, el ciclo completo estaría compuesto por los epigramas 6.85, 9.74 y 76. Los tres poemas son estudiados por Pimentel (1995), quien advierte cómo el último de ellos es el más rico desde el punto de vista estilístico (1995: 143-144), subrayando, entre otros aspectos, el campo semántico de las representaciones pictóricas.

<sup>115</sup> En cuanto a los modelos, Sullivan (1991: 325) señalaba dos epigramas de Nosis (*AP.* 6.353 y 6.354) como fuentes susceptibles de haber inspirado al bilbilitano. En el primero de estos, la autora griega se celebra la semejanza de una pintura de la fallecida Melina con su rostro. El segundo presenta la misma temática —y sospechamos que se refiere a la misma obra de arte—, aunque en este caso no se hace mención expresa del nombre de la fallecida.

<sup>116</sup> Mart. 7.69: *Haec est illa tibi promissa Theophila, Cani*; 8.65.11: *Haec est digna tuis, Germanice, porta triumphis*. Fórmulas semejantes son utilizadas en las inscripciones votivas y, de hecho, 9.76 puede considerarse como un epigrama que imita una inscripción funeraria (Henriksén 1999 II: 97).

el paralelismo —y a la vez contraste— entre el comienzo (*haec sunt*) y el final (*haec erit*) de 9.76 posibilita pensar en una *Ringkomposition* para este último poema, cuya formalización se hace más evidente cuando se detecta la presencia del mismo pronombre posesivo en los versos 1 (*mei...Camoni*) y 10 (*chartis...meis*).

Junto a la deíxis pronominal, únicamente observable en 9.76, la preocupación por la *evidentia* puede observarse en ambos poemas a través de la acumulación del léxico relacionado tanto con las disciplinas artísticas, como con la percepción sensorial y, en especial, con el sentido de la vista. Por este motivo el color, aspecto al que Marcial presta una gran atención (Laurens 1989: 232), y los objetos perceptibles a través de la vista dominan los campos semánticos en sendas poesías. Palabras como *pictura* e *imago* se repiten en los dos epigramas, otras como *effigiem*, *figura*, *forma*, *pingere* y *purpura* aparecen dispersas a lo largo de todos los versos.

En los ejemplos anteriores la alusión a todo aquello que puede captar el ojo humano es evidente, pero también pueden detectarse elementos que evocan o sugieren estas mismas ideas de una forma más indirecta. Un ejemplo es la forma verbal *signavit* (9.74.3), relacionada con *signum* y su sentido artístico (Henriksén 1999 II: 92). También puede pensarse lo mismo de la poética expresión *florentes...vultus* (9.74.3), utilizada para describir cómo en el rostro de Camonio comenzaba a despuntar la barba del mismo modo que en los prados se abren las variopintas flores,<sup>117</sup> así como para celebrar a un tiempo la *depositio barbae* del mancebo. Esta misma circunstancia también se evoca en el segundo poema, donde la *purpura* (9.76.5), que metonímicamente designa a la sangre, se ha puesto en relación con el color de la barba del joven (Henriksén 1999 II: 98).<sup>118</sup>

La relación entre retrato artístico y retrato literario también es perceptible en planos ajenos al de la écfasis. Por ejemplo, el adjetivo *muta* (9.74.4) se refiere evidentemente a la boca de Camonio cuando, dibujado como un infante, todavía era incapaz de pronunciar una palabra. Asimismo, este mutismo puede relacionarse con el dolor de un padre que no quiere hablar sobre la muerte de su joven hijo y se horroriza ante la visión de su retrato (*timet...videre*). Pero, además de esto, el silencio al que hacen referencia los *muta ora* debe relacionarse con la carencia de voz de una imagen artística, algo que Marcial pretende remediar mediante la composición de 9.76. Esta idea se ve apuntalada cuando se considera el último verso de este poema y, en concreto, cuando se reflexiona sobre el sintagma *maior imago* (9.76.10). Como indica Henriksén (1999 II: 97), la expresión *maior imago* es anfibiológica y puede contener, al menos, dos sentidos. En primer término, Marcial asegura que, en contraste con 9.74 y con el cuadro pintado, va a ofrecer una imagen de Camonio como un joven adulto y no solo como un tierno

---

<sup>117</sup> No se encuentran más ejemplos de esta juntura poética según Henriksén (1999 II: 92), pero en otro lugar se utiliza *florentes...genas* para referirse a las mejillas de Marcelino y la ofrenda de su barba (3.6.3).

<sup>118</sup> Asimismo, para Vallat (2008: 51), el color púrpura también enmascararía una posible alusión al nombre del elogiado, Camonius Rufus, cuyo cognomen únicamente se cita en 6.85, pero no aparece en estos versos.

niño. En este caso, *maior* podría complementarse con *aetate*. Pero además, *maior* sugiere también una segunda significación,<sup>119</sup> sobre la base de la cual Marcial espera ser capaz de presentar una imagen capaz de hablar por sí misma e, incluso, *maior similitudine*. Así es como el retrato literario de Camonio en la obra epigramática, además de representar al muchacho en su madurez física, también va a describir ante los ojos del lector una imagen más vívida y más real que la que pueda conservar cualquier pintura o representación artística.

## 2. PRIMOROSAS OBSCENIDADES: *CARMINA PRIAPEA*.

Los *Priapeos* son un conjunto de ochenta poemas de fecha incierta a las que generalmente se añaden seis composiciones semejantes, aunque procedentes de fuentes diversas (*Corpus Tibullianum*, *Catalepton*...). Estas composiciones presentan tal grado de coherencia temática, perfección métrica y estilística que su autor generalmente se juzga como un único y consumado versificador, pese a que su identificación todavía no haya encontrado un consenso unánime.<sup>120</sup>

Dentro de esta colección, el retrato se localiza en dos textos fundamentalmente: los *Priapea* 32 y 46. Ambas poesías constituyen ejemplos perfectos de «ethnographie burlesque», denominación con la que Callebat (2012: 35) se refería a la totalidad del poemario. Los dos poemas, además, también comparten el vituperio femenino, el exacerbado empleo de las comparaciones y la utilización del endecasílabo falecio.<sup>121</sup> En uno y otro la descripción se adueña por completo de los textos, sobrepasando las tres cuartas partes del primer poema y ocupando la mitad del segundo.

En el caso del *Priapeo* 32, se presenta la grotesca imagen de una mujer que visita con frecuencia al protector de los jardines:

Uvis aridior puella passis,  
 buxo pallidior novaque cera,  
 collatas sibi quae suisque membris  
 formicas facit altilis videri;  
 quouis viscera non aperta Tuscus

5

<sup>119</sup> Henriksén apoya esta segunda interpretación con los versos ovidianos de *Tristia* 1.7. En esta elegía el poeta se dirige a un personaje innominado que portaba un anillo de oro con un retrato de Ovidio, *Tr.* 1.7.7: *effigiemque meam fulvo complexus in auro*. El sulmonés, aunque agradece el gesto, le asegura no obstante que sus propios versos constituyen una imagen más fiel, *Tr.* 1.7.11-12: *Grata tua est pietas, sed carmina maior imago / sunt mea*.

<sup>120</sup> Para la autoría, la datación y las cuestiones relativas a la organización del *Corpus Priapeorum*, se remite al apéndice de Richlin (1992 [=1983]: 141-143); las páginas introductorias de Parker (1988: 32-57); Callebat (2012: 21-65); Codoñer (2014: 9-50), complementada con el tratamiento de cuestiones de índole literaria (sobre todo a partir de la página 44) y el comentario literario de González Iglesias (2014: 319-339); y O'Connor (2019: 544-547).

<sup>121</sup> Este metro representa el 52% de la colección, con 38 poemas en total y un número nada despreciable de 294 versos. Vid. Parker (1988: 46-49) y Soubiran *apud* Callebat (2012: LII-LXIV). En *Priap.* 72, Soubiran (*apud* Callebat 2012: LXII-LXIII) reconstruye los dos primeros versos como septenarios trocaicos, pero parece algo arriesgado a la luz de la masiva desproporción respecto al endecasílabo, el dístico (34%) y los escazontes o coliambos (14%).

per pellem poterit videre aruspex;  
 quae suco caret usque putris † pumex;  
 nemo viderit hanc ut expuentem;  
 quam pro sanguine pulverem scobemque  
 in venis medici putant habere — 10  
 ad me nocte solet venire et affert  
 pallorem maciemque larvalem.  
 Ductor ferreus insulariusve  
 lanternae videor fricare cornu.

Priap. 32<sup>122</sup>

Una muchacha más seca que las uvas pasas, más pálida que el boj y que la cera fresca, que hace que las hormigas parezcan gordas al comparar sus patas con las de ella, cuyas vísceras, aun sin abrir, las podría ver un arúspice etrusco a través de la piel; desgastada † piedra pómez, que carece tanto de jugo que nadie la podría ver escupir; de la que los médicos piensan que en lugar de sangre tiene polvo y serrín en las venas; esa acostumbra a acercarse a mí de noche trayendo su palidez y demacración fantasmal. Como férreo guía o como sereno, me veo restregarme contra el cuerno de una lámpara.

Aunque el poema se refiera a la mujer como una *puella*, la descripción no se corresponde en modo alguno con la de una joven. Ante esta situación hay dos alternativas: o la mujer, aunque joven, se encuentra ya tan consumida como una anciana o el término *puella* se utiliza de un modo sarcástico, y Príapo se refiere a una vieja. De las dos posibilidades, la segunda cobra más fuerza si se compara el texto con otros poemas del corpus (*Priap.* 12 y 57) y si este se lee a través del prisma de la poesía vejatoria de raigambre yámbica, orientada a atacar generalmente a la tercera edad.<sup>123</sup>

Dentro de la *dispositio*, cabe destacar la frecuencia de las comparaciones. En los diez versos que ocupa el retrato se establecen analogías con más de media docena de elementos. Codoñer (2014: 49) puntualizaba que la comparación avanzaba desde el plano morfológico (*aridior...pallidior*) al semántico (*collatas*). A esto cabe añadir la extraordinaria cohesión que logra el poeta mediante un hábil uso del políptoton del relativo, así como por el sentido negativo de todos los elementos que integran las comparaciones.<sup>124</sup>

Ahondando en el talento del artífice, se ha pensado que el autor de este poema conocía el *Ars poetica* de Horacio, y que el tercer verso de la grotesca descripción (*collatas...membris*) evocaría al monstruo híbrido con el que se abre el tratado del venusino,<sup>125</sup> solo que, en lugar de una criatura fantástica, el priapeo proyectaría la imagen de una mujer extremadamente delgada. La monstruosidad de la *puella* se logra mediante la acumulación de imágenes de gran plasticidad. Este encadenamiento de pequeños destellos comparativos es un procedimiento

<sup>122</sup> Los textos siguen la edición de Baehrens y Vollmer (1923).

<sup>123</sup> Cf. Mart. 3.93 (*surpa*) y con Hor. *Epod.* 8 en el capítulo a propósito de la poesía yámbica.

<sup>124</sup> Se remite a Callebat (2012: 165-171) para el comentario individual de cada término.

<sup>125</sup> Así, González Iglesias (2014: 191, n. 86, 323-324) mediante el paralelo con Hor. *Ars P.* 3: *undique collatis membris*.

frecuente en el autor de la colección, como prueba un ejemplo semejante en el arranque de otro poema vejatorio:

Cornix et caries vetusque bustum,  
turba putida facta saeculorum,

Priap. 57.1-2

Corneja, purulencia y vieja tumba, vuelta podredumbre por la acumulación de siglos, ...

La instantánea de la mujer de *Priap.* 32 presenta una capacidad moratoria encomiable. El núcleo del predicado no aparece hasta el verso 11, cuando el lector está prácticamente «saciado» de detalles descriptivos. A su vez, la perífrasis *solet venire* no sirve solo para indicar que la mujer en cuestión ya se había acercado a Priapo en otro tiempo, sino que también permite conectar este poema con *Priap.* 12. Esta poesía se dirige a su vez contra una anciana libidinosa, al tiempo que también plasma su proveya edad mediante sucesivas analogías (vv. 1-4, 6, 9) y recurre a la misma fraseología (*infirmo solet huc gradu venire*, 5), lo que contribuye a dotar de cohesión al poemario en su conjunto y sugiere la posibilidad de agrupar los distintos poemas en pequeños ciclos.

En el caso de lo que parece constituir el ciclo de «la vieja libidinosa», al poema 12 se suma el *Priapeo* 57. Cuando Codoñer (2014: 49) comparaba los finales de estos dos textos con el del *Priap.* 32, veía en la coda de este último un desenlace previsible. Es cierto que los *Priap.* 12 y 57 contienen un final verdaderamente «epigramático» por el empleo que se hace del humor, pero los dos últimos versos del poema 32 contienen una imagen tan sorprendente y compleja que valorar su final como esperado resulta, cuando menos, arriesgado. El final del penúltimo verso de *Priap.* 32 se imprime de modos muy distintos (*insulaeque, insulariaeque, insularisque, insularis aeque*).<sup>126</sup> Si se respeta el texto de Baehrens y Vollmer, *insularius* (v. 13) es una amplificación del *ductor ferreus* que encabeza el endecasílabo.<sup>127</sup> Por otro lado, *fricare* y *cornus* presentan claramente un significado reflejo, aunque en un contexto como el de estos poemas *fricare* denota con claridad la masturbación,<sup>128</sup> el sentido del sustantivo *cornus* no parece tan

<sup>126</sup> Vid. la nota que le dedicó O'Connor (1988) y las páginas de Parker (1988: 202-203) para las diversas lecturas y conjeturas.

<sup>127</sup> El *insularius*, responsable de las *insulae*, generalmente era un esclavo encargado de recaudar los alquileres. Vid. Petr. 95; *Dig.* 1.15.4; 50.16.203; 7.8.16. Me he permitido traducirlo anacrónicamente como nuestro «sereno». Cf. Escalígero (*apud* O'Connor 1988: 383): *insularis, quia in insulis multa metalla, ad quas deportabantur damnati ad opus in metallis faciendum*. Aquí el *insularius* aparece como un tipo de criminal condenado a trabajar el hierro (cf. *ductor ferreus*) en una isla. A todo esto, añádase la posibilidad de considerar *ductor* como forma pasiva del verbo *ducere*. En este caso (y enmendando el texto como propone O'Connor): *ductor ferreus insulariaeque / lanternae videor fricare cornu* podría traducirse como «soy llevado, como un insensible, y parece que me froto contra el cuerno de la linterna de una ínsula» o, incluso, «me considero un insensible y...». Vid. *duco*, LS II 4 B b; TLL, II D.

<sup>128</sup> Petron. 92.11; Mart. 11.29.8; Apul. *Met.* 10.21; *CIL* 10.4483; cf. gr. τριβειν, Arist. *Ach.* 1149; V. 1344. Vid. Adams (1982: 208).

evidente. Conforme a esto, pueden barajarse al menos tres interpretaciones en función de la sintaxis, la morfología y el sentido del texto:

- a) En primer lugar, lo más sencillo parece ser ver en *cornus* un complemento del infinitivo (como interpreta González Iglesias 2014: 193), aduciendo la frecuente analogía del cuerno con el pene.<sup>129</sup> En este caso, el final del poema quebraría bruscamente el retrato de la *puella* al superponer a su descripción un cuadro onanista (i.e.: el guardián se masturba cuando comparece la *puella*).
- b) En segundo lugar, puesto que *cornus* aparece como ablativo, cabe pensar que el complemento del infinitivo sea el propio sujeto: «me estoy frotando contra el cuerno...». En este caso, el cuerno evocaría los miembros huesudos de una mujer a cuya complexión enjuta se ha hacía referencia dentro del retrato (cf. *aridior, suco caret*). Frente a una escena de masturbación, el final del *carmen* recrearía entonces el encuentro sexual entre Priapo y la mujer.
- c) Por último, merece la pena notar la interpretación por la que se decantaba Callebat (2012: 169-170). Para el francés, la *persona loquens* en este texto no sería la acostumbrada talla de madera de los jardines, sino una figura itifálica de la divinidad empleada como adorno en algunas lucernas. Este tipo de personificación —la de un objeto tan cotidiano como una *lanterna*— se emplea en los *Apophoreta*:

Dux lanterna viae clusis feror aurea flammis,  
Et tuta est gremio parva lucerna meo.

Mart. 14.61<sup>130</sup>

Como guía del camino me transportan, linterna dorada por las llamas confinadas, y una pequeña lucerna queda protegida en mi seno.

Imaginar el *Priap.* 32 como la prosopopeya de una *lanterna* romana cuenta, además, con el apoyo de sugerentes testimonios artísticos. Destacaremos, por ejemplo, cómo en el Gabinetto Segreto del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles se conservan varias lucernas itifálicas, todas ellas procedentes de Pompeya. Además de las muestras que reproducen figuras de sátiros, existen tres piezas realmente llamativas en las que la lucerna, en su totalidad, está compuesta por un enano de bronce (cf. *ferreus*, 13), sobre cuyo miembro erecto ardería la llama.<sup>131</sup> Traer a colación la imagen de objetos cotidianos a la hora de interpretar este poema invita a pensar una vez más en el continuo diálogo entre el arte (en su sentido más extenso) y la literatura, al tiempo que incrementa notablemente

<sup>129</sup> A este respecto, vid. Adams (1982: 14-25, esp. 22); cf. Montero Cartelle (1991<sup>2</sup> [=1973]: 72-83) para las metáforas del *penis arrectus* en latín. En cualquier caso, la comparación sería mucho más imaginativa que en otros casos donde la analogía se establece con los también itifálicos *telum*, *columna*, *contus*, *sceptrum* o *hasta* (*Priap.* 9.14, 10.8, 11.3, 25.1, 3, 43.1, 4, 55.4).

<sup>130</sup> Cf. el final del *Priap.* 32 (*ductor ferreus...*) con el comienzo del epigrama (*dux lanterna...*).

<sup>131</sup> Para los faunos, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 27868, 27869 y 116661. Para los enanos itifálicos, vid. el apéndice de ilustraciones. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. 27870, 27871 y 27872.

nuestro horizonte de miras a la hora de comprender la originalidad que parece envolver al final de este priapeo.

Frente al texto precedente, que sugería entender que la destinataria del poema era una anciana, en el *Priapeo* 46 se describe a una auténtica *puella*, por más que su retrato sea igual de repugnante:<sup>132</sup>

O non candidior puella Mauro, sed morbosior omnibus cinaedis, pygmaeo brevior gruem timenti, ursis asperior pilosiorque, Medis laxior Indicisve braxis:	5	
manes, hinc licet ut libenter ires! Nam quamvis videar satis paratus, erucarum opus est decem maniplis, fossas inguinis ut teram dolemque cunni vermiculos scaturientis.	10	<i>Priap.</i> 46

¡Ay, muchacha no más blanca que un moro, pero más degenerada que todos los bujarras, más diminuta que el pigmeo que teme a la grulla, más áspera y peluda que las osas, más suelta que los calzones de un persa o de un indio, tú te quedas esperando, ¡vale más que te largues de aquí a gusto! Y es que, aunque parezca que estoy bastante preparado, me hacen falta diez manojos de ruqueta para frotar el boquete de tu entrepierna y desbastar los gusanillos que bullen de tu coño.

El poema admite una división en dos partes perfectamente equilibradas: los cinco primeros versos encierran el retrato de la muchacha, mientras que los cinco restantes contienen el ataque y la amenaza de Príapo. La sintaxis se amolda perfectamente a cada sección. Así, en el retrato predominan el asíndeton y la yuxtaposición de miembros breves, lo que contrasta con la subordinación y la mayor complejidad de la segunda parte, dedicada al escarnio de la joven.

Como sucedía con *Priap.* 32, la construcción de la imagen de la *puella* se basa en la acumulación de comparaciones vejatorias y humorísticas. A la manera de *Cat.* 43,<sup>133</sup> se recrea el antiestereotipo de una amada. La *puella* que frecuenta los jardines del dios es una mujer morena, pequeña, licenciosa, peluda y de carnes flácidas. La sorpresa que produce la suma de todas estas características explica que los endecasílabos comiencen con una interjección (*O*) que no vuelve a localizarse en ninguna otra parte del poemario. Con todo, la viñeta más repulsiva y el lenguaje más obsceno se reservan para el final del texto. Si buena parte del vocabulario de los endecasílabos ya evocaba indiscutiblemente las *res veneriae*,<sup>134</sup> la grotesca metáfora de los versos 9-10 se convierte en una oda a la repugnancia.

<sup>132</sup> No en vano, esta descripción ha sido calificada como ejemplo de «feísmo extremo» (González Iglesias 2014: 223, n. 135)

<sup>133</sup> Vid. el capítulo dedicado a la elegía, el yambo y otras formas de poesía.

<sup>134</sup> Tal es el caso de *paratus*, metáfora militar y sexual; *eruca*, cuyas alabadas virtudes afrodisíacas vuelven a mencionarse en *Priap.* 47.6, *libidinosus erucis*, y 51.20, *salaces...erucas* (cf. *Ov. AA.* 2.422; *Rem.* 799-800; *Plin. NH.* 10.182; 19.154; *Mart.* 3.75.3; *App. Verg. Mor.* 84).



Aquí, la referencia a las *fossas inguinis* conforma uno de los sintagmas más sórdidos para aludir al sexo femenino. Al mismo tiempo, el doblete expresivo de *scateo* (*scaturrire*) en conjunción con el sustantivo *vermiculi* genera un desagradable cuadro de putrefacción venérea y una visión de los genitales de la mujer que fue calificada como «the harshest in Latin». <sup>135</sup>

\*  
\* \* \*  
\* \* \* \* \* \*

El estudio del retrato en la poesía epigramática ha considerado de un modo preferente la producción de Marcial. Dentro de la variedad temática que caracteriza a los poemas del bilbilitano, la atención se ha orientado de forma específica a los epigramas de naturaleza encomiástica y conmemorativa, y a los de carácter vitriólico y mordaz.

En el caso de los retratos insertos en la variedad laudatoria, llama la atención comprobar que la mayor parte describen a jóvenes esclavos y efebos. Conforme a esto, el retrato asume un objeto específico y codificado por la tradición, el *puer delicatus*, que, habida cuenta de su condición de esclavo o liberto, en la poética marcialina experimenta un proceso de dignificación como ilustran los ejemplos de Amazónico (4.42) y Glaucias (6.28 y 29). Las descripciones de estos niños, además, participan de la tópica tradicional de los *elogia*, como se desprende del simple hecho de llorar el dolor por la *mors praematura*, tema habitual en las inscripciones, algo que refuerza la idea de retrato como mecanismo para la memoria y el recuerdo.

Más variadas resultan las descripciones humanas de los epigramas escópticos. Estos resultan un auténtico canto a los defectos y los *vitia* de las personas y, frente a los poemas de tono laudatorio, tienen la virtud de describir un número mucho más variado de personajes. Con todo, juega en su contra la dificultad de identificar a sus protagonistas con individuos reales, algo de lo que no cabe duda dentro de los epigramas laudatorios. Verdaderos tipos, antes que individuos, la mayor parte de los sujetos de la vertiente escóptica del epigrama (la vieja libidinosa, el homosexual, el esclavo fugitivo, el nuevo rico) hunden sus raíces en la tradición escrológica de la poesía. En el caso concreto de Marcial, hemos podido constatar cómo determinados recursos estilísticos (como el *aprosdóketon*) aparecen asociados a las *effictiones* generando un uso inapropiado del elogio: se «alaba» al retratado para, a continuación, desvelar su falsedad (cf. 2.29 y 12.38, por ejemplo). De hecho, al igual que los satíricos y los moralistas, Marcial se complace en la denuncia de la hipocresía social y su «representación»

---

<sup>135</sup> Cf. Montero Cartelle (1984: 148-149) para las diversas formas de designar los genitales femeninos en los *Priap*.

física a través del cuerpo humano. Todo esto lo representa bien un advenedizo como Zoilo, antonomasia del *vitium*.

La mentira y el fingimiento también aparecen perfectamente encarnados en la figura de los filósofos, un tipo habitual en la producción satírica y epigramática. Aquí se ha tomado como ejemplo el caso del falso cínico para elaborar una lectura del epigrama que, además de a su realidad escóptica, atienda a su relación con las artes plásticas. Respecto a este último punto, se ha destacado la excepcional *evidentia* que envuelve a los poemas que conciernen a los objetos artísticos. El examen del elogio de los retratos de Camonio Rufo ha permitido constatar cómo en Marcial la exaltación de una pieza de arte finalmente deviene en elogio de aquel individuo que guarda algún tipo de conexión con la misma, en este caso, el padre del muchacho. En consecuencia, se revela en este punto una forma de operar respecto a la écfrasis poética muy semejante a lo que ocurre con las *Silvas* de un coetáneo como Estacio.

En cuanto a la colección de *Priapeos*, el análisis de *Priap.* 32 y 46, con una manifiesta influencia de la poesía yámbica de Horacio y múltiples relaciones con la escritura epigramática de carácter escóptico, refleja la capacidad caricaturesca de la poesía latina y las posibilidades artísticas del «grotesco» literario. El género femenino —desde el ángulo menos elogioso— es el objeto de unos retratos orientados a reproducir la imagen de un tipo asentado en la corriente escóptica y vejatoria de la literatura (*moecha, turpis puella, anus libidinosa...*). Sin embargo, la perpetuación de un tipo de personaje no mengua su calidad. En ambos textos el autor demuestra conocer perfectamente los tópicos aplicados a la descripción del cuerpo femenino en los dísticos de la elegía y, paralelamente, ser capaz de moldearlos para invertirlos y para forjar imágenes tan exquisitas por lo que hace al uso de la lengua, como desagradables por la hiperbólica exaltación de los *vitia animi* y *vitia corporis*.

## Apéndice I

# De tonadas, sepulcros y máscaras mortuorias

---

Y así acostumbraban los famosos hombres pasados —como aún se conoce en las ilustres imágenes y naturales de las esculturas de Roma— que solamente a los que merecían mucha honra y memoria por sus claros hechos y proezas, así en las armas como en la paz, sacaban ellos en cuadros de ilustre pintura y en figuras de plata y de oro o de metal o de mármor, por honra [y] en recordación suya, como a dinos y merecedores de ser conocidos en el mundo, así en su tiempo como en el venidero.

Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*<sup>1</sup>

Tanto en las artes plásticas como en la literatura, el retrato de personajes y su progresiva individualización fue adquiriendo importancia de manera paulatina. Resultaría tan complicado como arriesgado querer ver en este desarrollo una causa unívoca, sino que más bien cabe imaginar la confluencia de múltiples factores en este proceso. Poco a poco, el hombre comienza a considerarse como motor de la historia, como responsable de la evolución y como artífice de las transformaciones sociales y culturales. Y también, poco a poco, arte y literatura vuelven sus ojos sobre la persona, poniendo énfasis en sus características, sus particularidades y su papel en el mundo.

El retrato literario es una expresión del nuevo (o renovado) interés por el ser humano que florece en diversos ámbitos de la Antigüedad. En un estudio encaminado a dilucidar el origen de un género tan solidario con el retrato como es la biografía, Momigliano (1986[=1971]) argumentaba cómo determinados momentos y determinados personajes de la historia de Grecia resultaron decisivos. Así ocurriría con Sócrates, cuyas enseñanzas imprimieron una profunda huella en la mente de muchos escritores, que, alentados por la contemplación de su vida, pasaron a examinar al hombre como individuo particular. Arranca así una fase de la historia intelectual de Occidente en la que se dispone de información que refrenda la atención que despierta el sujeto en el marco de la colectividad. Las consideraciones antropológicas de las diversas corrientes filosóficas de la época son un ejemplo, al igual que lo es la nueva orientación de las artes plásticas. Si la proporción y la belleza de los representados se mantiene sobre todo en las visiones idealizadas de los soberanos

---

<sup>1</sup> Edición de Bury (2008: 44).

helenísticos, la escultura también explora el realismo cincelando lo grotesco, y se abre paso desde el tipo al individuo.

Entendido como un proceso y nacido de un cúmulo de factores, parece evidente que en Roma tampoco debe hablarse de un detonante ni una causa unívoca para la génesis y la difusión del retrato en la literatura. Como ocurría con Grecia, más bien cabe hablar de una conjunción de factores de distinto nivel y profundidad en los que el individuo cobra una notable importancia. Esta visión, empero, choca con una dificultad nada desdeñable: la comprometida situación de los «textos» preliterarios en Roma. En efecto, resultaría poco provechoso tratar de localizar los gérmenes del retrato literario en muchas de estas manifestaciones, de las que apenas contamos con testimonios directos.<sup>2</sup> Así, por ejemplo, aunque parece razonable pensar que composiciones como *carmina triumphalia*,<sup>3</sup> en las que el general victorioso en campaña se convertía en el blanco de las burlas, contendrían la imagen de sujetos particulares, las canciones de triunfo que mejor se conocen datan ya de época imperial y la imagen contenida no deja de ser una *turpis imitatio* o caricatura del homenajeador.<sup>4</sup> Pocos son los candidatos capaces de llenar este vacío en el difuso panorama de la arqueología literaria romana, pero tres manifestaciones textuales merecerían atención cuando se indaga sobre el germen del retrato literario: los *carmina convivalia*, los *elogia* y las *laudationes funebres*.

La cuestión que orbita alrededor de los *carmina convivalia* en los primeros tiempos de la República pasa por la ausencia de testimonios directos que avalen su existencia. Las evidencias más importantes para pensar en las canciones de mesa de los aristócratas las refiere Cicerón en dos pasajes que, sumados a otros pocos testimonios,<sup>5</sup> han hecho correr ríos de tinta propiciando un debate de gran

<sup>2</sup> Vienen a la mente los cantos de hermandades como los Arvales o los Salios. Sobre los primeros, vid. *CIL* 1<sup>2</sup> 2.2; Varr. *LL.* 5.85; Gell. 7.7.8. y cf. *Cat. Agr.* 141.2, la conocida como *Plegaria a Marte*, cuya abundante presencia de repeticiones, paralelismos y aliteraciones da buena cuenta del carácter oral de estas composiciones, impregnadas de mecanismos y figuras retóricas que facilitarían su aprendizaje y transmisión de generación en generación. Sobre los cánticos de los Salios, cf. *Fest.* p. 3.12 ss.; Varr. *LL.* 26-27; *Hor. Ep.* 2.1.86 ss. La oscuridad que caracterizaba a esta composición repercutió en que ya desde muy temprano autores como Elio Estilón le dedicaran su atención (Varr. *LL.* 7.2). Un siglo y medio más tarde Quintiliano también aludía a la complejidad de este cántico un tanto socarronamente: *Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellecta* (*Inst.* 1.6.40).

<sup>3</sup> Cf. *Liv.* 3.29.5, 4.20.2, 53.11, 5.49.7, 7.10.13, 17.5, 38.3: *Cum incondito militari ioco haud minus tribuni celebre nomen quam consulum esset*. A este carácter jocoso también se refieren Apiano en *Pun.* 66.299: *Καὶ τῶν ἀρχόντων οὐς μὲν ἐπαινοῦσιν, οὐς δὲ σκώπτουσιν, οὐς δὲ ψέγουσιν*; y Plutarco en *Aem.* 34: *Ἰδὼν δὲ τὰ μὲν ᾧδὰς τινὰς πατρίους ἀναμειγμένας γέλωτι, τὰ δὲ παιᾶνας ἐπινικίους, καὶ τῶν διαπεπραγμένων ἐπαινους εἰς τὸν Αἰμίλιον περιβλεπτον ὄντα*.

<sup>4</sup> El mejor ejemplo se halla en *Suet. Iul.* 49 y 51, donde se hace referencia expresa en dos ocasiones a las inclinaciones sexuales de César y se habla de su calvicie. Alabanza y vituperio se mezclarían en estos cantos, cuya finalidad primera era el elogio de la persona, respondiendo las chanzas y burlas a un interés apotropaico.

<sup>5</sup> *Cic. Brut.* 75: *Atque utinam exstarent illa carmina, quae multis saeculis ante suam aetatem in epulis esse cantitata a singulis convivis de clarorum virorum laudibus in Originibus scriptum reliquit Cato*. *Cic. Tusc.* 4.3: *Gravissimus auctor in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est et cantus tum fuisse discriptos*

recorrido para la historia y filología clásica. Desde que en el primer tercio del siglo XIX Niebuhr formulara en su *Römische Geschichte* (1811-1832) la hipótesis sobre las canciones de mesa de los romanos, concebidas como supuestos vehículos transmisores del pasado legendario romano, la polémica que envuelve a los *carmina convivalia* ha teñido las páginas de las investigaciones y las historias de la literatura romana. El principal punto de enfrentamiento no se desprende, sin embargo, de la existencia o inexistencia de este tipo de composiciones, sino de su utilización como fuente de información para reconstruir el remoto pasado de los habitantes del Lacio.

A principios del siglo XX, Steuart perseveraba en la opinión de Niebuhr, reconociendo que todo este material había seguido un proceso caracterizado por cuatro fases: la existencia de breves compilaciones cuasi-líricas de hazañas y trenos, propias de los héroes épicos de cualquier cultura; la consolidación de poemas dotados de un carácter mitológico-religioso; las imbricaciones de estas mismas composiciones con narraciones legendarias y «mentiras pseudohistóricas» (Steuart 1921: 134) y, finalmente, la consolidación de poemas que trataban sobre personajes históricos bien atestiguados. En el extremo opuesto, casi medio siglo después, Dahlmann (1950) se mostraba reacio a aceptar esta opinión, y otros estudiosos como Momigliano (1957) ponían de manifiesto la ferviente conciencia «romántica» que había llevado a los historiadores romanos del siglo II a. C. a inventar un pasado autóctono preliterario amparados en el conocimiento de la tradición griega.<sup>6</sup> En la actualidad, el debate no permanece cerrado, pero trabajos como los de Zorzetti (1990: 289-307) parecen confirmar de un modo rotundo la presencia de una lírica simposiaca entre los círculos de la nobleza y la aristocracia prerromana, desechando por fin la opinión extendida de que el antiguo carácter de la civilización romana se caracterizaba por su pragmatismo, opuesto a cualquier manifestación poética (Zorzetti 1990: 295). De hecho, el avance en el conocimiento de cuestiones tangenciales como el comercio del vino en Italia antes del s. VI a. C. y la importación de vasos en Etruria parecen corroborar la existencia de cierta «cultura del banquete»,<sup>7</sup> proclive a narrar las gestas de los antepasados y, lo que es más importante, inclinada (si realmente

---

*vocum sonis et carmina*. Cf. Varr., *apud* Non. p. 77 M y Val. Max. 2.1.10. Sujetos al marco del simposio romano (como se desprende, entre otras consideraciones, de un orden de intervención regulado), el recuerdo de los prohombres (*virorum clarorum*) y sus hazañas y modelos de comportamiento (*laudes atque virtutes*) en estos cantos manifestaba un declarado carácter épico. Sin embargo, cuando Cicerón recuerda esta clase de composiciones lo hace amparado en el magisterio de Catón, lo que conduce a pensar que en la época que le tocó vivir al Arpinate la costumbre había caído en desuso. No obstante, pocos años más adelante, Dionisio de Halicarnaso menciona el caso de Rómulo y Remo (D.H. 1.79.10-11), y el de Coriolano (D.H. 8.62.3), cuyas vidas y leyendas se mantenían vivas entre los romanos gracias a la recreación de himnos patrios durante las circunstancias aludidas, y lo hace explicando que todavía se entonaban en los tiempos en que él escribía (ἐτι καὶ νῦν ᾄδεται).

<sup>6</sup> Del mismo modo que Niebuhr había querido tratar estas manifestaciones como la voz de una *Nation Gemeingut* (Momigliano 1957:107-109), como un ejemplo de lírica popular, en lugar de composiciones de cuño aristocrático.

<sup>7</sup> Para estas cuestiones, vid. Cornell (1986: 64-68) y Ruggiu (2003).

estos cantos funcionaban como antesala de posibles poemas épicos) a presentar una imagen o retrato de los héroes más destacados.<sup>8</sup>

Un detalle importante que merece la pena subrayar es el papel del recuerdo y la memoria en estas composiciones. La evocación del semblante y acciones gloriosas de los prohombres de una comunidad parece constituir cierta clase de universal antropológico. El punto de partida para tal circunstancia se origina naturalmente cuando el individuo ha abandonado una sociedad. De otro modo, es más inusual que se canten las hazañas de un «héroe» todavía vivo. Es, por tanto, en este momento cuando el retrato literario se convierte en un excelente instrumento para posibilitar que las actitudes, comportamientos y perfiles de los individuos dignos de recuerdo se perpetúen, y que esto suceda a través del recuerdo de los κλέα ἀνδρῶν, de la propagación de su *fama* y, en general, del elogio que acompaña a la muerte de un personaje.<sup>9</sup>

Respecto a los *elogia*,<sup>10</sup> a la luz de las evidencias arqueológicas, en la actualidad se ha calculado que las inscripciones funerarias latinas representan un

<sup>8</sup> No obstante, respecto a los *carmina convivialia* como paradigma de cuestión todavía conflictiva en la literatura latina, puede leerse la conclusión de Horsfall (1994: 74-75) escribe: «we do not know if they [Romans] sang *carmina* at Numa's birthday *convivium*; we do not know if there was a *laudatio* at his funeral; we certainly do not know if his descendants kept a copy of his will. Just the same doubts might be expressed if we moved forward to Brutus the Liberator [...] Thus we have simply no idea when Romans began, if they began, to sing *carmina convivialia* [...] I should be reluctant to cry *haec tamen omnia nos pro certo habemus!*».

<sup>9</sup> Dentro de este contexto también se integrarían las *neniae*, de las que nada se conserva. Vid. Fest. p. 155.27 ss. y Non. p. 212.24 ss. L, que recoge el testimonio de Varrón: *Nenia, ineptum et inconditum carmen, quod a conducta muliere, quae praefica diceretur, is, quibus propinqui non essent, mortuis exhiberetur. Varro de vita populi Romani lib. IV: «Ibi a muliere, quae optima voce esset, per quam laudari; dein neniam cantari solitam ad tibias et fides»*. Cf. Quint. *Inst.* 8.2.8; para *praefica* y su significado, vid. Varrón *LL* 7.70; Serv. *Aen.* 6.216. En el funeral de Augusto parece que la *nenia* fue modulada por un grupo selecto de jóvenes, no ya por las «plañideras». Cf. Suet. *Aug.* 100.2: *canentibus neniam principum liberis utriusque sexus*. Como ya señaló de la Ville de Mirmont a comienzos del siglo XX (1903: 363 ss.) tomando como punto de partida las composiciones de Ausonio y Sidonio Apolinario, es muy posible que las prístinas *neniae* rememorasen la semblanza del difunto al que se lloraba. En cualquiera de los casos, de lo que sí se tiene constancia es que en época republicana al menos una parte de estos cantos evocaban los logros más importantes de personajes ilustres, tal y como sucedía con las mencionadas canciones de banquete (cf. Cic. *Leg.* 2.62). Así también en Arce Martínez (2000: 50-56, esp. 55-56), quien opina que, pese a que las *praeficae* posiblemente contaran con un repertorio común —ya que, en calidad de «extranjeras», esto es, no pertenecientes a la familia, difícilmente podrían conocer las hazañas o el comportamiento del difunto—, ello no era óbice para que el elogio estuviera ausente, aunque, eso sí, de un modo genérico y no individualizado. Por otra parte, no se tiene ninguna garantía de que los banquetes fúnebres, como expone el propio Arce Martínez (2000: 55), fueran un escenario para las *neniae*

<sup>10</sup> En las siguientes líneas, tanto *elogium*, como su plural *elogia*, no se emplean como sinónimos del nombre inscrito debajo de las máscaras de cera (*imagines maiorum*) de los antepasados —que más frecuentemente aparece designado como *titulus* en latín—, sino para hacer referencia a las inscripciones funerarias laudatorias escritas en verso. Para este tipo de testimonios quizá sería más adecuado hablar de «manifestaciones paraliterarias» o simple y llanamente no privarlas de la muy discutida categoría de «literariedad». Efectivamente, el grado de elaboración, la recurrencia generalizada al verso y el ornato en el lenguaje de gran parte de los *elogia* republicanos bien podrían formularse como argumentos válidos para que fueran considerados en el mismo nivel que algunos poemas, sin tener que aguardar hasta la época imperial para poder hablar propiamente de un género literario como parece opinar Schieman (1997: *elogium*, 999-1000). En esencia, aquí subyace una diferenciación que se sustenta no tanto en el contenido como en el continente, esto es, la estela, cipo, sarcófago o lápida que recoge un epitafio no quiere admitirse

setenta y cinco por ciento de los restos epigráficos que se conservan.<sup>11</sup> Este dato motiva que los primeros *elogia*, verdaderos testigos del tiempo, además de ser útiles para conocer el solemne e inusitado verso saturnio, puedan constituir un buen punto de partida a la hora de emprender el estudio del retrato literario en la antigua Roma. De hecho, autores como Bruun (2015: 203) recuerdan que desde el propio Renacimiento los estudiosos comenzaron a sentir un vivo interés por el análisis de las inscripciones como fuente para llegar a conocer la vida de los romanos.

La abundancia de inscripciones funerarias a la que se ha aludido permite afirmar que se trata de la única categoría o conjunto epigráfico susceptible de ser estudiado diacrónicamente. Así, por ejemplo, se sabe con certeza que en contraste con el período del Principado, durante el que la práctica de los epitafios —un rasgo consolidado en la sociedad romana desde el s. II a. C.— logró extenderse por numerosos sectores de la población, a lo largo de la República el «hábito epigráfico» estuvo prácticamente restringido a la élite del momento, una clase privilegiada y minoritaria.<sup>12</sup>

Del extenso corpus de inscripciones funerarias englobadas como *elogia*, aquí se seleccionan exclusivamente tres ejemplos. Los primeros dos textos corresponden a unos pocos versos extraídos de los *Scipionum elogia*, pues contienen, a nuestro parecer, una de las primeras tentativas por plasmar el retrato del hombre o, más bien, por individualizarlo y diferenciarlo de los del resto de su sociedad. A continuación, se reproduce íntegramente el denominado *Epitafio de Claudia*, un precioso *elogium* (posterior en el tiempo) en el que lapicida deja constancia de la dulzura de una mujer romana. En uno y otro caso la imagen de los personajes que se presentan está condicionada en tanto en cuanto responde sencillamente a la visión de aquellos individuos que gozaban de cierto prestigio social. Desde luego, este punto es claro en el caso de los Escipiones, posiblemente una de las familias de más rancio abolengo de la República, y no es descabellado pensar que con Claudia ocurriera algo semejante a juzgar por su *gens*.

En el caso de los *Scipionum elogia*, el complejo en el que se localizan los epitafios, la llamada Tumba de los Escipiones, fue redescubierto y excavado entre los siglos XVII y XVIII (Coarelli 1972).<sup>13</sup> El conjunto arqueológico se ubica a un lado

---

como soporte válido para la literatura, sí, en cambio, las colecciones de elogios transmitidas por Varrón o Ático. No obstante, otros estudiosos como Schmidt (2015: 766-767), en el capítulo que dedica a los *Carmina latina epigraphica*, defienden que las inscripciones latinas en verso podrían estudiarse perfectamente en el contexto de la tradición poética romana.

<sup>11</sup> Beltrán Lloris (2015: 95). La misma opinión —entre las dos terceras y tres cuartas partes— en Chioffi (2015: 627). Para un breve repaso por algunas de las inscripciones sepulcrales más representativas, vid. Calabi Limentani (1973<sup>3</sup>: 197-233).

<sup>12</sup> Vid. Chioffi (2015: 628) y Beltrán Lloris (2015: 96). A propósito de la extensión de los epitafios durante la República tardía, especialmente los agrupados como *Carmina Latina epigraphica*, vid. Massaro (1992).

<sup>13</sup> Vid. Coarelli (1972 36-38) para la bibliografía al respecto, así como su posterior reelaboración en un trabajo de 1988.

de la Via Apia, una vez dejada atrás la Puerta Capena, un punto estratégico y privilegiado, indicador de la importancia de los allí sepultados, según recordaba Cicerón.<sup>14</sup> Según indicaba Carande Herrero (2002), los epitafios de los Escipiones y su forma, el verso saturnio, eran un medio apropiado para ensalzar las virtudes de los prohombres de la época. Espacio, forma y contenido conforman así un marco solidario para el recuerdo, como puede verse por ejemplo en el epitafio de Lucio Cornelio Escipión Barbado:

Cornelius Lucius Scipio Barbatus  
Gnaivod patre | prognatus, fortis vir sapiensque,  
quoius forma virtutei parisuma | fuit, CLE 7 vv.1-3 (= CIL I<sup>2</sup> 6/7)

Lucio Cornelio Escipión Barbado, engendrado por su padre Gneo, un hombre valiente y sensato, cuya apostura fue muy semejante a su virtud.

O en el comienzo del *elogium* de su familiar, Lucio Cornelio Escipión:

L. Cornelius Cn. f. Cn. n. Scipio  
Magna sapientia | multasque virtutes  
aetate quom parva | posidet hoc saxum.  
Quoiei vita defecit, non | honos honore.  
Is hic situs, quei numquam | victus est virtutei, CLE 9 vv. 1-5 (= CIL I<sup>2</sup> 11)

Lucio Cornelio Escipión, hijo de Gneo, nieto de Gneo. Una gran sensatez y muchas virtudes con una corta edad encierra esta piedra. A quien le faltó vida, no el honor propio de un cargo. Aquí yace el que nunca fue vencido en su virtud.

El primer texto, la inscripción de Lucio Cornelio Escipión Barbado (cónsul en 298 a. C.), es uno de los pocos casos en que, según Bruun (2015: 205), la epigrafía de época republicana proporciona datos suficientes para reconstruir la vida de un personaje ilustre, puesto que por norma general la mayor parte de las noticias se hallan en las fuentes literarias.<sup>15</sup> Asimismo, el contenido del epitafio se basaría en el *elogium* que se hubiera realizado del difunto, un punto problemático, ya que no se dispone de ningún testimonio que sustente esta hipótesis.<sup>16</sup> Lo que sí resulta manifiesto, como expone el propio Bruun (2015: 206), es que el texto contiene elementos que se convertirán más tarde en rasgos típicos de las inscripciones conmemorativas que retratan el orden senatorial y ecuestre. Junto a esto, también se tiene seguridad de la temprana fecha de la inscripción. Si el *titulus* (CIL I<sup>2</sup> 6) que precede al *elogium* y está pintado en letras rojas data con

<sup>14</sup> Cic. *Tusc.* 1.13: *An tu egressus porta Capena, cum Calatini, Scipionum, Serviliorum, Metellorum sepulcra vides, miseros putas illos?*

<sup>15</sup> Para el caso concreto de Escipión Barbado, vid. Liv. 10.11 y ss. Por otra parte, del relato del historiador se desprende que las acciones que realizó este Escipión no sucedieron en el orden que transmite el epitafio (Taurasia Cisauna | Samnio cepit / subigit omne Loucanam opsidesque abducit, CIL I<sup>2</sup> 7 vv. 5-6) ni fueron tan significativas. Para la finalidad y límites de los estudios prosopográficos con relación a la epigrafía, se remite a Tobalina (2009: 255-286), especialmente las diez primeras páginas.

<sup>16</sup> Flower (1996: 179) ya había apuntado la misma idea, sosteniendo que el material para los elogios podría estar reunido en los archivos familiares de cada gens bajo la forma de laudationes funebres.



certeza de la misma época en la que se emplazó el sarcófago, no ocurre lo mismo con la inscripción aquí reproducida en parte, de la que se sabe con certeza que es bastante posterior, probablemente del 250 o 200 a. C.<sup>17</sup>

En cuanto al epitafio de Lucio Cornelio Escipión, datado a mediados del siglo II a. C., no hay seguridad sobre la identidad del fallecido. Se han ofrecido diferentes posibilidades para su identificación, pero todas ellas son especulativas.<sup>18</sup> Entre estas, cabe destacar la hipótesis de que se trate del hijo de Gneo Cornelio Escipión Hispalo y Paula Cornelia, hermano, por tanto, de Gneo Cornelio Escipión Hispano, cuyo *elogium* también se conserva y sobre el que se posee algo más de información. De ser así, el epitafio bien podría considerarse una suerte de disculpa o defensa ante la extensa nómina de cargos y honores que, por contraste, sí pudo desempeñar su hermano.<sup>19</sup>

En los dos textos reproducidos la influencia griega es muy llamativa. El gusto por lo helénico, de hecho, se manifiesta tanto en la elaboración arquitectónica del monumento como en el carácter de sus *elogia*. Así, en cuanto al aspecto exterior del propio complejo funerario, se sabe que la fachada de la tumba estuvo decorada con diferentes niveles de pintura (Coarelli 1988: 173-174) y con tres estatuas que presuntamente representarían a los Escipiones Publio y Lucio, junto con el poeta Enio.<sup>20</sup> Además, se proyectó una arquitectura ornamental muy elaborada para el sarcófago de Escipión Barbado en particular, notable por la reproducción de un pequeño altar jalonado de triglifos, metopas y un friso dórico (Coarelli 1988). Igualmente, y salvando el caso del propio Barbado, que paradójicamente fue incinerado —una práctica más antigua que el enterramiento, tal y como explica Storoni (1973: XI-XII)—, el resto de Escipiones adoptaron la práctica cultural helenística y optaron por la inhumación (Chioffi 2015: 628).

Además de esto, el lugar mismo en que se emplazaron los sepulcros revestía gran importancia. La ubicación de un monumento funerario resultaba enormemente significativa, puesto que muchas veces esta se convertía en un punto estratégico para captar la atención del público, publicitar el rango de la familia y, en ocasiones, como apunta certeramente Zevy (1973), reflejar las líneas

<sup>17</sup> Para las distintas opiniones, vid. principalmente Coarelli (1988: 26 ss.); Warmington (1993[=1940]: 3); Courtney (1995: 216-220); Flower (1996: 170-177); y, específicamente sobre esta cuestión, Kruschwitz (1998: 273 ss.); también más recientemente, Massaro (2008).

<sup>18</sup> Vid. Degrossi (1963: 312) y Courtney (1995: 226). McDonnell (2006: 38) considera que el Lucio Cornelio Escipión al que hace honor dicho elogio debió de haber muerto en batalla: «Certainly the diction of both inscriptions [CIL I<sup>2</sup> 10 y CIL I<sup>2</sup> 11] suggests an atmosphere of martial accomplishments. The collocation *virtusque gloria* from the first elogium has a military ring, and in the second, *nunquam victus est virtutei* can hardly be taken in any other way. Because “valorous deeds” is a regular meaning of *virtutes* in early Latin, *multas virtutes* should have this meaning here».

<sup>19</sup> Según CIL I<sup>2</sup> 15, desempeñó las magistraturas de pretor y edil curul, cuestor, fue dos veces tribuno militar, decénviro encargado del juicio de pletios (*litibus iudicandis*) y decénviro encargado de los sacrificios (*sacris faciundis*).

<sup>20</sup> Liv. 38.56, aunque el historiador no se muestra convencido de que el poeta hubiera sido enterrado junto a los miembros de esta familia, tal y como expresa Cicerón en *Arch.* 22.

de actuación política de la aristocracia. En el caso concreto de los Escipiones, la exaltación de su espíritu filoheleno culminaba con el depósito de los cuerpos o cenizas de sus integrantes en el camino que conducía hacia el sur de Italia y Sicilia, la Magna Grecia por extensión.

Por otra parte, descendiendo al contenido mismo de los «textos», en ambos casos son las cualidades abstractas el elemento en el que se pretende focalizar la atención. La influencia de la ética griega aparece decisivamente señalada mediante el sintagma *fortis vir sapiensque* en el *elogium* de Escipión Barbado, cuya formulación tradicional en latín pasa por ser *fortis ac strenuus* o *bonus ac strenuus*.<sup>21</sup> Reaparece mediante esta expresión el ideal de la *καλοκάγαθία*,<sup>22</sup> fundamental en las epopeyas griegas y el pensamiento herodoteo,<sup>23</sup> y que parece encontrar en estos epitafios un soporte para actualizarse. Y es que los dos Escipiones se retratan como encargados de enarbolar la *virtus* romana, palabra que se transforma prácticamente en el *leitmotiv* de todas las inscripciones del monumento. Este término, no exento de complejidad semántica, sería el equivalente al griego ἀρετή. Aunque ambas palabras pasarán posteriormente a englobar cuatro virtudes cardinales,<sup>24</sup> en sus inicios, la *virtus* preclásica se hallaría estrechamente relacionada con el «valor guerrero», el «coraje marcial» o la «bravura» de un combatiente —como se ha encargado de demostrar McDonell (2006: 59-71 y 105-141)—,<sup>25</sup> caracterizado por su tono beligerante, hasta el punto de que, como expresa el propio McDonell (2006: 71), en esta época: «aggressive courage is essence of *virtus*». De hecho, además de la *virtus* digna de un guerrero, en estos epitafios y algunos otros,<sup>26</sup> las referencias a la *fama*, la *gloria* y la ostentación de determinados cargos públicos (*honores*), accesibles solo a personajes de un rango superior, no hacen sino reivindicar cierta moral agonal, característica solo de las élites, y definida por un impulso y una aspiración por descollar entre los demás, un αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων (Il. 6.208 y 11.784).

Ambos personajes en los *elogia* también aparecen dotados de *sapientia*, término que caracteriza a los hombres de estado, siendo, por cierto, el caso de Escipión Barbado el testimonio epigráfico más antiguo de esta cualidad de

<sup>21</sup> Gell. 17.13.3; cf. Cic. *Mur.* 20, *Mil.* 96; Hor. *Ep.* 2.1.50

<sup>22</sup> Así ya Degrassi (1963: 309): *forma cum virtute coniuncta ex more Graecorum*.

<sup>23</sup> El pasaje emblemático es aquel en que Solón relata a Cresos las virtudes de los más dichosos de entre todos los humanos, Telo, de Atenas, y los gemelos Cléobis y Bitón, de Argos (Hdt. 2.28-33).

<sup>24</sup> Generalmente, *prudentia*, *iustitia*, *temperantia* y *fortitudo* en el caso de *virtus* (aunque naturalmente se encuentran sujetas a numerosas variaciones), y φρόνησις, δικαιοσύνη, ἀνδρεία y σωφροσύνη para la ἀρετή griega. Vid. McDonell (2006: 128 ss.).

<sup>25</sup> Sobre el origen de *virtus*, como derivado de *vir*, y su helenización, vid. McDonell (2006: 72 ss.). Como pone de relieve, el significado de *virtus* no se mantiene inamovible durante el desarrollo de Roma. De hecho, el desarrollo semántico de la palabra no parece alcanzar su plenitud hasta época de Cicerón (McDonell 2006: 320-389).

<sup>26</sup> Cf. CIL 1<sup>2</sup> 10 vv. 2-3: *Mors perfe[cit] tua ut essent omnia | brevia, / honos fama virtusque, | gloria atque ingenium*. CIL 1<sup>2</sup> 9 vv. 1-2: *Honc oino ploirume consentiont R[omai] / duonoro optumo fuise viro*.

acuerdo con el estudio del término elaborado por Klima (1971: 66-70). Sin embargo, como pone de manifiesto el propio estudio de Klima y el trabajo previo de Wheeler (1988), *sapientia* debe entenderse como un conocimiento práctico, todavía muy distante de acepciones posteriores como «prudencia» o «sabiduría», con las que se entiende en los contextos filosóficos. Dicho de otro modo, la *sapientia* de los Escipiones debe entenderse como un sinónimo de φρόνησις antes que de σοφία. Este conocimiento práctico bien podría tener un significado político (Klima 1971: 58-65) o incluso estar haciendo referencia a una noción ligada con el contexto marcial, con la estrategia y la táctica característica de la que se serviría un jefe militar, sobre todo si, como ocurre en el caso de Escipión Barbado, el homenajeadado hubiera destacado por sus conquistas. La noción más próxima a «sabiduría» emerge a lo largo del siglo II a. C. contagiándose después de un significado filosófico merced a la obra de Cicerón.

En resumidas cuentas, estos *elogia* responden más bien a la práctica generalizada de las inscripciones funerarias entre la nobleza, esto es, la expresión de las hazañas, cargos públicos y virtudes de los desaparecidos (Andreu Pintado 2009: 340), lo que suponía un elemento capital en la mentalidad aristocrática de la época. De hecho, como ya apuntara Toynbee en su clásica monografía (1971), el culto a los muertos se asentaba en dos pilares, uno más práctico e inmediato, como sería obtener el reposo necesario para los cuerpos de los difuntos y, paralelamente, otro más conectado con las creencias: garantizar que el recuerdo del difunto perdurara en la memoria, primero de los allegados y, si era posible, de un mayor número de personas. No en vano, de acuerdo con lo que advierte Remesal (2002: 372), la existencia para un romano continuaba siempre y cuando otra persona pudiera recordarle mediante su monumento funerario,<sup>27</sup> de lo que puede deducirse que un retrato en el que se elogiara al desaparecido desempeñaba un papel fundamental a la hora de intentar conseguir este propósito.<sup>28</sup>

Los Escipiones representaban la imagen de la Roma helenizada, pero lo hacían desde dos marcos privilegiados: el del poder y el de la masculinidad. La mirada femenina en esta época es más discreta, pero no por ello menos ejemplar. La mejor muestra es el conocido como «Epitafio de Claudia»:

---

<sup>27</sup> La misma idea expresa Chioffi (2015: 627): «The very human desire to be remembered by posterity led to a cultur in wich epitaphs composed in Latin and many other languages spoken in the Roman Empire were putt to use in the belief thay they would guarantee the survival of memory for at least as long as the inscription could be read». A este respecto, y como apunte sobre el vivo interés que despertaría en los romanos la contemplación y obtención (si les era posible) de un monumental lugar de reposo, merece la pena recordar, aunque sea de forma anecdótica, la cómica fastuosidad y ostentación de la que quiere hacer gala Trimalción (Petron. 71) cuando describe su deseado e ingente complejo funerario, con estatuas, relieves y hasta un reloj de sol que obligue a los viandantes a leer su nombre cada vez que quieran saber la hora.

<sup>28</sup> Propósito que, como recuerda acertadamente del Barrio Vega (1992: 16-17), constituía la función principal de esta práctica ya desde tiempos homéricos (Hom. *Il.* 6. 457 ss.; 7. 85 ss.; *Od.* 4. 584; 24. 32-33; 24. 80-84).

Hospes, quod deico paillum est; asta ac pellege.  
Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrae feminae.  
Nomen parentes nominarunt Claudiam.  
Suom mareitom corde deilexit souo.  
Gnatos duos creavit, horunc alterum  
in terra linquit, alium sub terra locat.  
Sermone lepido, tum autem incessu commodo.  
Domum servavit, lanam fecit.      Dixi.      Abei.

CIL I<sup>2</sup> 1211

Extranjero, poco es lo que digo; detente y lee hasta el final. Esta es la tumba horrorosa de una hermosa mujer. Sus padres la bautizaron con el nombre de Claudia. Amó a su marido con todo su corazón. Dio a luz dos hijos, a uno de estos lo deja en la tierra, al otro bajo la tierra lo aloja. De amena conversación y también discreto andar. Atendió su casa, cardó la lana. Esto he dicho. Adiós.

Hoy día perdida, esta inscripción se halló en un gran cipo de travertino, localizado en las proximidades del puente de San Bartolomé, a orillas del río Tíber (Massaro 1992). El *Epitafio de Claudia* se ha fechado tradicionalmente entre el 135 y el 120 a. C. (cf. Warmington 1993 [=1940]: 13), esto es, la época de los Gracos. La propia cronología resulta ya de por sí interesante, pues como se ha podido comprobar, la individualización y la diferenciación en el caso de los varones habría hecho irrupción en los inicios del siglo II a. C., mientras que las mujeres tendrían que esperar casi cien años para encontrar representada su imagen. La distancia temporal que media entre «los vestigios del retrato» masculino y femenino todavía se dilataría más si, rechazando la cronología tradicional, como ha hecho Massaro (1992: 84), se adelantara la producción del epitafio de Claudia hasta un período no muy distante al de la época del poeta Catulo, aduciendo fundamentalmente argumentos basados en el desarrollo de la métrica, en este caso, senarios yámbicos.<sup>29</sup>

Algo que llama poderosamente la atención en la inscripción de Claudia es la ausencia del nombre del padre o del esposo, aunque sí esté presente su filiación con la *gens* Claudia. No obstante, los primeros epitafios en los que se mencionan las mujeres solamente incluyen el nombre de estas, el nombre del progenitor (en caso de que la mujer fuera libre) y el del marido (si resultaba estar casada). Como señala Caldelli (2015: 583), este simple hecho ilustra la dependencia de la mujer, bien como *filia familiae*, bien como *uxor legitima*. Empero, en este caso es únicamente Claudia el nombre que se consigna, como si exclusivamente se pretendiera llamar la atención sobre la inmaculada conducta de la fallecida. Aun así, este punto no debe inducir a error: la emotividad contenida de la inscripción y la alabanza de una «esposa ejemplar» no hacen sino apuntalar el elogio de un grupo algo más amplio, los Claudios. Aquí, Claudia es una *mater familias* real y a la vez simbólica.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Vid., en general, el comentario que dedica Massaro (1992: 78-114) a esta inscripción.

<sup>30</sup> A este respecto, no debe pasarse por alto el juicio de Feraudi-Gruénais (2003: 159), para quien el monumento funerario quedaba convertido en una auténtica «expresión intencional del ego».

Con respecto a la homenajeadada, Massaro ha puesto en tela de juicio su condición social. De acuerdo con la mención expresa de la *gens*, Claudia recibió el nombre por parte de sus padres (*nomen parentes nominarunt*), pero su condición de patricia o descendiente de un liberto no puede deducirse con certeza a partir del texto. Como es bien sabido, dentro del peculiar sistema *tria nomina* latino, las mujeres solo contaban con *nomen* y *cognomen*, quedando privadas del *praenomen*. Ahora bien, en la práctica, la onomástica latina femenina diferenciaba entre mujeres mencionadas únicamente con el nombre del padre o de la *gens* —como el caso de Claudia— y aquellas mujeres que recibían el nombre de la *gens*, unido al nombre del padre y el sustantivo *filia*, un sistema que «expresa a su vez (es decir, como el precedente) la negación de la identidad y una relación jurídica idéntica a la que resulta de la designación primitiva del esclavo como Gaipor (esclavo de Gayo), Marcipor (esclavo de Marco), Quintipor, etc.».<sup>31</sup>

La sospecha de Massaro para negar a Claudia la condición de patricia se fundamenta en dos razones, la ausencia durante la República de otras inscripciones en verso que conmemoraran a mujeres de la aristocracia y el hecho de que las inscripciones en verso de este período que conmemoran a varones nobles estén dispuestas en saturnios, mientras que este *elogium* fue inscrito en senarios, un verso que era especialmente popular entre las personas de origen humilde (Massaro 1992: 83).<sup>32</sup>

En cualquier caso, dejando a un lado la cuestión del nombre, el carácter público del epitafio de Claudia, esto es, su finalidad primera, su recuerdo mediante la lectura de los caminantes que lo contemplaran —como en el caso de los Escipiones—, queda suficientemente subrayado por determinadas fórmulas fijas cuya intención es captar la atención del viandante. «La voix des monuments», como denominó el jesuita francés Guillaume de Jerphanion (1930) a estas expresiones estereotipadas, se deja notar tanto en el primero de los versos, mediante el uso del vocativo *hospes* y los imperativos *asta*, *pellege*, como en el último de estos, a través de la frecuentísima forma de despedida *vale*.<sup>33</sup> Junto a esto, la inscripción abunda en figuras retóricas y juegos de palabras que la diferencian claramente de otro tipo de epitafios de la misma época. Como

<sup>31</sup> Ménager (1980: 146 ss.) *apud* Cantarella (1991[=1981]: 215). Existían, por otra parte, algunos casos excepcionales en los que la mujer también recibía un *praenomen*. En cuanto al estatus jurídico de la mujer romana, vid. Thomas (1991: 115-175) y Gardner (1986), donde se profundiza acerca de la tutela a la que se sometía al colectivo femenino *propter levitatem animi*.

<sup>32</sup> Existiría, además, según expresa Massaro, la posibilidad de que el *nomen* que aparece en la inscripción fuera un apodo (Massaro 1992: 95-56), lo que según el estudioso explicaría el acusativo *Claudiam*, en lugar del esperado genitivo. Para el investigador italiano, el padre de Claudia habría sido un liberto que alcanzó tal condición antes del nacimiento de la elogiada, por lo que le era posible concederle el nombre de la familia.

<sup>33</sup> La denominada «voz de los monumentos» no es sino uno de los varios *topica carminum sepulchralium latinorum*, catalogados por Lier en tres artículos sucesivos (1093a, 1093b y 1904) publicados en *Philologus*. Llamar la atención del destinatario mediante lo que en términos jakobsonianos se entendería como «función apelativa o conativa» es uno de los elementos más recurrentes en las inscripciones funerarias. Para el caso de las hispanas, vid. Mariner Bigorra (1952: 195).

ejemplo puede citarse el curioso caso de la aparente contradicción *sepulcrum hau pulcrum*, que se sustenta en una falsa etimología de la primera palabra (Warmington 1993 [=1940]: 12 n.1), la figura etimológica *nomen... nominarunt* y las abundantes aliteraciones.

Fernández Martínez (2008:161) reparaba en que el epitafio de Claudia constituye una de las primeras muestras que sirvieron para moldear el esquema de atributos que debía contener un elogio femenino, lo que resulta decisivo a la hora de indagar en la *topica* que se consolidará paulatinamente para describir la imagen femenina.<sup>34</sup> De hecho, casi con un siglo de diferencia, Galletier (1922: 123) había considerado esta inscripción como el prototipo de encomio femenino romano con independencia de las variaciones de época tardorrepublicana e imperial. Y es que, unidos a la referencia expresa a la belleza física de Claudia (*pulcrae feminae*), se hallan presentes muchos de los característicos tópicos de marcado cuño helénico que se acumularán a partir de entonces en los *elogia* femeninos. Como ejemplos puede citarse el siempre patente *lanificium* (*Lanam fecit*), unido al cuidado del hogar (*domum servavit*), o la fertilidad de la esposa, visible en el alumbramiento de una descendencia masculina que perpetúe la estirpe (*Gnatos duos creavit*). Además, la inscripción de Claudia es innovadora, entre otros muchos aspectos, por el hecho de aludir tempranamente al *sermone lepido* de la homenajeadada, una característica que se encuentra más en consonancia con la imagen de la *docta puella* de la elegía y que, tal y como asevera la misma Fernández Martínez (2008: 161), es «una cualidad más relacionada con lo intelectual que con lo doméstico o lo físico, presentándonos, a través de una conversación brillante y atractiva, una cara más social de la mujer».

Por último, no es menos significativo que el epitafio de Claudia muestre interesantes paralelos con una inscripción conocida como *Laudatio Turiae*,<sup>35</sup> datada a mediados del período augústeo. En este caso el encomio, encargado por el esposo de la difunta, presenta decididamente una verdadera nómina de atributos femeninos tipificados y compartidos por otras matronas romanas,<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Es más, Mariner Bigorra (1952: 195) consideraba que el elogio en sí no sería sino otro tipo de *topicum* o motivo heredado de la costumbre epigráfica funeraria del mundo griego. Convertido en uno de los temas predilectos en el ámbito heleno, el elogio y la descripción de elementos biográficos aumentará considerablemente durante el período helenístico y romano (del Barrio Vega 18-22), pasando a convivir con otros clichés característicos del ámbito fúnebre: la *mors immatura*, la *consolatio* a los amigos y familiares, la maldición contra posibles profanadores, la indiferencia del hado a la hora de privar de vida a las personas, el acostumbrado *sit tibi terra levis* y la construcción del sepulcro en vida.

<sup>35</sup> CIL 6.41062. Vid. Durry (1950), con un importante comentario. Cf. Hemelrijk (2004: 185 ss.).

<sup>36</sup> *Cetera innumerabilia habueris communia cum omnibus matronis* (CIL 6.41062 col. 1. l. 33-34). Como la literatura, la epigrafía ha sido generosa a la hora de conservar las conductas que, independientemente de la época, siempre eran vistas con buenos ojos por parte de los romanos. Por mencionar únicamente dos ejemplos, en CIL 6.10230, la casta Murdia es objeto de alabanza, puesto que jamás deseó salir en público sin la presencia de su esposo, hecho este que reforzaba su condición de *univira*; y la elegancia y sofisticada composición del *elogium* de Perusina (CIL 6.37965), datado en ente los siglos II-III d.C., es razón más que suficiente para reproducirlo aunque solo sea en parte (vv. 1-3 y 8-11): *Hic Perusina sita est, qua non pretiosior ulla / femina, de multis vix una aut altera visa / sedula [...] fortis, sancta, tenax, insons, fidissima custos, / munda domi, sat munda foras, notissima volgo, / sola erat ut posset factis occurrere cunctis. / Exiguo sermone inreprehensa*

entre los que figuran la *pietas*, *fides*, *probitas*, *comitas* (equivalente al *sermone lepidio* de Claudia), el *obsequium*, *lanificium*, *ornatus non conspiciendus* y *studium religionis sine superstitione* entre otros. Todos ellos quizá puedan resumirse en la también mencionada *pudicitia*, aquella condición típica de una matrona romana, merced a la cual velar por los intereses de su esposo antes que por los particulares se transformaba en el máximo empeño de cualquier mujer noble.<sup>37</sup>

Así las cosas, a partir de la inscripción comentada y de sus paralelos, puede colegirse fácilmente que el elogio de la belleza, al contrario de lo que sucederá con una larga nómina de virtudes éticas y conductuales, no es un elemento esencial del retrato femenino (al menos en estos primeros tiempos). Cuando se dibuja la imagen de la mujer, se opta por dar preferencia a la irreprochable conducta moral de las matronas romanas, viendo en la paciente y fiel Penélope y en la valerosa Lucrecia, por citar, entre algunos otros, los *exempla* literarios más significativos, modelos especulares de comportamiento. En definitiva, como recordaba Pociña Pérez (1988), la imagen de Claudia encaja a la perfección con un refrán recopilado por Hernán Núñez de Toledo a mediados del XVI:

—Madre, ¿qué cosa es casar?

—Hija: hilar, parir y llorar.

En cuanto a la cantidad de información que se posee en relación con las *laudationes funebres* —aquellos discursos en los que se elogiaba a un difunto—, puede decirse que la tónica general de las manifestaciones literarias que han ido desglosándose no se altera. Dicho de otro modo, los datos no son muy numerosos. Este punto posiblemente se encuentre motivado por dos razones en

---

*manebat, / prima toro delapsa fuit, eadem ultima lecto / se tulit ad quietem positus ex ordine rebus, / lana cui e manibus nuncquam sine causa recessit, / opsequioque prior nulla moresque salubres. / Haec sibi non placuit, numquam sibi libera visa, / candida, luminibus pulchris, aurata capillis, / et nitor in facie permansit eburneus illae, / qualem mortalem nullam habuisse fuerunt.* En el caso de los niños, los sepulcros acentuaron su componente patético especialmente mediante mención explícita del amor paterno filial y la dulzura del carácter del retoño. Así, por ejemplo, dentro del sexo femenino, sobresale el elogio de Geminia Agathe (*CIL* 6<sup>3</sup> 19007), cuya dedicatoria corrió a cargo de la que fuera su madre. A propósito de esta jovencita, cabe decir que excepto por el tópico *forma pulchra* (v. 7), su elogio se distancia del arquetipo femenino. De hecho, curiosamente, se indica cómo su apariencia era la de un muchacho (v. 5 *nam pueri voltum, non femine, crede, gerebam*), tenía el cabello pelirrojo (v. 8 *rufa coma*) y, a pesar de que tan solo vivió cinco años, siete meses y veintidós días, dedicó todo su tiempo al ocio infantil (v. 4 *dux vixi, lusi*). Respecto a este último detalle, es llamativo constatar que el mármol en el que están inscritos los hexámetros presenta el grabado de una niña jugando a la pelota.

<sup>37</sup> La *pudicitia* se concretaría en la fidelidad al marido, que implicaba la contención de cualquier tipo de placer o actuación deshonrosa, desde el adulterio, duramente condenado, hasta cuestiones tan aparentemente indiferentes hoy en día como el beber vino. Vid. Serv. *Aen.* 1.737: *apud maiores nostros feminae non utebantur vino nisi sacrorum causa certis diebus*. A propósito de esta última restricción, Cantarella (1991[=1981]: 203 y 229, n. 15, 16 y 17) da cuenta de los tres principales motivos: la atribución de capacidades abortivas a esta bebida, la posibilidad de inducir a un mal comportamiento y la creencia de que su consumo equivalía a la ingesta de un principio vital ajeno, lo que lo equiparaba al adulterio. Según Dionisio de Halicarnaso (2.25.6), el castigo de las adúlteras y bebedoras de vino habría sido ya estipulado por Rómulo, y Gelio (10.23) también da cuenta de las prerrogativas del esposo en estos casos, así como de la prueba que acostumbraba a utilizarse para detectar la ingesta de dicha bebida: el *ius osculi*. Cf. Cic. *Rep.* 4.6.17; Val. Max. 2.15 y Plin. *NH.* 14.90. Este último tema ha sido tratado dentro de la poesía latina por Marina Sáez (1994: 245-252).

esencia. En primer lugar, y como puede deducirse de los trabajos de Vollmer (1892), el pionero en este campo, y a partir de la más reciente sistematización de Kierdorf (1980), los fragmentos que sobreviven son escasos.<sup>38</sup> En segundo lugar, a pesar del indiscutible papel que el arte del hablar desempeñó en estos discursos (Kierdorf 1980: 1-9), jamás se reparó de manera detallada en este género dentro de los manuales de retórica.<sup>39</sup> No obstante, pese a la escasez documental, estos elogios no han quedado exentos de una clasificación, como la propuesta por Durry (1950: XII-XXI) a mediados del siglo xx. Dicha clasificación distinguía entre *laudationes publicas* y *privatas*. Y es que se cree con fundamento (Flower 1996: 145 n. 72) que tales discursos tuvieron cierta repercusión y pasaron a influir decisivamente en algunos géneros literarios —como la analística— desde que comenzaron a publicarse en el siglo tercero.<sup>40</sup>

La información más completa acerca de la práctica y contexto de una *laudatio* la aporta un autor griego, concretamente Polibio. El testimonio que brinda este autor ofrece la virtud de constituir una fuente directa sobre el juicio de un extranjero acerca de una costumbre tan decisivamente influyente como el *funus publicum* romano. Desde una visión *etic* —conforme a la distinción de Marvin Harris—, Polibio, en tanto que extranjero, explica a un público helenizado la ceremonia y el funeral que tienen lugar una vez fallecido un personaje considerado como noble. En una digresión, mientras se ocupa de la constitución política romana en comparación con la cartaginesa, Polibio brinda un amplio pasaje que utilizará como argumento para defender el ánimo valeroso de los romanos y el peso de las tradiciones en la educación de los jóvenes:

Ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἐστὼς ἐναργῆς, σπανίως δὲ κατακεκλιμένος. Πέριξ δὲ παντός τοῦ δήμου στάντος, ἀναβάς ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους, ἂν μὲν υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ καταλείπηται καὶ τύχη παρῶν, οὗτος, εἰ δὲ μὴ, τῶν ἄλλων εἴ τις ἀπὸ γένους ὑπάρχει, λέγει περὶ τοῦ τετελευτηκότος τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς ἐπιτετευγμένας ἐν τῷ ζῆν πράξεις. [...] (54) Πλὴν ὁ γε λέγων ὑπὲρ τοῦ θάπτεσθαι μέλλοντος, ἐπὶν διέλθῃ τὸν περὶ τούτου λόγον, ἀρχεται τῶν ἄλλων ἀπὸ τοῦ προγενεστάτου τῶν παρόντων, καὶ λέγει τὰς ἐπιτυχίας ἐκάστου καὶ τὰς πράξεις. Ἐξ ὧν καινοποιουμένης αἰεὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν τῆς ἐπ' ἀρετῆς φήμης ἀθανατίζεται μὲν ἢ τῶν καλόν τι διαπραξαμένων εὐκλεία, γνῶριμος δὲ τοῖς πολλοῖς καὶ παραδόσιμος τοῖς ἐπιγινόμενοις ἢ τῶν εὐεργετησάντων τὴν πατρίδα γίνεται δόξα.

Plb. 6.53.1-2, 54.1-2<sup>41</sup>

<sup>38</sup> El trabajo de Kierdorf (1980), de hecho, incluye escasos añadidos —con un total de cuarenta y seis discursos consignados hasta comienzos del s. v d. C. (1980: 137-149)— al compendio e introducción del género que realizara Vollmer (1892), años más adelante resumida en su entrada enciclopédica (1925: 445-529, vid. *laudatio funebris*). Una tabla esquema sobre estos discursos puede verse en Arce Martínez (2000: 78).

<sup>39</sup> La *oratio funebris* está completamente ausente en *Rh. Her. e Inv. rhet.* De hecho, Cicerón solo la trata muy brevemente en el marco del *genus laudativum* (*De or.* 2.341-349). Cf. Quint. *Inst.* 3.7.

<sup>40</sup> En ocasiones la fecha de publicación de las *laudationes* de carácter público se retrotrae incluso hasta los finales del siglo iv a. C., motivada por la influencia griega. Vid. Kierdorf (1980: 94-95), Hölscher (1990: 78) y Flower (1996: 145-150 y 157-158).

<sup>41</sup> Sigo la edición de Weil (2003[=1977]).



Cuando fallece alguno de los hombres preclaros entre estos, después de organizar el cortejo fúnebre, se transporta con la restante consideración hacia la plaza, hasta los llamados «espolones», puesto en pie alguna vez para que sea visible,<sup>42</sup> y raramente tumbado. Una vez permanece en pie todo el pueblo alrededor, en caso de que haya dejado un hijo en la edad de la juventud que por casualidad se encuentre presente, y si no, si hay algún otro de los parientes, ese, después de subir a la tribuna, refiere las virtudes acerca del finado y las hazañas logradas en el tiempo en que vivía [...] (54) Además, quien está hablando sobre el que van a enterrar, en caso de que complete su discurso acerca de este, comienza con los demás, a partir del más viejo de los que figuran, y refiere los éxitos de cada uno y las hazañas. Por este motivo, al renovar siempre la fama de los prohombres por su virtud, se hace imperecedera la gloria de quienes acometieron una bella acción y la reputación de los que hubieron hecho un bien a la patria se vuelve reconocible para todos y transmisible para los venideros.

Prácticamente la totalidad del contexto que envolvía a estos discursos se halla reflejado en la información del megalopolitano. De un modo resumido, puede decirse que, celebrada durante el *funus publicum* de los personajes ilustres (τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν),<sup>43</sup> el debut de la *laudatio funebris* se retrotrae, al menos legendariamente, hasta la propia fecha en la que los historiógrafos romanos quisieron ver el origen de la República. Efectivamente, es la *oratio funebris* de 509 a. C., pronunciada por el cónsul Publio Valerio Publícola en honor de Lucio Junio Bruto,<sup>44</sup> el primer ejemplo localizado en las fuentes literarias (Kierdorf 1980: 94 ss.). Desde entonces, como también ocurriría más tarde, el discurso se llevaba a cabo en un espacio público. En la época de Polibio, la práctica se encuentra definitivamente emplazada en los *rostra* del foro romano (πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν), epicentro de la vida política romana.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Posiblemente, sentado, según Walbank (1957: *ad loc.*, 737), que cita pasajes de Herodiano, Apiano, Boecio y otros.

<sup>43</sup> Como recuerda Arce Martínez (2000: 80), ni a las mujeres (hasta la *laudatio* de Popilia que recuerda Cicerón *De or.* 2.346), ni a los plebeyos, ni a los niños que todavía no habían llegado a la adolescencia se les recordaba con estos discursos. Asimismo, vid. Cic. *Leg.* 2.61-62: *Reliqua sunt in more [...] ut [...] honoratorum virorum laudes in contione memorentur.*

<sup>44</sup> A este respecto, Dionisio de Halicarnaso (5.17.2 ss.) consideraba este tipo de discursos un ἀρχαῖον εὔρεμα propio de los romanos (5.17.3) y no un invento de los griegos. Cf. Plut. *Publ.* 9. 6 ss., que expresa sus dudas escribiendo que este sistema de elogio, de acuerdo con Anaxímenes, habría sido introducido por Solón. Como ha puesto de manifiesto no obstante Loraux, el elogio fúnebre romano se diferencia radicalmente del *epitáphios lógos* griego. En el caso de Roma, la *laudatio*, aunque también es pública, se distingue por su carácter individualizador, en el que se elogia al *vir*, pero «l'elogie des soldats morts à la guerre n'est pas une coutume romaine» (Loraux 1981: 42), sino una prerrogativa helena. Una opinión que ya había expresado M. Alexiou (1974) y con la que coincide K. Prinz (1997). Asimismo, con mucha anterioridad, vid. el tratamiento del *epitáphios lógos* que hacía Burgess (1902: 143-157) y los abundantes lugares que recoge.

<sup>45</sup> Aunque en contadas ocasiones —y únicamente en época imperial— la *laudatio* contó con otros escenarios como el Circo Flamínio (vid. D.C. 55.2.2), por norma general se celebró en la tribuna (*suggestus*) del *Comitium*. Esta tribuna pasaría a denominarse traslaticamente *rostra*, merced a los espolones de las naves capturados durante una batalla naval a manos de Gayo Menio en 338 a. C. (Plin. *NH.* 34.20; Liv. 8.14.9 ss.). La ubicación de los *rostra* cambió con las reformas de César (D.C. 43.49.1-2), pasando desde una posición central en el Foro, a un espacio oriental. Esta tribuna, conocida como *vetera rostra*, fue posteriormente ampliada por Augusto, quien también decoró con los espolones de su victoria en Actium la plataforma del templo en honor al divino Julio, duplicando, por tanto, los potenciales escenarios para los discursos oratorios

Asimismo, cuando Polibio escribe que todo el pueblo se halla presente (πέριξ δὲ παντὸς τοῦ δήμου στάντος), una afirmación que puede parecer hiperbólica adquiere suficientes visos de verosimilitud si se tiene en cuenta que estudiosos como Fergus Millar (1998: 223 y 244 ss.), al cuestionarse sobre la capacidad del Foro en época de la República —un espacio que superaría casi en mil metros cuadrados el espacio de la Pnyx de Atenas—, cifran el número de personas que podían concurrir entre las quince mil y veinte mil almas. Es de imaginar que los familiares del fallecido se conmoverían al observar que tan elevada cantidad de asistentes se amontonaba para escuchar las virtudes y hechos memorables (τὰς ἀρετὰς... καὶ τὰς πράξεις) de su pariente y de sus antepasados. Precisamente la acumulación de lo que para algunos romanos suponían «falsos triunfos» y «demasiados consulados»<sup>46</sup> avivó el fuego de las críticas de algunos personajes como Livio, quien desacreditaba su empleo como fuente historiográfica al considerar que una suma tan desmedida de falsos títulos, hazañas y cargos no hacía sino provocar que la memoria del pasado quedara «viciada».<sup>47</sup>

Por otro lado, la aparente sencillez y falta de artificio de estas *orationes*, que bien podría explicarse por su estrecha ligazón a contextos fúnebres enormemente ritualizados —y, por ende, más reacios a desarrollar variaciones e innovaciones— también ha provocado ya en los críticos modernos que en muchas ocasiones las propias convenciones de una «retórica arcaica» hayan sido categorizadas como un tipo de *Antikunstprosa*.<sup>48</sup> Bien pensado, este juicio no es de extrañar cuando el mismo Cicerón mostraba cierta reticencia al ocuparse de este tipo de discursos, a los que caracterizaba por su concisión descarnada y poco embellecida y por su poca utilidad para obtener el aplauso.<sup>49</sup> En cambio, Flower considera que la característica sencillez de las *laudationes* podría responder tanto

---

y las *laudationes*. Para la problemática arquitectónica del Foro romano en general y para las sucesivas modificaciones y evoluciones de sus elementos, resultan fundamentales los trabajos de Filippo Coarelli, especialmente (1985).

<sup>46</sup> Cic. Brut. 62: Quamquam his laudationibus historia rerum nostrarum est facta mendosior. Multa enim scripta sunt in eis quae facta non sunt: falsi triumphi, plures consulatus, genera etiam falsa et ad plebem transitiones, cum homines humiliores in alienum eiusdem nominis infunderentur genus.

<sup>47</sup> Liv. 8.40.4-5: Vitiatam memoriam funebribus laudibus reor falsisque imaginum titulis, dum familiae ad se quaeque famam rerum gestarum honorumque fallente mendacio trahunt; inde certe et singulorum gesta et publica monumenta rerum confusa. Nec quisquam aequalis temporibus illis scriptor exstat quo satis certo auctore stetur.

<sup>48</sup> Vid. Durry (1950). Cf. Kierdorf (1980: 49-93), que, por su parte, admite la influencia de la retórica en el discurso fúnebre, especialmente a partir del siglo II a. C.

<sup>49</sup> Cic. De or. 2.341.: testimoni brevitatem habent nudam atque inornatam [...] ad orationis laudem minime accommodata est. Idéntica opinión mostrará Quintiliano (Inst. 11.3.153), haciendo notar que, entre los diferentes tipos de laudatio, únicamente las contiones funebres y las consolationes son tristes atque summissae en lugar de estar caracterizadas por una actio laeta, magnifica y sublimis.

a la condición del orador, generalmente un joven muchacho (υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ), como a la de la multitud presente.<sup>50</sup>

Un caso práctico de lo comentado es la *oratio* puesta en escena por Quinto Cecilio Metelo, en homenaje a su padre Lucio en el 221 a. C.:

Q. Metellus in ea oratione, quam habuit supremis laudibus patris sui L. Metelli pontificis, bis consulis, dictatoris, magistri equitum, XV viri agris dandis, qui primus elephantos ex primo Punico bello duxit in triumpho, scriptum reliquit decem maximas res optimasque, in quibus quaerendis sapientes aetatem exigent, consummasse eum: voluisse enim primum bellatorem esse, optimum oratorem, fortissimum imperatorem, auspicio suo maximas res geri, maximo honore uti, summa sapientia esse, summum senatorem haberi, pecuniam magnam bono modo invenire, multos liberos relinquere et clarissimum in civitate esse; haec contigisse ei nec ulli alii post Romam conditam.<sup>51</sup>

Quinto Metelo, en aquel discurso que pronunció con los más elevados elogios en honor de su padre el pontífice Lucio Metelo, dos veces cónsul, dictador, comandante de caballería, quincecénviro para el reparto de tierras, el primero que condujo elefantes procedentes de la Primera Guerra Púnica durante el desfile triunfal, dejó por escrito los diez principales y nobles logros que él había conseguido, en cuya búsqueda pasan su vida los juiciosos: y es que quiso ser un guerrero de primera, un perfecto orador, un valerosísimo general, llevar a cabo las más importantes hazañas bajo su propio mando, desempeñar el cargo más importante, caracterizarse por una completa prudencia, ser considerado como el senador de mayor rango, adquirir una gran riqueza de manera honesta, dejar muchos hijos y ser el más distinguido en su ciudad; esto le fue posible alcanzarlo a él y no a ningún otro desde que Roma fuera fundada.

Este texto constituye la *laudatio* más antigua que se conserva. En el intervalo que medió entre la Primera y Segunda Guerra Púnica, cuando la aristocracia romana ya había afianzado su control sobre la Península italiana y Sicilia, antes de tener que hacer frente a los ejércitos de Aníbal, Quinto Cecilio Metelo, uno de los hijos de Lucio,<sup>52</sup> pronunció unas sentidas palabras en honor a su padre recientemente fallecido (*circa* 221 a. C.). La *oratio* puesta en escena por el joven Metelo se convierte en uno de los primeros casos en que puede identificarse el retrato moral de un patricio romano.

El fragmento resulta enormemente valioso no tanto para estudiar la imagen de la aristocracia romana de la segunda mitad del siglo III, como para examinar

---

<sup>50</sup> Flower (1996: 131): «The traditional simplicity of the genre can be associated with the youth of the speaker and the potentially large size and diverse carácter of the crowd in the Forum. It also reflects a desire to evoke an archaic tone associated with the ancestors».

<sup>51</sup> Malcovati (1930: 151, n.º. 5, frg. 3 [=Plin. *NH.* 7.139-140]. Para el comentario del fragmento y su estructura, vid. Kierdorf (1980: 10-20), donde se advierte sobre las concomitancias con el estilo lapidario y tendente a la aliteración de los *elogia*, Gabba (1988: 27-30) y Durry (1950: XLII), así como la atención que le dedica Flower (1996: 136-142) y sus interesantes notas. Un intento de reconstrucción de la *oratio* en su totalidad puede encontrarse en Kierdorf (1980: 20 ss.).

<sup>52</sup> Sobre Lucio Cecilio Metelo, principalmente recordado a raíz de su victoria sobre los cartagineses en Sicilia, vid. Plb. 1.39-40; la trunca alusión de Cicerón en *Resp.* 1.1; DH. 2.66.4; Liv. *Per.* 19; Front. *Strat.* 2.5.4; Eutr. 2.24 y Oros. *Hist.* 4.9.14. Existe además una completa monografía sobre el aristocrático linaje de los Cecilio Metelo en tiempos de la República a cargo de van Ooteghem (1967). Sobre Lucio, en concreto, vid. pp. 7-22; para su hijo, Quinto, pp. 23-44.

la imagen que sus integrantes deseaban proyectar. El hecho de que solo se disponga de este párrafo imposibilita saber cuál sería el contexto inmediato en el que se insertaba la *laudatio* de Lucio Cecilio Metelo, o dicho de otra forma, qué posición ocuparía dentro de la totalidad del elogio. De acuerdo con Kierdorf, el texto se ubicaría al comienzo del discurso fúnebre del elogiado. El propio autor (Kierdorf 1980: 58-93) se encargó de formular la hipotética estructura que guardarían estos discursos a través de los testimonios conservados y la teoría retórica de los siglos II y III d. C. Por otro lado, Flower (1996: 139) se decanta por situar el fragmento en la sección final del discurso, basándose en el tono del mismo. De las dos opciones, la de Flower es preferible. Más que por el tono al que alude la estudiosa, el problema reside en tratar de conciliar la información de Polibio cuando se asume el esquema organizativo de Kierdorf. En efecto, el filólogo clásico distingue un preámbulo, el elogio propiamente dicho del difunto (familia y antepasados, educación y vida privada, cargos, hazañas y virtudes), la exhortación al auditorio y, por último, la consolación de los supervivientes. No obstante, gracias a Polibio<sup>53</sup> puede comprobarse que el relato de las virtudes de los antepasados ocupaba una posición posterior a la del elogiado, lo cual parece situar el alemán antes de la biografía del fallecido.

Este punto lleva a plantearse si la localización del texto que transmite Plinio no podría ocupar, al contrario de lo establecido por Kierdorf, una posición igualmente significativa, pero completamente contraria, esto es, el final del discurso. En efecto, matizando la localización propuesta por Flower, el carácter compilador y el afán de concisión parecen encajar más bien con la *peroratio* oratoria. Este epílogo cumpliría las dos finalidades principales que se le exige a la parte final de un discurso, la *recapitulatio* y el *affectus*. En este sentido, el propósito compilador del elogio se logra mediante la enumeración de los hechos más sobresalientes de la vida de la Lucio y la brevedad empleada por el orador, mientras que la influencia sobre el auditorio recaería especialmente en el último sintagma, que supone una mirada hacia el pasado (*post... conditam*) y hacia la comunidad (*Romam*) al mismo tiempo.

En cualquiera de los casos, una vez que se pasa a considerar la estructura interna en la que se dispone el elogio, como muy bien se encarga de precisar Flower (1996: 140), esta se halla en consonancia con el orden en el que un sujeto accedía a los diferentes cargos del *cursus honorum*, algo que sería fácilmente reconocible por la audiencia romana de la época. Pero, igualmente, debe advertirse que los cargos mencionados no se encuentran dispuestos según la secuencia cronológica en que se obtuvieron, sino en un orden intencionadamente decreciente, de forma que aquellos *honores* que revisten una mayor importancia se ubican en primer lugar. Es así que la primera mención honorífica pasa por ser la de *pontifex maximus*, seguida de la mención de la más alta magistratura, el

<sup>53</sup> Vid. *supra*, Plb. 6.54.1: ἐπὶ δὲ διέλεθ' ἅπαντα τὸν περὶ τούτου λόγον, ἀρχεται τῶν ἄλλων ἀπὸ τοῦ προγενεστάτου τῶν παρόντων.

consulado, posición que ocupó durante los años 251 y 243 a. C. El resto de cargos (dictador en 224, comandante de caballería en 249, quindecénviro para el reparto de tierras...) queda eclipsado por la prestigiosa acción de haber logrado que toda Roma lo recibiera como general victorioso en su desfile triunfal tras la derrota de Asdrúbal (250 a. C.). El elogio de Quinto, por si fuera poco, lo convierte en el pionero a la hora de introducir los elefantes como parte del botín, bestias que, sin embargo, ya eran conocidas por los romanos.<sup>54</sup>

Aparte de la brillante carrera de Metelo, sin duda lo más sobresaliente concierne al catálogo de diez virtudes que se proporciona. A diferencia de la ética y mentalidad griegas, excesivamente pesimistas a los ojos de un lector moderno,<sup>55</sup> en la ideología romana no importaba tanto morir joven en servicio de la patria como alcanzar una edad proveya siempre y cuando se hallase acompañada de los *honores* y magistraturas más destacados. Este fue el caso del padre de Quinto, a cuya longeva edad, por otra parte, parece aludir sibilamente la expresión *aetatem exigent*.<sup>56</sup>

Como se puede observar, el decálogo ético resume a la perfección las características que debía presentar aquel que deseara aparecer retratado como un *nobilis* para las generaciones venideras. La primacía del elogiado se plasma lingüísticamente en la multitud de superlativos, así como términos que indican abundancia (*optimum, fortissimum, maximas, summa...*). El ideal competitivo de la antigua aristocracia está igualmente marcado desde el momento en que la primera posición dentro de las virtudes referidas es la concerniente a la actuación del difunto en el campo de batalla, lo que se denota a través del agente *bellatorem* y su condición de *imperator* exitoso. El sustantivo deverbal *bellator*, realmente infrecuente en latín a la luz de sinónimos como *miles* o *propugnator*, tiene además cierto gusto poético, encargado de transportar la mente del auditorio a un contexto más propio de la épica. De hecho, si se exceptúa su aparición en una sola ocasión dentro de las *Geórgicas* (2.145), Virgilio lo utilizará hasta en siete pasajes dentro de la *Eneida*, todas ellas dentro de los libros dedicados a cantar la guerra

<sup>54</sup> Sobre este último detalle —la introducción de los elefantes en Roma—, Schilling (1977), en su edición del libro séptimo de Plinio, matiza que, en realidad, Manio Curio Dentato fue el primer romano que introdujo los elefantes en la ciudad para celebrar su triunfo sobre Pirro en el 275 a. C. Ante la novedad, los animales recibieron el nombre de «bueyes de Lucania». De hecho, el mismo Plinio deja constancia de ello en el libro octavo: *Elephantos Italia primum vidit Pyrrhi regis bello et boves Lucas appellavit in Lucanis visos anno urbis CCCCLXXII* (Plin. *NH.* 8.16). Schilling (1977: 204 n. 3) prefiere ver un error en Plinio, en lugar imprimir *plurimos* como aparecía en la edición de Mayhoff e Ian: Ahora bien, también puede pensarse que aunque evidentemente se contradiga, Plinio no se equivocara en su redacción, sino que en la fuente de la que se sirviera para este punto —¿quizá los archivos familiares de los Metelos, en los que habría constancia de este elogio?— Lucio apareciera efectivamente como el primer romano en presentar los paquidermos a sus conciudadanos. De hecho, otras disciplinas como la numismática corroborarían esta hipótesis. Así, incluso en fechas posteriores a las del elogio, es frecuente encontrar acuñaciones monetales de la *gens Caecilia* en las que aparece grabada la figura de un elefante, que pasó a convertirse en el símbolo de este linaje.

<sup>55</sup> Las referencias a la cruda existencia del hombre y la consideración de la muerte como un remedio a una vida plagada de pesares jalonan toda la literatura griega antigua: cf. Hom. *Il.* 24.525-526; Thgn. 425-428; S. O.C. 1224-1238; Hdt. 1.31.3.

<sup>56</sup> También es Plinio (*NH.* 7.157) quien deja constancia de su muerte a los cien años.

contra Turno y muchas veces como epíteto de un animal tan característico los enfrentamientos armados como el caballo.<sup>57</sup> En este punto, es fácil colegir que presentar a los miembros de la familia como responsables de los éxitos militares del estado sobre los enemigos, en especial sobre los cartagineses, resultaría lo suficientemente grato a los oídos de los aristócratas y constituiría ya por sí solo un notable timbre de gloria.

Junto a esto, llama la atención la relevancia de términos como *orator*, que ocupa la segunda posición en los preceptos, por delante de prerrogativas militares como *imperator*. Un distintivo como este, unido a la aliterante *summa sapientia*, evidencia el temprano gusto por una cumplida formación en el arte de la elocuencia, campo que naturalmente debía cultivarse para hacer oír el propio parecer en el senado. El dominio de la palabra en esta época redundaba también en beneficio de las hazañas ya emprendidas, permitiendo que las gestas de la nobleza gozaran del reconocimiento tanto de los iguales y camaradas como del pueblo. Quizá en estos rasgos, sobre todo en la presencia de calificaciones como *orator*, pueda verse una ligera evolución y contraste respecto a la imagen que presentan los *elogia Scipionum*.<sup>58</sup> En efecto, en los epitafios de la familia de los Escipiones y, llamativamente, en aquellos que datan de una generación anterior a la de Lucio, únicamente la *sapientia*, la *fortitudo* y la *forma* aparecen constatados como hipónimos de su *virtus*. En estos elogios todavía no se hace referencia a la brillantez en el manejo de la palabra, un rasgo que debe entenderse a la luz de la progresiva helenización experimentada por la civilización romana.

A su vez, a propósito de los términos *orator*, *imperator* y *senator*,<sup>59</sup> es llamativo apreciar que, previamente y en el mismo libro séptimo de la obra de Plinio, el escritor ha caracterizado a dos personajes posteriores en el tiempo y paradigmas de la perfección romana —Catón el viejo, pero sobre todo, Escipión Emiliano— utilizando precisamente las tres mismas palabras y el mismo orden, lo que no deja de evidenciar cierta disposición ya prefijada.<sup>60</sup> Es más, la propia construcción con la que Plinio presenta este otro pasaje en su obra tampoco carece de una intención elogiadora, puesto que el adjetivo se emplea igualmente en grado superlativo y la voz pasiva del verbo subraya que el juicio profesado no es una mera opinión, sino una verdad asumida por todos.

Por otra parte, dentro de la *oratio funebris*, la alusión al dinero (*pecuniam magnam*) y a los hijos (*multos liberos*) en posición final tampoco parece adscribirse

<sup>57</sup> Verg. *Aen.* 7.651 (*debellator*), 9.721, 10.891, 11.89, 553, 700 y 12.614. Otro épico como Silio Itálico lo utilizará en más de veinte ocasiones: 1.190, 218, 2.411, 706, 3.72, 403, 5.166, 250, 268, 415, 7.4, 68, 9.221, 368, 10.96, 12.532, 13.144, 376, 14.366, 606, 16.566.

<sup>58</sup> Gabba (1988: 28). Vid. sobre todo dos de los epitafios, *CLE* 7 (=CIL I<sup>2</sup> 6/7) y *CLE* 9 (=CIL I<sup>2</sup> 11).

<sup>59</sup> En el elogio de Lucio, *summus senator*, una expresión sin paralelos en latín (Flower 1996: 140), sustituiría a la más frecuente *princeps senatus*. Una buena explicación para este hecho descansa en el plano fonético: si *summa sapientia esse* ya cuenta con una abundante dosis de aliteración en silbantes, la adición de *summum senatorem* refuerza todavía más este fenómeno, por otra parte tan grato al oído de los romanos.

<sup>60</sup> Plin. *NH.* 7.100: *tres summas in homine res praestitisse existimatur, ut esset optimus orator, optimus imperator, optimus senator.*

a un orden involuntario. No en vano, el patrimonio y la prole de un romano constituían la herencia terrenal del mismo en el más estricto de los sentidos. Ha de observarse al mismo tiempo que el único sintagma que carece de superlativo y él único en el que el sustantivo precede al adjetivo es precisamente el relativo a la riqueza. Quizá esto pueda deberse a un muy sutil y velado intento por dulcificar el patrimonio de la familia. No obstante, la cuantía económica no deja de ser *magnam* y la verdadera nota de patetismo se encuentra no en la cantidad, sino en el matiz a la hora de conseguirla: *bono modo invenire*. Si se tienen en cuenta las consideraciones sobre la riqueza de la clase senatorial que realiza Gabba (1988: 27-48) o la opinión de Shatzman (1975: 245), quien supone que el origen del patrimonio de los Metelo descansaría en su actuación a lo largo de la Primera Guerra Púnica, puede pensarse que la fortuna familiar a la que se refiere el joven Quinto descansa en la explotación latifundista del *ager* y los campos de labrantío. Esta dedicación al cultivo de la tierra, aun con el devenir de los años, no dejaría de ser tenida como la más digna y mejor de las profesiones para los hombres de bien.<sup>61</sup>

En consecuencia, serían los hijos de Lucio —como demuestra Quinto, al hacerse cargo de la *laudatio* paterna— los encargados de perpetuar la memoria de su padre y de aumentar la hacienda de la familia. Esta idea puede sustentarse en el hecho de que tanto la mención de sus hijos como la de su riqueza se encuentra coordinada con la afirmación de la excelencia surgida de la competitividad social. Este punto desemboca en el verdadero clímax del retrato al hacer que todo lo anterior quede resumido con la décima y última de las virtudes recordadas, epítome de las precedentes: *clarissimum in civitate esse*.<sup>62</sup> Se sintetiza así la preocupación de los nobles de la época por destacar y ocupar la posición principal dentro de su grupo, condensando en un sintagma la particular «ansiedad de la influencia» que comenzará a dominar a los aristócratas romanos del período republicano. La *notatio* de Lucio Cecilio Metelo no hace sino confirmar la intención moralizante y el valor propedéutico de la *laudatio funebris*, merced a la cual «se impulsaba a los jóvenes a soportarlo todo en beneficio de los intereses comunes», lo que suponía un estímulo de virtud para la *iuventus* romana.<sup>63</sup>

Examinadas las primeras manifestaciones de las letras romanas, conviene preguntarse acerca del papel del retrato dentro del terreno figurativo o del

<sup>61</sup> Cat. Agr. praef. 2-4; Cic. De off. 1.151.

<sup>62</sup> Un ejemplo de esta muestra de reconocimiento que el pueblo romano tributó sería el exclusivo privilegio que le fue concedido al elogiado, esto es, el poder desplazarse hasta la Curia en carro, como pago por la pérdida de los ojos mientras emprendía la gloriosa acción de rescatar el Paladio durante el incendio del templo de Vesta a lo largo de su segundo consulado (Plin. NH. 7.141).

<sup>63</sup> Plb. 6.54.3: Τὸ δὲ μέγιστον, οἱ νέοι παρορμῶνται πρὸς τὸ πᾶν ὑπομένειν ὑπὲρ τῶν κοινῶν πραγμάτων... De hecho, el excursus que Polibio dedica a explicar el funeral romano y el papel de la *laudatio* finaliza con la transmisión del *exemplum* de Horacio Cocles (6.55), héroe romano que antepone los intereses de la comunidad (Roma) a los particulares (su propia vida).

contexto más puramente visual si se prefiere. Entre la ingente producción artística desarrollada por la cultura romana, una de las prácticas más características y definitorias fue la elaboración de máscaras de cera de los antepasados familiares (*imagines maiorum*). Evidentemente, un proceder como este no puede compararse con las manifestaciones plenamente escultóricas como los retratos, relieves o las propias esculturas de bulto redondo. Establecer una comparación se vuelve todavía algo más dificultoso cuando se tiene en cuenta que, si buena parte de los ejemplos anteriores se custodian en la actualidad dentro de los museos, ninguna de las mencionadas máscaras ha llegado hasta nosotros, por lo que no puede formularse ningún juicio absolutamente certero, sino que todas las consideraciones pasan por ser deudoras de los testimonios literarios.<sup>64</sup> No obstante, todos los autores de los textos que tienen como objeto las *imagines maiorum* coinciden en un aspecto: la antigüedad de esta práctica, lo que se convierte en un punto importante para que merezcan tratarse junto a las fuentes escritas.

Durante los finales del siglo XVIII, Marie Grosholtz, más adelante conocida como Marie Tussaud, destacó en Francia por su capacidad para modelar en cera el rostro de buena parte de quienes vieron al final de su vida la hoja de la guillotina. De hecho, en Francia y también en otros países de Europa se había extendido esta inquietante costumbre ya hace más de cien años. Cuando moría un rey, el pintor de Corte era convocado para que se encargara de realizar un molde de los rasgos del monarca mediante yeso o cera mezclada con diversas resinas.<sup>65</sup> Dichas máscaras, que representaban fielmente al monarca, cumplían una función manifiesta, servir como elemento sustitutivo del finado durante los numerosos días a lo largo de los cuales se dilataban las exequias fúnebres (Hartwig 1985). No obstante, y al contrario de lo que se pensó al comienzo, en el mundo romano, las *imagines* no tuvieron conexión con las máscaras mortuorias y no se utilizaron para cubrir el rostro del difunto al que representaban durante su descanso.<sup>66</sup> Es más, al contrario que en la Europa dieciochesca, su elaboración se realizaba durante la vida del modelo, según sugiere el Senado Consulto de Gneo Pisón padre (20 d.C.) y no corría a cargo del *pollinctor* o «embalsamador».

---

<sup>64</sup> Flower (1996: 9) es completamente objetiva al recordar que no existen evidencias suficientes para saber cuándo se desarrolló el retrato romano y si este se correspondía fidedignamente con las *imagines maiorum*. En su monografía (Flower 1996: 9, n. 43), se pueden localizar los estudios fundamentales sobre el retrato escultórico romano, su conexión con las *imagines* y su grado de verosimilitud o idealización.

<sup>65</sup> Este proceso está bien documentado en diversas fuentes de la época. Por ejemplo, de Leturia (1957: 461-462) recoge los testimonios de P. Polanco y H. Cristóbal López en el siglo XVI a propósito de la mascarilla mortuoria de Ignacio de Loyola. El último de ellos escribía: «Luego que espiró, los hijos que se hallaron presentes procuraron de hacer algo que no alcançaron en vida. Traen a un oficial que lo entienda y hazenle que sobre el rostro de el difunto les vazie de yesso un modelo para que por el saquen los más que pudieren de sus facciones. Hízose ansí. Héchanle ensima yesso muy bueno y bien amasado, y en que salió muy bien impreso todo quanto en el rostro avía. Por este rostro de yesso vazió después otro de cera...».

<sup>66</sup> Así en Zadoks-Josephus Jitta (1932: 36), cuya asociación descansaba en el carácter realista de las mismas, y Dupont (1942: 167-172).



Harriet Flower (1996: 59), una de las investigadoras que más se ha interesado por las *imagines*, resume bien en el segundo capítulo de su monografía las características de esta costumbre de la Roma republicana:

the traditional *imagines maiorum* of the Roman office-holders were wax masks, closely associated with the nobility of office, which had emerged after the conflict of the orders with the admission of plebeians to magisterial office and therefore to the senate. Judging from our earliest contemporary testimony, dating to the turn of the second century BC, they were life-like, functional masks and well established in this period. First made during the subjects' own lifetime, the *imagines* represented past family members who had held at least the office of aedile. They were bequeathed and displayed within families as part of a traditional custom, recognized in law. The family which inherited an *imago* had the right to display it publicly, worn by an actor, in subsequent funeral processions. The *imago* was also on show in the *atria* of houses belonging to all relatives of the deceased both on the father's and mother's side of the family. A legal ban on a man's *imago* was a standard ingredient in the public and private limits on recalling his life and achievements imposed in cases of *damnatio memoriae*.

No obstante, como bien indica Arce Martínez, un fenómeno de tales dimensiones antropológicas —la elaboración y desfile de las *imagines*, así como todo el contexto que lo envuelve— no puede explicarse exclusivamente como lo hace Flower (1996: 351), a partir de la competición política entre los *nobiles* republicanos y la auto-propaganda necesaria para salir triunfante en las elecciones de cargos, sino que «debe encontrarse más bien en una propia consideración e ideología sobre la muerte y los muertos y, eventualmente, en un mimetismo con el mundo helenístico en el que, como es sabido, se encontraba inmersa la aristocracia romana» (Arce Martínez 2000: 35).<sup>67</sup> A este respecto, una vez más, como en el caso de los discursos fúnebres, es Polibio quien transmite una valiosa información a propósito de las *imagines*. El texto que se recoge a continuación se inserta dentro del excursus que el Megalopolitano dedicaba al *funus publicum*, parte del cual ya ha sido comentado:

Μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες τὰ νομιζόμενα τιθέασιν τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος εἰς τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες. Ἡ δ' εἰκὼν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφὴν. Ταύτας δὴ τὰς εἰκόνας ἔν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ἀνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ἐπὶ τὴν τῶν οἰκείων μεταλλάξῃ τις ἐπιφανῆς, ἄγουσιν εἰς τὴν ἐκφορὰν, περιτιθέντες ὡς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην περικοπτήν. Plb. 6.53.4-6

A continuación de esto, después de haber celebrado el entierro y realizado lo prescrito, colocan la imagen del difunto en el lugar más preclaro del hogar, rodeando unas hornacinas de madera. La imagen es una máscara especialmente confeccionada con el mayor grado de semejanza tanto en su moldeo como en su delineación. Precisamente, adornan estas imágenes destapándolas en los festivales públicos y, después de que fallece

---

<sup>67</sup> Asimismo, el autor (Arce Martínez 2000: 36) llama la atención sobre el hecho de que, una vez obsoleta esta competición republicana, Tácito (*Ann.* 3.5.3) exprese su disconformidad al serle negados a Germánico los usos antiguos, entre ellos la exhibición de su *effigiem*.

algún miembro preclaro del hogar, las llevan en el cortejo fúnebre, ajustándolas a los que consideran que son más parecidos tanto en la estatura como en la restante apariencia.

Una información igualmente interesante a propósito de las máscaras de los antepasados es la que proporciona Plinio en el libro que dedica a la pintura:

Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. Plin. NH. 35.6<sup>68</sup>

Por el contrario, en los tiempos de nuestros mayores, esto era lo que podían contemplar en sus atrios, no las obras de artistas extranjeros ni estatuas de bronce o de mármol: rostros modelados con cera se colocaban en cada uno de los armarios, para que fueran como retratos, que pudieran acompañar los funerales familiares, y siempre que uno hubiera muerto toda la gente de su familia que alguna vez había existido estuviera presente.

Lo que resulta más llamativo cuando se comparan los dos textos es el número de coincidencias. Es más, que ambos autores se pronuncien de una forma casi idéntica acerca del lugar de colocación (τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες / *in atriis haec erant [...] singulis disponebantur armariis*);<sup>69</sup> el material empleado (κατὰ τὴν πλάσιν / *expressi cera vultus*); el grado de semejanza que presentaban (εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον / *ut essent imagines*) y su conexión con la pompa fúnebre (εἰς τὴν ἐκφορὰν / *gentilicia funera*), conduce a pensar que la producción de *imagines* y su exhibición durante el *funus* era una práctica más que común entre las clases aristocráticas al menos. Junto a esto, Polibio, que a juzgar por la época en la que escribe y por utilización de expresiones técnicas en este pasaje,<sup>70</sup> resulta una fuente determinadamente fiable, añade además un curioso elemento dramático —en el más puro sentido de la palabra—, que parece entroncar con el mundo del espectáculo y la cultura escénica o teatral. En efecto, el Megalopolitano afirma que los individuos más semejantes (ὁμοιοτάτοις) a los ya fallecidos quedaban encargados de portar las máscaras, devolviendo fugazmente la vida a los antepasados muertos para que también ellos contemplasen el espectáculo (*totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus*).<sup>71</sup> De hecho, una de las principales conclusiones de Flower (1996:

---

<sup>68</sup> Texto según la edición de Croissille (1985).

<sup>69</sup> Seguramente su ubicación dentro de los *armaria* cambiaría en función de quién visitara la casa. Así, por ejemplo, Cicerón recomienda a su amigo Papirio Peto cuáles eran las máscaras con las que debía decorar el atrio de su villa (Cic. Fam. 9.21.2-3): *Quorum quidem tu, omnium patriciorum, imagines habeas volo. Deinde Carbones et Turdi insequuntur: hi plebei fuerunt, quos contemnas censeo.*

<sup>70</sup> De este modo debe entenderse, por ejemplo, la referencia a la costumbre de abrir los armarios para decorar las imágenes: τὰς εἰκόνας...ἀνοίγοντες, según comenta Walbank (1957: *ad loc.*, 739), cuya formulación en latín es *imagines aperire*. Para la ceremonia de apertura en los días de regocijo familiar, vid. Dupont (1987: 70 ss.).

<sup>71</sup> Cf. D. S. 31.25.2 (*apud Phot. Bibl.* 383b).

39) cuando comenta los dos textos aquí reproducidos pasa por recalcar el predominio del carácter teatral.<sup>72</sup>

Un aspecto conflictivo es el que atañe al origen de las *imagines*. De acuerdo con Flower (1996: 351), probablemente habría que buscar este en dos fuentes.<sup>73</sup> Por un lado, el examen de las propias instituciones políticas romanas, sobre todo durante el período de mayor actividad para las clases dirigentes, junto con su temprana autorrepresentación artística. Por otra parte, en el desconocido mundo que rodea al papel y la representación de los ancestros en las ciudades estado de la Península itálica, en concreto Etruria. Esta última influencia siempre ha estado presente en la investigación encaminada a descubrir los posibles modelos para un fenómeno de semejante importancia en la cotidianeidad latina.<sup>74</sup> Estudiosos de la primitiva arquitectura romana como Damgaard Andersen (1993) sostienen que tanto los primeros romanos como los etruscos (y puede que otros pueblos itálicos) bien podrían haber dispuesto de estatuas de aquellos miembros familiares que desempeñaron los más importantes cargos en su sociedad. Esta idea culmina con la consideración de que las estatuas de los «prístinos magistrados», anacrónicamente hablando, se alojarían en el *atrium* del hogar familiar, localización reservada más adelante para las *imagines*.<sup>75</sup>

Sin embargo, la información tanto de forma escrita como pictóricamente<sup>76</sup> de la que se dispone para conocer las magistraturas etruscas ofrece al menos dos

---

<sup>72</sup> Evidentemente, el recuerdo del desaparecido, la conservación de la memoria y el vínculo de la familia del elogiado con los más famosos episodios de la historia romana eran parte de las connotaciones asociadas al funeral romano. Sin embargo, textos como los presentados sugieren que esta costumbre también podía pensarse con diferentes finalidades, como la modificación o propaganda de la opinión pública ante una circunstancia política y la cohesión mediante una cultura del espectáculo a través de un marcado componente teatral, lo que provocaba que «the spectators were made to feel an integral part of a celebration of the common heritage they shared with their leaders» (Flower 1996: 127).

<sup>73</sup> Para un repaso por las principales propuestas, vid. el propio estudio de Flower (1996: 36, n. 24). Por otro lado, sobre el sentido original de *imago*, vid. el primer capítulo de la primera parte de nuestro trabajo.

<sup>74</sup> Por ejemplo, en el segundo apéndice de la traducción al español del libro de Benkard, López de Munain (2013: 214-215) sigue hablando de un origen vinculado con las representaciones etruscas, pero también menciona la estatuaria oriental y algunos enterramientos griegos como posibles fuentes. El vínculo con estos últimos descansa en la particularidad que presentaban algunos de los enterramientos donde aparecieron bustos de terracota de tamaño natural y profundo realismo.

<sup>75</sup> En relación con la estatuaria etrusca, son corrientes las figuras de terracota que representan a individuos sedentes en tronos, provistos de símbolos (¿de poder?) y representantes de familias aristocráticas. La postura que prevalece (Colonna y von Hase 1986: 34-41; Damgaard Andersen 1993: 40 ss.) considera que etruscos y romanos compartían entre otras tradiciones la de conservar esculturas monumentales de sus antepasados en el hogar, donde probablemente se les rendiría un culto especial. Muy llamativo al respecto es un pasaje de Livio (5.41.7-10), comentado por los propios arqueólogos (Colonna y von Hase 1986), en el que, ante el catastrófico asalto de los galos, buena parte de los más nobles romanos deciden esperar sentados en los vestíbulos de sus hogares con el rostro sereno y ataviados de una forma tal que la propia imaginación se encarga de asociarlos con las estatuas mentadas.

<sup>76</sup> De hecho, los datos más valiosos los aportan las pinturas funerarias de las tumbas, en las que muy a menudo se representan procesiones o cortejos fúnebres y escenas de banquete que sugieren el gusto de esta civilización por un marcado carácter visual y una notable cultura del espectáculo. Como ejemplos de algunas de las tumbas más representativas pueden citarse la Tomba del Tifone, Tomba degli Scudi, Tomba

inconvenientes. Primeramente, las interpretaciones realizadas no son unánimemente aceptadas por quienes se ocupan de su estudio. En segundo lugar, y lo que supone un obstáculo todavía mayor, los registros conservados no pueden remontarse más atrás del s. IV a. C. Aun así, algunos de los primeros estudios sobre el retrato y las *imagines* sostenían que la producción de los primeros tiempos de la república no se diferenciaría mucho de la estatuaria cineraria etrusca, con la que mantendrían una relación más estrecha que con la plástica griega a la luz de los materiales empleados: la cera y el yeso (Swift 1923: 286 ss.). Sin embargo, una fecha como el siglo IV a. C. acarrea el consabido problema de si durante esa época Roma había sido decisivamente influenciada por Etruria, el influjo opuesto no había sido en modo alguno menor. De este punto se desprende que por aquellos años no puede hablarse todavía de un origen decididamente etrusco o romano. Más bien, parece que costumbres como la mencionada proliferaban a lo largo de todos los territorios en contacto sin que pueda atribuirse su primer despertar a unos u otros.

La otra civilización que influyó más enérgicamente en la cultura romana fue Grecia. Evidentemente, además de las corrientes de pensamiento filosóficas y creaciones tan soberbias como la oratoria, los griegos fueron los responsables de iniciar un camino en el arte que desarrollaría el gusto por el naturalismo. De hecho, como suele ser habitual en la tradición grecolatina, toda nueva disciplina o enfoque cuenta con su correspondiente primer inventor. Y si Córax y Tisias ostentan el título de ser considerados como los fundadores de la retórica (Cic. *Brut.* 46), «por su parte, el primero entre todos que modeló con yeso la figura de una persona a partir de su propio rostro y empezó a perfeccionarla vertiendo cera por la silueta de yeso fue Lisítrato de Sición [...] Él mismo descubrió el modelado de retratos a partir de patrones, y creó producciones de tal calidad que ninguna escultura o estatua se elaboraba sin modelos de arcilla. A partir de esto se deduce que esta práctica fue más antigua que la del vaciado de bronce». <sup>77</sup> Por tanto, la κηροπλάστης también parecía hundir sus raíces en el suelo griego, toda vez que, como expuso von Schlosser (1910-1911: 180), desde el siglo IV a. C. en adelante comenzó a imponerse un notable crecimiento en lo que respectaba a las tendencias naturalistas del arte heleno. Este arte, sobre todo el escultórico, se decantó rápidamente hacia corrientes que representaban al ser humano de una forma más ennoblecida, privado del realismo de los modelos de los que se

---

Bruschi, Tomba del Cardinale, Tomba Mercareccia y Tomba del Convegno. El catálogo y comentario de todas ellas es obra de Steingraber (1986). Una posición especial ocupa la Tomba François descubierta en la etrusca Vulci, al norte de Roma. El análisis de sus pinturas fue llevado a cabo por Coarelli (1983), que interpreta los dibujos como el retrato de los conflictos romano-etruscos a lo largo de diferentes períodos bajo la forma de combates mezclados con escenas derivadas de la tradición troyana, lo que supone un nítido ejemplo de comunión entre diferentes culturas.

<sup>77</sup> Plin. *NH.* 35.153: *Homini autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius [...] Idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. Quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris.*

servían Lisítrato y otros artífices. Sin embargo, la extendida idealización artística griega no pareció afectar a las *imagines*, lo que, más que como un indicio de su antigüedad, podría tomarse como un indicador de lo profundamente enraizada que se encontraba esta práctica en Roma. Así, cuando Polibio habla de un πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα o Plinio advierte que las máscaras se elaboraban *ut essent imagines* resulta evidente que la verosimilitud y el realismo eran principios rectores en estas imágenes de cera.<sup>78</sup>

Aunque dilucidar cuál es el origen de las *imagines* resulte más que conflictivo, un punto de común acuerdo es su relativa antigüedad.<sup>79</sup> Polibio relata el fenómeno alrededor del 150 a. C. como una tradición ya consolidada, Plinio hablaba de una práctica *apud maiores* y Casio Dión se refiere a este como una antigua costumbre que todavía se conservaba.<sup>80</sup> En este sentido y tras un exhaustivo examen de fuentes materiales y textuales,<sup>81</sup> Flower (1996: 342-343) se decanta por los finales del siglo IV y el siglo III a. C.<sup>82</sup> En su opinión, la irrupción de las máscaras de cera en la cultura romana está emparejada con otros hechos igualmente ligados al fenómeno de la ostentación del poder por parte de la clase aristocrática como la reforma del Foro, el desarrollo arquitectónico que experimenta el atrio, el papel que adquieren los *rostra*, la aparición de las primeras esculturas públicas y la erección de templos dedicados a valores como la *Concordia*, la *Virtus* y el *Honos*.

Como manifestación artística, pero igualmente como producto cultural y de forma semejante a lo que sucede con una obra literaria, las máscaras de los antepasados también desempeñaban una función en la sociedad romana. Mientras que para Flower (1996: 11) la función principal de la máscaras de cera

<sup>78</sup> En cambio, Walbank (1957: τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος, 738) se inclina a pensar que se trata de una herencia del mundo helenístico: «The life-like element, to which P. refers, is evidently a recent importation from Hellenistic art, and an anticipation of the full wave of naturalism in Roman portraiture which came in about 100».

<sup>79</sup> La primera mención del término *imago* se localiza ya en Plauto, especialmente en *Amph.* 458-459, cuando Sosia parodia la costumbre aristocrática ante su doble Mercurio: *Nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet. / Vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi*. Naturalmente, si se quiere lograr que una parodia surta efecto, el requisito exigido es el conocimiento y la familiarización con lo parodiado. Esto conduce a pensar que la costumbre de la *imagines* debía de haber calado hondo al menos dos generaciones antes del estreno de la pieza teatral. Junto a esto, diversos autores hacen referencia a las *imagines* de personajes históricos ubicados en el s. III a. C. (Cic. *Clu.* 72; Liv. 22.31.8-11).

<sup>80</sup> Cf. D.C. 47.19.2 (sobre el funeral de Julio César): ὅπερ ἐκ πάνυ ἀρχαίου καὶ τότε ἔτι ἐγίγνετο.

<sup>81</sup> La investigadora aporta un corpus en el que se recogen más de cien testimonios literarios (Flower 1996: 282 ss.), la mayor parte de los cuales corresponde a Cicerón y los historiadores. Como reconoce la propia autora, su catálogo debe mucho al que ya elaborara años atrás Lahusen (1984), presentando una colección más depurada de testimonios ambiguos.

<sup>82</sup> Flower (1996: 340-341): «However, we can say that the setting for their appearance was created, both in the Forum and in the newly developed atrium house, during the late fourth and early third centuries B. C. This was also the time when other art forms, notably other portraits with similar functions, originated. It was a time of great change, of expansion, and confidence, especially for the circle of men who held the highest offices and who helped to create Rome's new oligarchic culture. It makes sense to place the emergence of realistic wax ancestor masks, and their function in the funeral and in the home, in this period».

de los miembros varones de una familia es eminentemente política y consiste en reforzar el prestigio social de los aristócratas,<sup>83</sup> no resulta en absoluto descabellado conceder a este particular rito de sustitución una significación propedéutica aparte de la consabida legitimación genealógica. De hecho, a propósito del valor pedagógico de las *imagines maiorum*, Martha (1883: 58) afirmó que hasta el más inculto de los quírites romanos bien podía contemplar desfilando por las calles de Roma la historia de su pasado. Y lo que es más, aunque el componente político desempeñe un papel muy relevante (tal y como demuestra la investigadora británica), es el componente propedéutico (o más bien doctrinal) aquel del que las fuentes nos hablan abiertamente, sin necesidad de indagar en otras intenciones, y también son este componente y esta función aquellos en los que fijaron su atención los antiguos, tanto Polibio como los propios romanos, señalando el incuestionable valor de esta forma de retrato visual como vehículo pedagógico:

Videbat enim se in eo atrio consedisse, in quo Imperiosi illius Torquati severitate conspicua imago posita erat, prudentissimoque viro succurrebat effigies maiorum suorum cum titulis suis idcirco in prima parte aedium poni solere, *ut eorum virtutes posterius non solum legerent sed etiam imitarentur.* Val. Max. 5.8.<sup>84</sup>

Y es que veía que él [sc. T. Manlio Torcuato] se había sentado en aquel atrio en el que se había colocado la máscara de aquel famoso Torcuato, dotada de una notable seriedad, y a tan sabio hombre se le ocurría que los retratos de sus antepasados junto sus inscripciones acostumbraban a colocarse en la parte principal de la casa por la siguiente razón: *que los descendientes no solo pudieran leer las virtudes de aquellos, sino que también las pudieran imitarlas.*

---

<sup>83</sup> Para las relaciones entre la *nobilitas* romana y las *imagines*, vid. Flower (1996: 61-70). Sus principales implicaciones pasan por ser, según la autora (Flower 1996: 90), la capacidad de perpetuar la posición de aquellas familias que las exhibieran a lo largo de sus generaciones, lo que las convertía en un elemento imprescindible a la hora de articular la competición aristocrática en el marco de las elecciones.

<sup>84</sup> Edición de Combès (1997). La cursiva es mía.

## Apéndice II

### *Homo renascens*

---

Aunque, como es lógico, el estudio del retrato en la poesía latina conlleva una reflexión sobre este fenómeno esencialmente dentro del terreno literario, la etimología del término, la doble naturaleza del concepto y su indiscutible y profuso empleo dentro de las artes plásticas invitan a considerar la relación que mantienen las imágenes y las palabras, los retratos literarios y los retratos artísticos. Por ello, aunque sea someramente y a través de un conjunto de notas variadas, se hace pertinente examinar el retrato como manifestación artística, señalar algunas de sus principales diferencias respecto al retrato literario, reparar también en sus correspondencias y, en un ejercicio de comparación, llevar a cabo todo ello dentro del contexto en el que se desarrolla esta práctica, el Renacimiento.<sup>1</sup>

Ya desde Lessing y su *Laocoonte* (1766) es corriente afirmar que la pintura y la literatura poseen cada una su propia gramática o su propio código de interpretación.<sup>2</sup> Desde un punto de vista estético, el pintor, cuando retrata, ofrece una imagen que se percibe simultáneamente y en un simple golpe de vista (con independencia de las sucesivas «lecturas» más detalladas de su pintura que puedan llevarse a cabo). Por el contrario, el escritor está condicionado por el tiempo. El lenguaje exige que una palabra preceda a la siguiente, impidiendo que el lector se formule una imagen completa del producto hasta haber desentrañado

---

<sup>1</sup> Este doble enfoque se vuelve incluso necesario cuando se percibe el carácter dialéctico o bidireccional del arte y la literatura. Así, como ya exponían Wellek y Warren (1985<sup>4</sup>[=1966, 1953<sup>1</sup>]: 161): «Las diversas artes [...] guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado».

<sup>2</sup> Recordemos las palabras del crítico al comienzo del capítulo dieciséis del tratado: «Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía. Sin embargo, todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto de uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga [...]. En consecuencia, la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos. [...] Del mismo modo también, la poesía, en la imitación de lo que sucede en el tiempo, solamente puede utilizar una única cualidad de los cuerpos; de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a esta arte». Trad. de E. Barjau (1977: 165-166).

el significado del sintagma al completo.<sup>3</sup> Una primera diferencia, por tanto, entre retrato artístico y retrato literario es la que atañe al tiempo y al espacio. Los retratos plásticos se diferencian por extenderse en el espacio, mientras que los retratos literarios se extienden en el tiempo. De aquí puede colegirse la posibilidad que la literatura presenta para demorarse en la descripción. Frente al retrato artístico, condenado a reproducir una naturaleza momentánea e inmediata y caracterizado por una «ocasionalidad» (West 2004: 50), la literatura es capaz de forjar retratos dilatados en el tiempo y de crear caracteres capaces de evolucionar dentro de su descripción, alterando paulatinamente sus rasgos.

Por otro lado, en tanto que manifestación verbal y dado el empleo del lenguaje literario, los retratos que se presentan por escrito encuentran un escollo que no aparece en los cuadros y las esculturas: la doble codificación de su material. La producción de un retrato literario recurre en primer lugar a un lenguaje natural, un idioma, que constituye desde el principio un código provisto de un significado y una finalidad.<sup>4</sup> Más adelante, el escritor opera a su vez sobre este código, trabajando con una «norma» específica, el lenguaje literario. Este tipo particular de lenguaje puede coincidir plenamente con la lengua o idioma, pero lo más habitual es que se revista de un significado y un sentido propios, y se preocupe en mayor medida por el efectismo o, en la terminología del formalismo ruso, «el extrañamiento», privilegiando en muchos casos la connotación sobre la denotación. Además, esta particular circunstancia es todavía más acusada en la poesía —pensamos en la grecorromana— frente a la prosa, pues en el primer caso se introduce un nuevo condicionante, como es el ritmo, que en los poemas condiciona —a través de las exigencias métricas— una elección terminológica que pudiera haber resultado más libre en otras circunstancias.

Parte de estas ideas ya estaban contenidas en la comparación que se estableció entre las distintas artes plásticas y la literatura desde antaño. La confrontación del arte y la literatura, de hecho, es un viejo tópico con precedentes en los textos literarios y en las retóricas y poéticas de la Antigüedad. Con distinto sentido y empleadas con diversa función, las analogías entre las artes y las letras aparecen, entre otros textos, en la *Poética* aristotélica,<sup>5</sup> en la *Poética* horaciana (bajo la celeberrima *ut pictura poesis*),<sup>6</sup> en la *Retórica a Herenio*, cuyo autor declara que

---

<sup>3</sup> Adviértase que, por poner un ejemplo, esta característica particular de la literatura frente a las artes plásticas es en la que explotan los poetas con sus *aprosdóketa*. Tal es el caso del *beatus ille* horaciano o de numerosos epigramas marcialinos. Cf. con el capítulo acerca del retrato y el epigrama.

<sup>4</sup> Es cierto que en otros materiales y en otras disciplinas es frecuente el uso extensivo del término «código», pero como recalca Segre (1985b: 667), mientras que el uso de este vocablo es totalmente apropiado en el caso de la lengua, al tratarse de «un sistema cerrado y orgánico de relaciones y de reglas», su utilización en otros ámbitos es metafórica, toda vez que sus materiales no presentan el mismo grado de estructuración y se mueven por tradiciones antes que por reglas.

<sup>5</sup> Arist. *Po.* 1447a18-23, 1448a5-6, 1448b11-12, 1448b15-19, 1450a26-29, 1450b1-3, 1454b9-11, 1460b9, 1460b31-32, 1461b12-13.

<sup>6</sup> Hor. *Ars. P.* 361; cf. 1-5, 9-10.



*poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*,<sup>7</sup> y en la discusión acerca de los *genera oratoris* de Quintiliano, que recurre a una analogía con los estilos escultóricos.<sup>8</sup> Estas conexiones no pasaron desapercibidas al hombre de la Edad Moderna, cuyas reflexiones, acompañadas de nuevas cavilaciones, adquirieron carta de naturaleza propia durante el Renacimiento, un período que, como se ha insistido, está indisolublemente ligado a la retratística.<sup>9</sup>

El Renacimiento europeo se concibe como uno de los momentos decisivos por cuanto respecta a la reafirmación de la identidad individual y a la expresión más acentuada de la conciencia personal.<sup>10</sup> Este «repensar» al ser humano lleva aparejadas consecuencias en las que se evidencia cómo el hombre, que había cedido su posición a dios durante el Medioevo, vuelve a transformarse en objeto central, en la pauta y en la medida del arte y de la literatura. De la misma manera que se acrecienta la producción de biografías y autobiografías en el plano literario, se produce el desarrollo de la práctica retratística, y en esta circunstancia influye decisivamente el estudio de la Antigüedad. Prueba de ello es el renacer de dos prácticas artísticas de raigambre clásica: la acuñación de medallas con representación de efigies y la escultura de bustos (Pope-Hennessey 1979 [=1966]: 64).<sup>11</sup> A estas formas no tarda en añadirse el retrato pictórico, representado por la escuela de Flandes y, sobre todo, por la italiana. Es así que el estudio de las formas, las proporciones y los cánones de los cuerpos representados se lleva a cabo a través de la inspiración y la emulación de los clásicos, de Grecia y de Roma. Ahora bien, los maestros renacentistas no se conformarán solamente con cincelar y pintar conforme a los modelos grecorromanos de los que disponen. En la imitación de los antiguos cobrará una especial importancia su lengua y su literatura como fundamentos de la cultura clásica. Solo de esta forma puede comprenderse la proliferación de manuales y obras técnicas que tiene lugar en esta época, lugares donde la relación entre lengua, literatura y arte acentúa.

---

<sup>7</sup> *Rh. Her.* 4.39. El dicho se atribuía a Simónides (cf. *Plu. Mor.* 346F). Vid. Caplan (1954: 326-227) y Calboli (1993<sup>2</sup>[=1969<sup>1</sup>]: 367).

<sup>8</sup> *Quint. Inst.* 12.10. Para esta cita, las precedentes y otras muchas, se remite a los capítulos de Plett (2012: 98-117, 135-182).

<sup>9</sup> La bibliografía que se centra exclusivamente en el estudio de un solo concepto (el retrato) en un período de tiempo delimitado (el Renacimiento) es numerosa. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XX, vid. Pope-Hennessey (1979 [=1966]), Boehm (1985), Pommier (1998), Campbell (1991 [=1990]) y Falomir (ed.) (2008), entre otros. Aunque el *Quattrocento* italiano se conciba generalmente como la época en la que se desarrolla la más genuina revolución del retrato artístico, Zuffi (2000: 15) recuerda que comienza a ganar terreno desde las cortes tardogóticas de Aviñón y Dijon en los umbrales del XV.

<sup>10</sup> Precisamente Pope-Hennessey (1979 [=1966]: 3-63) comienza su monografía con un extenso capítulo dedicado al culto de la personalidad, uno de los pilares más sólidos en los que se sustenta el nuevo impulso que la retratística adquiere durante este período. Vid. Boehm (1985); West (2004: 17).

<sup>11</sup> Piénsese, por ejemplo, en la Medalla de Francesco I da Carrara (finales del s. XIV), las diversas medallas obra de Pisanello (Íñigo Dávalos, Vittorino da Feltre, Francesco Sforza...) y los dos autorretratos en bronce de Alberti. Algunos de los primeros bustos renacentistas donde se aprecia una auténtica conciencia retratística son las autorrepresentaciones en bronce que ejecuta Ghiberti en las puertas del Baptisterio florentino y el retrato de Pedro de Medici que esculpe Mino da Fiesole.

Como han subrayado en repetidas ocasiones, el vínculo entre las artes y la literatura fue un tema especialmente recurrente durante el Renacimiento. El *paragone* entre poesía, retórica, pintura, escultura y arquitectura, así como la primacía de una sobre otras (Plett 2004: 297-364), no hacían sino recalcar cómo arte y literatura se habían transformado en dos de los ejes vertebradores del pensamiento de esta época. En este contexto, los *uomini illustri* de aquel período prestaron atención a las diversas correspondencias entre las bellas artes y la literatura ocupándose de ellas desde diferentes parcelas del saber. Cabe citar como ejemplo la opinión que Alberti tenía acerca del pintor y de su labor en *De pictura* (1439-1441). En el tercer libro del tratado Alberti se ocupa del *artifex*, del *pictor*, al que concibe como un hombre bueno y docto en las artes liberales (*virum et bonum et doctum bonarum artium*). Si bien la primera disciplina en la que debe estar versado un pintor es la geometría, inmediatamente después el foco de atención se dirige a la literatura y, más en concreto, a la poesía y la retórica, toda vez que el conocimiento de sus tópicos y temas proporciona al pintor el contenido necesario a la hora de ejecutar sus pinturas.<sup>12</sup>

No solo los artistas profesionales, sino que también los hombres de letras dejaron constancia de las relaciones entre arte y literatura. Esta tendencia, que prácticamente puede calificarse como tópico en la época, está perfectamente ejemplificada en la obra de Pomponio Gaurico. A principios del siglo XVI Gaurico, humanista procedente de Salerno, comentarista de Horacio, traductor de Porfirio y aficionado a la escultura, publica *De sculptura* (1504-1505), un texto en el que se ocupa de esta disciplina, de sus medios, tipología y autores más importantes. Las primeras páginas del tratado, sin embargo, están destinadas a reflexionar sobre el papel de este arte que, una vez más y como hacía Alberti con la pintura, se compara con la literatura:

Illi quidem agunt verbis. At vero hi rebus. Illi narrant. Hi vero exprimunt explicant. Illi fastidiosissimos aurium sensus non semper trahunt. At vero hi et oculis satisficiunt, ac tanquam pulcherrimo spectaculo captos omnes homines tenent. Equidem ipse sic existimo tanta inter sese similitudine et propinquitate coniunctos, ut seiungi se nullo modo patiantur. Gaurico, *De sculptura* 100.15-21<sup>13</sup>

Es cierto que aquellos [*optimi scriptores*] se ocupan de las palabras, mientras que estos [*optimi sculptores*] lo hacen de los objetos. Unos relatan, mientras que los otros esculpen, desbajan. Los primeros no siempre captan las más delicadas sensaciones de los oídos, mientras que los segundos satisfacen tanto a los ojos, como cautivas mantienen a todas las personas con tan hermosísimo regalo a la vista. Por mi parte, así pienso yo que se encuentran unidos por un parecido y una proximidad tan grandes que de ninguna manera soportan que se les separe.

---

<sup>12</sup> *Proxime non ab re erit se [sic] poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim in inventionem consistit (De Pictura, 3.53).* Edición de Grayson (1972).

<sup>13</sup> La edición y paginación es la de Brockhaus (1986).

Tras abundar en esta idea, Gaurico se pronuncia sobre el ejemplo del escultor ideal, incidiendo de nuevo en el papel que tienen la cultura y las letras:

Omnibus eum artibus quantum fieri poterit instructum, ac plane litterosum cuperem. [...] Antiquarium quoque qui sciat. [...] Neque vero ferenda hoc loco nonnullorum ignavia, qui quum in hunc sermonem mecum incidissent non veriti sunt dicere conferre quidem si adsint, sed non omnino necessarias Sculptori litteras.

Gaurico, *De sculptura* 110.10-12; 112.15; 120.13-15

Desearía que esté formado en todas las artes cuanto pueda llevarse a cabo, y enteramente versado en las letras. [...] También que sea uno que conozca la Antigüedad. [...] Pero en este punto no debe tolerarse la desidia de algunos, que, cuando recaen en este tipo de conversación conmigo, no tienen miedo de decir que en verdad ayuda, si está presente, pero que no es del todo necesaria para un escultor la literatura.

Si el ser humano se convirtió en el núcleo de la reflexión ideológica de este período, en el principal foco de atención y en el centro en torno al que se orquestaba el desarrollo de las artes, todas aquellas disciplinas que tomaban a este como objeto de estudio forzosamente debían experimentar una notable revitalización. Este aspecto, unido al interés que suscitaba a los artistas el estudio de la anatomía y el conocimiento científico del cuerpo humano, es responsable de que el retorno a los clásicos también se produzca dentro de escritos técnicos como los fisiognómicos.<sup>14</sup> El propio Gaurico, antes mencionado, dedica una considerable parte de su tratado al saber fisiognómico, guiándose para ello por las obras de Pseudo-Aristóteles y Adamancio.<sup>15</sup> La *obervatio* fisiognómica permite percibir las *qualitates* de las almas a partir de los *signa* de los cuerpos (152.26-154.1). Es, por tanto, un conocimiento sumamente útil tanto al escultor como a cualquier artista interesado en retratar, ya que permitía evocar el carácter y el temperamento de un objeto inerte en una época en la que carecía de una ciencia formal de la psicología (Pope-Hennessey 1979 [=1966]: 72-72).<sup>16</sup> La fisiognomía, pues, era un método apropiado para transformar un retrato en «la traduction plus intime de la personnalité d'un modèle» (Campbell 1991 [=1990]: 36).

El quehacer fisiognómico también colaboraba al desarrollo de todas las características que en la actualidad se han postulado para la historia del concepto del retrato desde un plano filosófico: semejanza, caracterización psicológica, pruebas de la presencia o «contacto» y manifestaciones de la «esencia» o «aire» de una persona (Feeland 2010: 49). Es natural juzgar que la búsqueda de estas características no estaba encaminada a otra finalidad que no fuera la de dotar de cierta especificidad a los retratos, la de concederles cierta singularidad que

---

<sup>14</sup> Para el papel de la literatura fisiognómica (antigua) en el retrato, vid. el segundo capítulo de la primera parte de este trabajo.

<sup>15</sup> Gaurico, *De sculptura* 152.24-190.14. Vid. Brockhaus (1886: 30-32).

<sup>16</sup> A este respecto, apunta Foister (*apud* Syson 2008: 33) que durante el siglo XVI en ocasiones se denominaba *physiognomies* a los retratos en Inglaterra. Vid. Syson (2008: 33-34) para más ejemplos de «la fisiognómica» aplicada al retrato.

facilitara la identificación del retratado y redundara en su individualización.<sup>17</sup> En este sentido, durante los siglos XV y XVI no es inusual advertir cómo buena parte de los retratos —esencialmente los pictóricos— refrendan la identidad de la persona dibujada mediante la adición de una breve inscripción en la que está contenido su nombre o cualquier otro elemento que posibilita el reconocimiento del allí representado.<sup>18</sup> Esta dinámica, de hecho, llegará a cristalizar en la gestación de formas mixtas como la emblemática, donde una enigmática *imago* —en tanto que su contenido es susceptible de interpretarse e identificarse de maneras muy distintas— debía estar acompañada de un *titulus* y una *declaratio* explicativa que acotara su identidad y, con ello, su significación. Por tanto, el vínculo entre letra e imagen se estrechaba todavía más de este modo.<sup>19</sup>

La posibilidad de identificar al retratado en virtud del grado de semejanza de un retrato se transforma en otra de las características congénitas de este tipo de producciones.<sup>20</sup> Pero la semejanza es un concepto complejo. El retrato está sometido a la tensión que se establece entre el parecido con su modelo y los convencionalismos de una época.<sup>21</sup> Al retrato se le exige delatar señas

<sup>17</sup> Vid. Campbell (1991 [=1990]: 9-36) para lo relativo a la individualización, idealización y caracterización de los retratos.

<sup>18</sup> Es el «augmented portrait», como lo bautiza Pope-Hennessy (1979 [=1966]: 208). Vid. West (2004: 50-51) y Syson (2008: 35). Los ejemplos son numerosos. Un caso evidente es el retrato que a principios del siglo XVI Jacopo Carrucci (Pontormo) hace de Cosme el Viejo. Al retrato del personaje sedente lo acompaña una inscripción que reza *Cosmus Medices Pater Patriae*. Asimismo, dentro de una filacteria puede leerse una modificación de un verso virgiliano *Uno avulso non deficit alter* (cf. Verg. *Aen.* 6.143, donde originalmente se lee *primo* en lugar de *uno*). Advértase que Cosme había muerto varias décadas antes de la pintura, pero, según hace ver Pontormo, su esencia se había infundido en el Medici actual, que pasaba a concebirse como una suerte de hipóstasis de su antepasado.

<sup>19</sup> Las formas para designar los componentes principales de un *emblemata triplex* como los de Alciato, Sambucus o Schoonhorius varían: *imago, figura, pictura, icon* y *symbolon*; *titulus, inscriptio, motto* y *lemma; declaratio, subscriptio* o *epigramma*. Vid. Sebastián (1995: 12-13). La alianza entre pintura y poesía dentro de algunas de estas obras es evidente en el mismo título, que muchas veces invoca el referido *ut pictura poesis* horaciano. Así, *Picta poesis, ut pictura poesis erit* (Aeneau 1552) o *Emblemata tyrocinia: sive picta poesis Latino Germanica* (Holtzwarth 1582). Además de los emblemas, existieron otras formas en las que convivían imagen, letra y reconocimiento. Un caso curioso es, por ejemplo, el *album amicorum*, antepasado de los álbumes de autógrafos que a menudo aparecía ilustrado con retratos y se originó a mediados del XVI en Alemania popularizándose entre los estudiantes e investigadores del resto de Europa.

<sup>20</sup> Basta pensar que *retrato* en español, *ritratto* en italiano y *counterfeit* en inglés, holandés, francés y alemán pueden emplearse con el sentido de «copia» (Campbell (1991 [=1990]: 1). Asimismo, Grassi (1961: 479): «il ritratto è la rappresentazione, nelle arti visive, di una determinata persona che l'artista interpreta in immagine: esaltando il motivo della somiglianza, o la individuazione del carattere, cioè assume per noi un significato esternamente descrittivo». La cursiva es mía. Para lograr tal propósito durante el Renacimiento era corriente que se realizaran máscaras mortuorias de aquellos personajes cuyos rasgos servirían posteriormente como base para el trabajo de los artistas. Pope-Hennessy (1979 [=1966]: 8-9, 304 n. 8 y 9) aporta los ejemplos de Coluccio Salutati, pintado de forma póstuma por Masaccio, y de Brunelleschi, cuyo busto, una vez muerto, esculpió Buggiano en la Catedral de Florencia. A este respecto, vid. el capítulo «The Authority of the Likeness» de Brilliant (2002 [=1991]: 23-44).

<sup>21</sup> Con esta idea como fundamento Heier (1976: 326) argumenta una diferenciación entre retrato idealizado y retrato realista, aunque recalca que tal distinción que no debe tomarse como una dicotomía o existencia de dos categorías enfrentadas. Vid. Woodall (1997: 9-18) y West (2004: 12, 21-29). Precisa González García (2008: 138) que «la creencia común de que hay un sustrato totalmente mimético entre el original y la obra de arte se debe a la enorme eficacia de la función semiótica que tiene el retrato como signo sustitutivo

identificativas y contener información suficiente para posibilitar un reconocimiento, así como también adaptarse a unas modas y a unos cánones, resultados de la estética que predomina en cada lugar y momento. Esto conduce a que la reiteración de los convencionalismos en ocasiones pueda llevar aparejada incluso la pérdida de la singularidad, la merma del parecido con el modelo, y la aproximación a una tipificación, con lo que entonces el retrato pierde buena parte de propósito ontológico. Si en el terreno artístico el acatamiento o rechazo de los dogmas estéticos puede rastrearse con una aparente facilidad al valorar, por ejemplo, si un retratista se ciñe a la moda de pintar exclusivamente perfiles, si presenta a sus modelos en determinada posición o si ejecuta sus obras con la técnica más difundida por entonces, en el caso de la literatura, por el contrario, y, sobre todo, en el caso de la literatura clásica, esta tensión entre opuestos plantea mayores dificultades.

Al margen de sus características, las funciones con las que puede pensarse un retrato artístico son numerosas. En su mayor parte, además, estas funciones pueden ser compartidas por la literatura. Podemos notar diferentes usos y/o finalidades en este fenómeno que no son mutuamente excluyentes, sino que pueden convivir en armonía como, de hecho, sucede a menudo, dificultando que el observador se decante por uno:

Un primer ejemplo es la concepción del retrato como símbolo del poder y herramienta propagandística. Así puede observarse en la medalla en plomo de Alfonso V de Aragón acuñada por Pisanello (1448). En el anverso de la pieza se observa el perfil del monarca que, vestido con armadura, mira hacia su izquierda. Su efigie se encuadra entre un yelmo y una corona sobre los que se lee el año de emisión. En la parte superior figura la leyenda *DIVVUS ALPHONSVS [R]EX*, mientras que en la parte baja figura *TRIVMPHATOR ET / PACIFICVS*. Por otra parte, en el reverso está grabado el dibujo de un águila posada con su presa y rodeada por buitres. Asimismo, la leyenda del reverso reza *LIBERALITAS / AVGVSTA*.<sup>22</sup> El retrato de Alfonso y la amalgama de información visual y textual testimonian la anexión pacífica de Nápoles a la Corona de Aragón obrada por el monarca tras el sitio de la ciudad.

La idea precedente también puede orientarse hacia un fin ejemplarizante o didáctico. Falomir (2008: 18) menciona que durante los siglos XV y XVI Martín Lutero posiblemente fuera el individuo cuya imagen circuló en más ocasiones. Naturalmente la utilización de la imagen del personaje en retratos como los de Lucas Cranach el Viejo y en grabados como los de Durero, así como su difusión a través de la imprenta, posibilitaron que se propagara la doctrina protestante en el territorio germano (González García 2008: 129-130). Otra muestra conspicua de

---

del individuo. El parecido tiene, sin embargo, sus límites. Los pintores no representan a los retratados “como son” sino “como son en apariencia”, o más bien “como deberían ser”, es decir, mejorándolos».

<sup>22</sup> La medalla, de 11 cm. de diámetro, se exhibe en la Kress Collection de la National Gallery of Art de Washington. En el reverso, pero de una forma muy desgastada, también puede leerse el nombre del artista: *PISANI PICTORIS OPVS*.

esta función es en la que repara Fletcher (2008: 76-77) cuando describe un grabado contenido en una biografía de Carlos V. En dicha estampa, el grabador flamenco Pedro Perret representa al infante don Carlos de Austria contemplando un retrato de su bisabuelo que aparece coronado por la inscripción: *VIRTUTEM EX ME*. El lema se ajusta a las tres primeras palabras que Eneas dirige a su hijo Ascanio durante la única ocasión en que le habla de un modo directo en todo el poema: *disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunamque ex aliis* (Verg. *Aen.* 12.435-436) e imprime una carga propedéutica al retrato tan profunda como concisa y lapidaria.<sup>23</sup>

En el polo opuesto, cabría hablar de retratos artísticos como meros productos estéticos («el arte por el arte») o de retratos con una deliberada intencionalidad lúdica o recreativa: los álbumes de retratos, como el *Recueil Montmor*, contenían retratos parte de los cuales se acompañaban con inscripciones y epigramas descriptivos. A través del dibujo y de la lectura, el curioso debía adivinar el nombre del personaje retratado (Campbell 1991 [=1990]: 204). Semejante finalidad lúdica también puede entenderse como motivo de la popularidad que alcanzaron los retratos de corte de bufones, enanos, liliputienses, así como los anamorfismos y otros juegos artísticos empleados como técnica a la hora de retratar.<sup>24</sup>

La representación plástica de la imagen de un sujeto también puede tener un valor testimonial o documental. Es así que los retratos de convictos y criminales llegaban a exponerse públicamente para reconocimiento de su deshonor. Por una misiva fechada el uno de mayo de 1470 se tiene noticia de que el duque de Milán, Galeazo Maria Sforza, ordenó ubicar en lugares públicos retratos del condotiero Manfredo I da Correggio —traidor a su causa—, a la par que exhortaba a que se le representase vestido con un brocado de oro, con los cabellos canosos y lo más natural posible para que pudiera ser reconocido por todos (Campbell 1991 [=1990]: 270 n. 81). Igualmente, Fletcher (2008: 79) recuerda cómo Paleotti, arzobispo de Bolonia y más adelante cardenal, escribía que «los retratos se podían esgrimir en pleitos para probar una relación por el parecido».

El retrato también puede cumplir una función vicaria y sustitutiva en virtud de su pretendida semejanza con el modelo. Así, en 1582 el mismo Paleotti recordaba en sus escritos cómo padres, madres o esposas pedían retratos a sus seres queridos para ser capaces de sobrellevar el dolor provocado por la ausencia consolándose con la representación en pintura (Campbell 1991 [=1990]: 267 n. 8). Y ya antes, a mediados del siglo XV, Hipólita María Sforza había enviado una carta a su madre solicitándole que le mandase los retratos de su padre y sus hermanos para encontrar placer al contemplarlos (Fletcher 2008: 74). Idéntica finalidad es la que se percibe en una elegía de Castiglione donde el autor imagina que su esposa Hipólita le escribe al contemplar su *imago*, que había sido pintada

---

<sup>23</sup> Vid. nuestro apéndice de ilustraciones.

<sup>24</sup> Vid. Fletcher (2008: 78) y González García (2008: 144-145).

por Rafael (c. 1514-1515), y que servía de solaz a la mujer enamorada, que acaricia, sonrío y habla con el retrato.<sup>25</sup>

Finalmente, aparte de las finalidades mencionadas, si existe una cualidad que puede considerarse universal en todo tipo de retrato artístico (y que puede hacerse extensiva al retrato literario), esta es su original función conmemorativa.<sup>26</sup> Tanto en la pintura, como en la escultura y en la literatura, el primer impulso de un retrato es la permanencia, el afán y el deseo de vencer al tiempo congelando un instante preciso.<sup>27</sup> De este modo, por ejemplo, explica Pope-Hennessy (1979 [=1966]: 7-8) el hecho de que Botticelli retratara en la *Adoración de los Magos* de Santa Maria Novella (c.1475) —hoy en la Galleria degli Uffizi— a los dos hermanos Medici vivos por entonces, Lorenzo y Juliano, y que lo hiciera junto a la imagen sus antepasados ya difuntos, Cosme el Viejo, Pedro y Juan, creando un *continuum* generacional. Un excelente ejemplo de esta expresión se puede localizar dentro del primer diálogo de *Do tirar polo natural* de Francisco de Holanda (s. XVI). El diálogo, que en realidad es un apéndice de *Da pintura antiga*, constituye una de las primeras obras dedicadas exclusivamente a reflexionar sobre el retrato. Holanda insiste en que tan solo debe pintarse a los reyes, príncipes y emperadores para «que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos y edades» [fol. 164 v.]. El recuerdo y la evocación de las virtudes pasadas son el faro que ilumina la práctica retratística hasta el punto de que

es cosa lícita que tengan los hijos la memoria de su padre y madre y agüelos sacados al natural, para tenerlos siempre presentes para el acrescentamiento de su virtud y para su consolación y de los suyos, imitando quanto pudieren a sus antecesores en la bondad y con ellos augmentando su pasada genealogía.<sup>28</sup>

Los ejemplos a este respecto son numerosos: idéntica función puede atestigüarse también en la vida de los Bellini transmitida por Vasari, quien testimonia el placer y la utilidad de conservar las imágenes de varones destacados,<sup>29</sup> y un propósito semejante perseguía la inmensa colección de retratos con los que Paolo Giovio decoró su villa a orillas del lago Como, pretendiendo convertirla en un *templum virtutis*, como él mismo expresa en la

---

<sup>25</sup> Vid. parte de este texto, contenido en el epígrafe a propósito del retrato en las *Heroidas*, en el capítulo acerca de la elegía.

<sup>26</sup> Se remite al primer capítulo de la primera parte de la investigación.

<sup>27</sup> West (2004: 62-65); Fletcher (2008: 71).

<sup>28</sup> Fol. 165. El pasaje evoca al de Plin. *NH.* 35.4-11.

<sup>29</sup> Vasari, *apud* Campbell (1991 [=1990]: 267 n. 9): «introdusse usanza in quella città, che chi era in qualche grado si faceva o da lui o da altri ritrarre; onde in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de gentiluomini si veggiono gli avi e padri loro insino in quarta generazione, ed in alcune più nobili molto più oltre: usanza, certo, che è stata sempre lodevolissima, eziandio appresso gli antichi. E chi non sente infinito piacere e contento, oltre l'orrevolezza ed ornamento che fanno, in vedere l'imagini de' suoi maggiori; e massimamente se per i governi delle republiche, per opere egregie fatte in guerra ed in pace, e per lettere, o per altra notabile e segnalata virtù, sono stati chiari ed illustri?».

*Musaei Ioviani Descriptio* (prólogo sus *Elogia*). La actitud de Giovio, como la de tantos otros intelectuales y humanistas de por aquel entonces, no hizo sino tomar como ejemplo la de los clásicos, como Varrón, de quien se cuenta que había llegado a reunir una colección de retratos de personajes célebres, *insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus* (Plin. *NH.* 32.2.11; cf. Gell 3.11.3).



# Apéndice III

## Ilustraciones

---

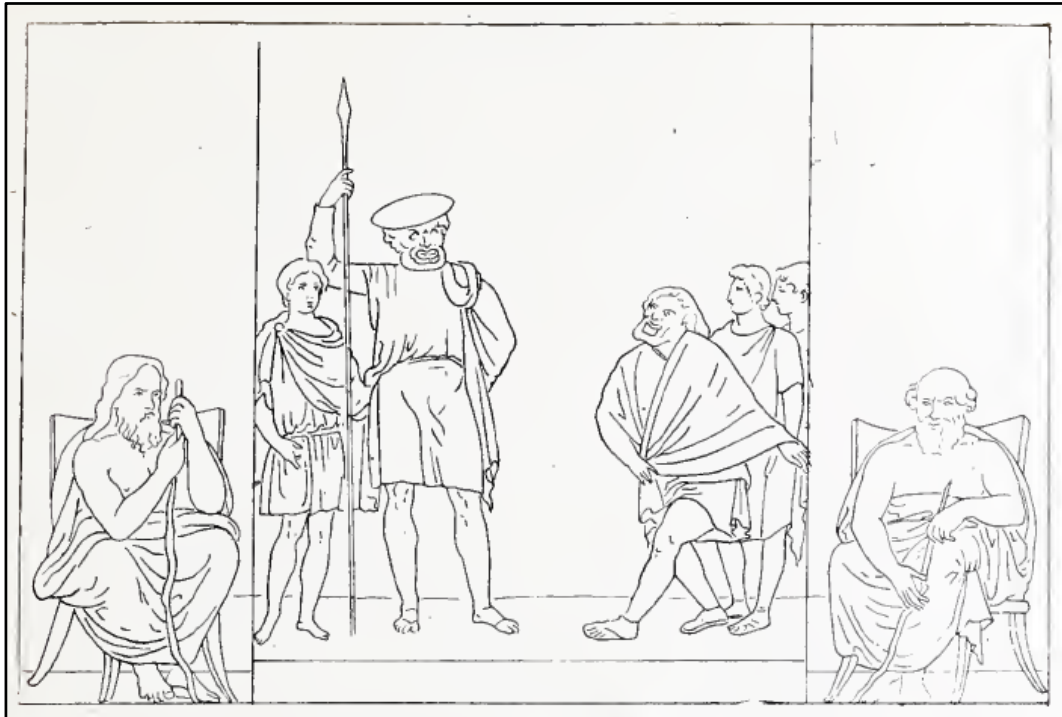


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 3



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

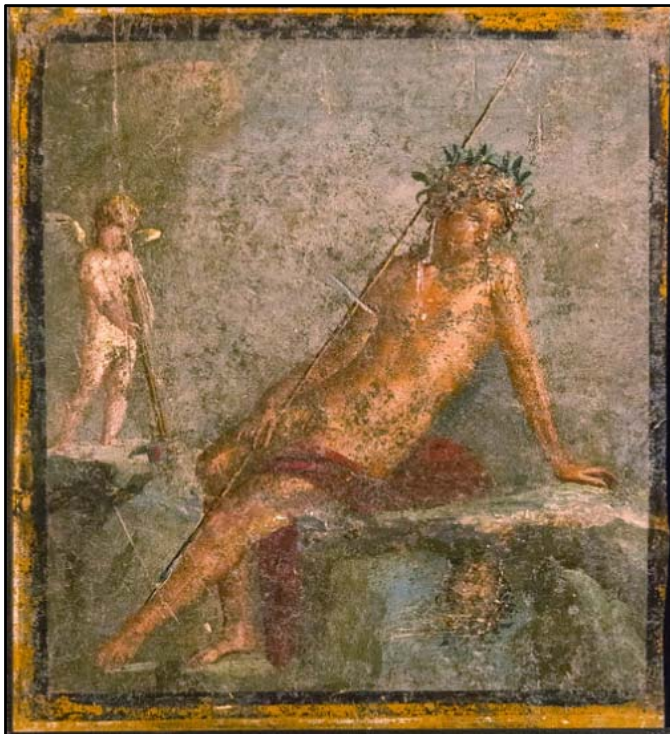


Figura 14



Figura 15

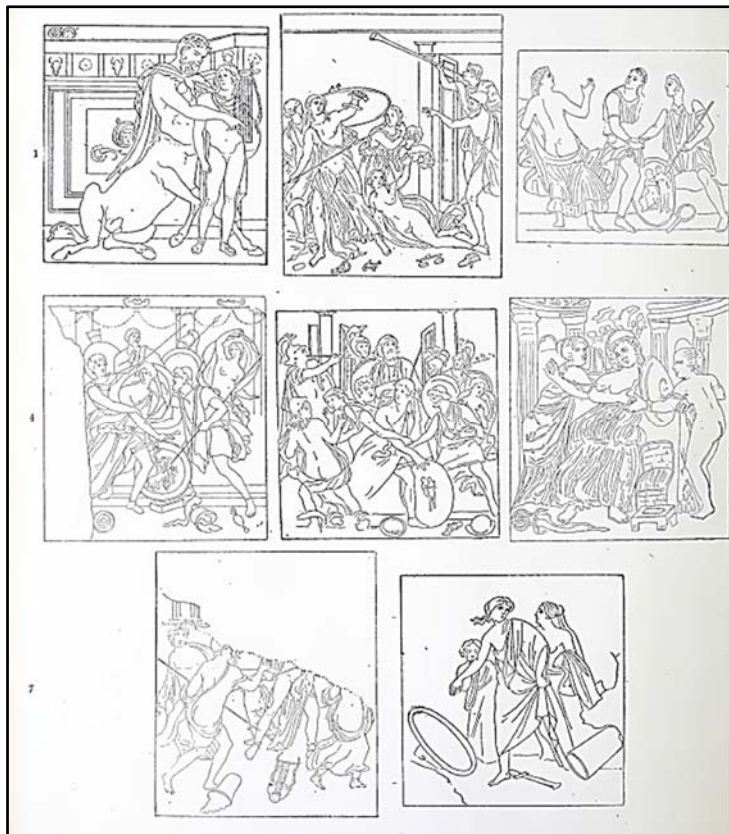


Figura 16



Figura 17



Figura 18

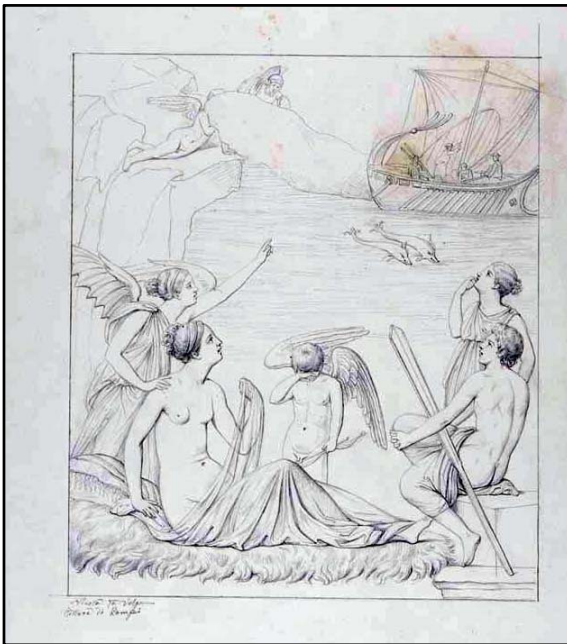


Figura 19

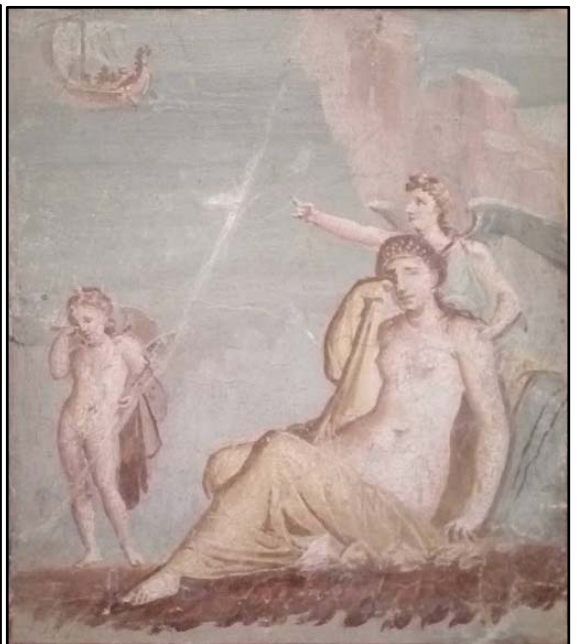


Figura 20





Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25

## Conclusion

# The literary portrait in Roman poetry

---

*Sin autem temere aliquid alicuius praeterisse aut non satis eleganter secuti videbimur, docti ab aliquo facile et libenter sententiam commutabimus. Non enim parum cognosse sed in parum cognito stulte et diu perseverasse turpe est, propterea quod alterum communi hominum infirmitati, alterum singulari cuiusque vitio est adtributum.* Cic. *Ino. rhet.* 2.9

In his study on Roman poetry, which today remains as a classical monograph on Latin literature, Professor Williams (1968: 783) opened his conclusions by recalling that “generalizations about literature are seldom either justified or useful”. Williams then used the specific case of Catullus to sum up a book of nearly eight hundred pages on such broad issues as tradition and originality in Republican and Augustan poetry. According to Williams, it would be illogical to try to summarize in a few lines the detailed analysis that we have been carried out on all authors and works contained in this research. Therefore, one can only defer to the conclusions reached in each of the nine chapters that compose the thesis as a whole. It will be necessary, though, to confirm the achievement of the objectives that were proposed at the beginning of the work, to decide on the degree of verification of our hypothesis, and to review some of the results achieved.

The main objective of this work was to fill the current lack of an in depth study of the literary portrait in Roman poetry. To fill this gap we have analysed seven literary genres in verse (comedy, epic, lyric, elegy, tragedy, satire and epigram) and we have also looked into other poetic forms. We have studied the texts of more than fifteen great writers (Catullus, Horatius, Juvenal, Lucanus, Lucretius, Martial, Ovid, Persius, Plautus, Propertius, Seneca, Silius Italicus, Statius, Terence, Valerius Flaccus, Vergil), researched various collections of poems (*Corpus Tibullianum*, *Carmina Priapea*, *Appendix Vergiliana*) and also the fragmentary poetry of several authors (Accius, Ennius, Laevius, Lucilius, Pacuvius, Varro...). The data obtained has provided us with a comprehensive overview of the poetic portrait that extends from the beginning of the second century B.C. to the beginning of the second century A.D. Thus we hope that the first two objectives of the research, namely the collection of broad and varied materials, and their corresponding study and interpretation, are satisfactorily fulfilled.

In a similar way and despite not being an essential objective of our work, we hope to have clearly underlined the advantages that can be derived from a comparative analysis of portraiture in the fields of the visual arts and literature. Likewise, digressions about the description in poetic texts and its comparison to visual materials have revealed on different occasions the benefit that comes from broadening the scope of observation. Thus, the catalogue of masks in comedy explains certain aspects of portraits of comic types; some details in the mural paintings of tragic scenes in Pompeii and Herculaneum seem to have been influenced by Senecan tragedies; poetic ekphrases (especially those of authors of the Flavian Era such as Martial and Statius) celebrate in a likeminded manner the owner or craftsman of the work by praising the artistic product itself. At the same time, some works of art probably serve as a source of inspiration for the portrait of deities (as suggests the Apollo Citharoedus of Lygdamus), and some texts of obscure interpretation may become better understood in light of their connection with decorative elements to which they seem to give voice (such as *Priap.* 32). To summarize, if the plastic arts and classical literature walk hand in hand in many respects, portraiture is no exception, and comes to highlight the two-way influence between art and literature or between image and word.

Also, our intention was to prove that the portrait in Roman poetry is, above all, fed by specific patterns, guidelines, and rules, and that these elements provide the portrait with its own identity. At the same time, those elements allow us to think about the portrait in terms of a literary unit. This last point has been shown all along in different places through a pragmatic methodology based on the principles of literary communication. Regarding this approach, it will be helpful to summarise at least three aspects of our inquiry: what is portrayed (*quid-quem*), how (*quemadmodum* and *quibus adminiculis*) and why (*cur*). Furthermore, it is our intention to synthesize the answers to these questions by noting the similarities and differences that may arise from a portrait in prose.

Clearly the subject of a portrait, its *what*, is always a human being or a humanized single entity in different forms (that is, admitting peripheral domains, such as a group or a god). However, one could easily notice some remarks when contemplating the ontological status of those portrayed in poetry and those who are, for instance, in Roman historiography. While historiography traces portraits of characters who must respond to a presumption of truthfulness, poetry is and more concerned with plausibility, which means that the real existence of the subject portrayed in poetry is not mandatory nor compulsory, and it is not a matter of concern nor a requirement as in historiographic literature. Released from this specific duty, fictional levels can reach their highest stages in poetic texts, evaluating the human being from a symbolic point of view, not a historical one. A striking proof of this characteristic is noticed in the portraits of loved girls in elegy (Lesbia, Cynthia, Corinna), where idealization surpasses reality. This is also the fundamental basis for a clear difference in the matter of

characterization within the poetic portrait: stereotypes or stock characters, and individuals.

The portrait of stock characters is indeed the most common in poetic genres, something that significantly sets it apart from literary prose. This kind of portrait includes a variety of characters whose features are presented as a coded structure reluctant to modification: a generic type, a conventional person (*servus, parasitus, puer delicatus, philosophus, moecha turpis, puella amata*, etc.). Alongside this fact, in certain cases it seems that we witness to the incubation and development of some new stock characters which will only crystallize over time in the Western literary canon; this occurs for instance in epic poems, with the warrior maiden (Camilla and Asbyte) or with the model of counselor-speaker through the texts of Ennius, Vergil and Silius Italicus. The label of "stereotype" could also include portraits like those of barbarians or "the other", which, within the authors studied are basically limited to the devious vision of the Greeks (Plautus' *Graeci palliati*, Juvenal's *Graeculus esuriens*) and to the ferocity of far peoples (Ovid's Getae). In either case, the main point is to notice that the portrait is always depicted under negative light and as an opposition and deliberate deformation of what poets might understand as *Romanitas*.

On the other hand, descriptions of individuals are not common, but three genres stand out here: epic, satire and elegy. In epic, it is worth mentioning characters such as Charon and Drances (*Aeneid*) or Varro (*Punica*); in satire the best example is Horace (Volteius Mena, Tibullus, Horace himself); in elegy, although the *quem* undergoes few changes (cf. Cynthia and Corinna), the depictions of Ovidian distress, anxiety and malady (*Tristia, Ep. ex Ponto*) are equally noticeable, as well as the portrait of the poetess Sappho (*Heroides*). These last two genres are also the only poetic genres involved in self-portrait (Horace about Horace, *Epist.* 1.20, and (Ovid-)Sappho about Sappho, *Her.* 15).

Regarding the *how* in Roman poetic portraits, throughout the research it has been repeatedly pointed out the importance of rhetoric and other prescriptive rules such as those derived from the doctrine of characters or physiognomic exam, and we believe that this wealth of knowledge may assure the main procedures of portraiture within poetry.

The influence of rhetorical patterns, something plain in every feature of the massive literary structure of Antiquity, is realized both in the supply of topics belonging to the epideictic branch, and in the treatment of this material through specific procedures of *elocutio*, and specific tropes or figures of thought. Not surprisingly, it has been attested that portraits are nourished by the main praiseworthy or blameworthy clichés (the *commoda* and *incommoda corporis, res externae, virtutes* and *vitia animi, personis adtributa*) and how poetic portraits sometimes bear extraordinary similarities to portraits of oratory or historiography literature, especially when poets describe their characters through the accumulation of *adtributa personis* (cf. Verg. *Aen.* 11.336-342; Hor. *Epist.* 1.7.55-59; Sil.Ital. 1.56-69, 8,246-262). Likewise, we have isolated and

verified the recurrent use of different techniques, from the widest *descriptio* to the most specific *effictio*, which, with its stereotypical disposition (brevity, cumulative character, asyndetic enumeration...), is generally related to comic purposes (cf. Plaut. *Ps.* 1217-1221; Ter. *Heau.* 1060-1061; Mart. 12.38.3-4, 12.54; App.Verg. *Mor.* 33-35; Juv. 9.12-15, etc.).

The influence of other perspectives such as the doctrine of characters is undeniable in the case of stock characters (especially within comedy), but it also appears in the portraits of important individuals, such as the confronted *notationes* of Pompey and Caesar (Luc. 1.129-157). Moreover, one could speak about the effect of physiognomic consciousness on poetic material, an issue that, if often measured, becomes crucial in genres such as satire and epigram, where the ethnological via and the link between the *animus* and the *corpus* of the portrayed one reveals itself as one of the main interpretative key elements.

Throughout the research we have spoken in different occasions about the primary and main purpose of portrait in general, understanding it as a phenomenon capable of freezing time, and as a space for remembrance, memory, and commemoration, as if it were a *monumentum litterarium*. The connection that the portraiture establishes with the length of time is revealed as one of the most significant elements. Thus, for example, this topic has been seen in some of the most exquisite collections of poetry, like Horace's *Odes*. Despite the multiple and specific goals of a portrait in each of the different texts and authors studied (ornamental, didactic, playful...), any poetic a portrait, as well as portrait in prose, shares the common intention of isolating its subject, differentiating it and perpetuating it. But, in the particular case of poetry, its uniqueness and distinctiveness is highlighted by the symbolic possibilities and connotative capacity of its language, which transcends and goes beyond literality, and enables us to read the texts in a hugely rich manner. We will mention only one of these associated purposes of poetic portraits, one that we believe illustrates the symbolic capability of a portrait in Roman verses in the most eloquent way: it is the use of human depictions as a metaliterary vehicle and as a tool of poetological signal, a prerogative traceable in different examples (Cat. 86, Ov. *Her.* 15.31-40 and Pers. 1.15-21 are quite suitable passages).

These are, in essence, the main guidelines through which the status and function of literary portrait in Roman poetry run; they all come to confirm the aesthetic, conceptual, and procedural potential that we ventured at the time of defining this phenomenon and, at the same time, they all strongly support the understanding and comprehension of the portrait as a literary unit, endowed with its own and particular entity in ancient Rome poetry. In this way, this study only hopes to have shed some light on an issue as rich and complex as is *homines cum verbis effingere*.

*Hoc fuit quod unum pro laboribus tantis.*

# Bibliografía

---

## 1. Abreviaturas.

ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt.</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum.</i>
CLE	<i>Carmina Latina epigraphica.</i>
DGE	<i>Diccionario Griego-Español.</i>
DNP	<i>Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike</i> (eds. H. Cancik y H. Schneider).
IG	<i>Inscriptiones Graecae.</i>
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.</i>
LS	<i>Harpers' Latin Dictionary: A New Latin Dictionary Founded on the Translation of Freund's Latin-German Lexicon Edited by E. A. Andrews</i> (eds. C. T. Lewis y C. Short).
OLD	<i>Oxford Latin Dictionary</i> (ed. P. G. W. Glare).
RE	<i>Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft</i> (eds. A. Pauly y G. Wissowa).
TLL	<i>Thesaurus linguae Latinae.</i>

## 2. Ediciones, comentarios y traducciones.

- ACHARD, G. (1989): *Rhétorique à Herennius*, París, Les Belles Lettres.
- (1994): *Cicéron. De l' invention*, París, Les Belles Lettres.
- ÁLVAREZ, C. e IGLESIAS, R. M<sup>a</sup>. (2009 [=1995]): *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.
- AMAT, J. (1991): *Calpurnius Siculus: Bucoliques. Pseudo-Calpurnius: Eloge de Pison*, París, Les Belles Lettres.
- (1997): *Consolation à Livie. Élégies à Mécène. Bucoliques d'Einsiedeln*, París, Les Belles Lettres.
- ARNOTT, W. G. (1979, 1996, 2000): *Menander in three volumes*, Cambridge, Loeb Classical Library [vol. 1 *Aspis; Georgos; Dis Exapaton; Dyskolos; Encheiridion; Epitrepontes*; vols. 2 y 3 *Samia; Sikyonioi; Synaristosai; Phasma*; fragmentos dudosos y papiráceos].
- BAEHRENS, E. (1881): *Poetae Latini minores*, vol. 3, Leipzig, Teubner.
- BAEHRENS, E. y VOLLMER, F. (1923): *Poetae Latini minores. Ovidi Nux consolatio ad Liviam. Priapea*, vol. 2, fasc. 2, Leipzig, Teubner [Edición de Baehrens con enmiendas y añadidos de Vollmer].
- BAILEY, C. (1949): *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, 3 vols, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- BALDO, G., CRISTANTE, L. y PIANEZZOLA, E., (1991): *Ovidio. L'Arte di amare*, Arnoldo Mondadori [Edición de E. Pianezzola. Comentario de G. Baldo, L. Cristante y E. Pianezzola].
- BARABINO, G. (1967): *P. Rutilii Lupi Schemata dianoeas et lexeos*, Génova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale.

- BARCHIESI, A., ROSATI, G. y KOCH, L. (2007): *Ovidio. Metamorfosi*, vol. 2, libri III-IV, Arnoldo Mondadori [traducción de L. Koch y comentario de A. Barchiesi y G. Rosati. El texto que imprimen sigue fundamentalmente la edición oxoniense de Tarrant].
- BARJAU, E. (1977): *Lessing. Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Madrid, Editora Nacional [=Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie, 1766].
- BERNABÉ PAJARES, A. (1979): *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- BERNSTEIN, N. W. (2017): *Silius Italicus, Punica 2*, Oxford, Oxford University Press.
- BETHE, E. (1967): *Pollucis Onomasticon*, 3 vols, Stuttgart, Teubner.
- BLÄNSDORF, J. (2011<sup>4</sup>): *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Berlín, Walter de Gruyter [completando los textos editados por W. Morel y K. Büchner].
- BÖMER, F. (1969): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch I-III*, vol. 1, Heilderberg, Carl Winter.  
 — (1976a): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch IV-V*, vol. 2, Heilderberg, Carl Winter.  
 — (1976b): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch VI-VII*, vol. 3, Heilderberg, Carl Winter.  
 — (1977): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch VIII-IX*, vol. 4, Heilderberg, Carl Winter.  
 — (1982): *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch XII-XIII*, vol. 6, Heilderberg, Carl Winter.
- BORZSÁK, S. (1984): *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig, Teubner.
- BOTSCHUYVER, H. J. (1940): *Scholia in Horatium in codicibus Parisinis Latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heirico Autissiodorensi profecta esse videntur*, Ámsterdam, H. A. van Bottenburg.
- BRINK, C. O. (1971): *Horace on Poetry. The "Ars Poetica"*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROCKHAUS, H. (1886): *Pomponius Gauricus. De sculptura*, Leipzig.
- BROOKS JR., E. (1970): *P. Rutilii Lupi De figuris sententiarum et elocutionis*, Leiden, E. J. Brill.
- BROTHERS, A. J. (2000): *Terence. The Eunuch*, Warminster, Aris & Phillips.  
 — (1988): *The Self-tormentor*, Warminster, Aris & Phillips.
- BURY, J. B. (2008): *Francisco de Holanda. Del sacar por el natural. Según la traducción de Manuel Denis* Madrid, Akal [=1563, vers. española de *Do tirar polo natural*, de 1548].
- BUTLER, H. E. (1977): *The Institutio Oratoria of Quintilian*, 4 vols., Cambridge, Harvard University Press [=1920-1922].
- BÜCHELER, F. y HERÄUS, G. (1922): *Petronii Saturae et Liber priapeorum. Adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae, similisque reliquiae*, Berlín, Weidmannos [=1862].
- BÜCHELER, F. y LOMMATZSCH, E. (1982): *Carmina latina epigraphica. Anthologia latina II*, Fasc. 3, Stuttgart, Teubner [=1895-1897, abreviado CLE].
- BÜCHNER, K. (1982): *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Leipzig, Teubner.
- CALBOLI, G. (1993<sup>2</sup>): *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bolonia, Pàtron [1969<sup>1</sup>. La segunda edición incluye añadidos en forma de notas en las páginas finales].
- CALLEBAT, L. (2012): *Priapeés*, París, Les Belles Lettres.
- CAMPBELL, G. (2003): *Lucretius on Creation and Evolution: A Commentary on "De rerum natura" 5.772-1104*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- CARTAULT, A. (1951): *Perse. Satires*, París, Les Belles Lettres.



- CÈBE, J.-P. (1972-1999): *Varron, Satires Ménippées*, 13 vols., Roma, École Française de Rome.
- CHARPIN, F. (1978-1991): *Lucilius. Satires*, 3 vols., París, Les Belles Lettres [1978 *Livres I-VIII*, 1979 *Livres IX-XXVIII*, 1991 *Livres XXIX-XXX et fragments*].
- CLAUSEN, W. V., GOODYEAR, F. R. D., KENNEY, E. J. y RICHMOND, J. A. (1966): *Appendix Vergiliana*, Oxford, Oxford Clarendon Press [Clausen (*Culex; De institutione viri boni; De est et non; De rosis nascentibus*), Goodyear (*Aetna; Ciris*), Kenney (*Dirae; Lydia; Copa; Elegiae in Maecenatem; Moretum*), Richmond (*Priapea et Catalepton; Priapeum Quid hoc novi est?*)].
- CODOÑER, C. y GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2014): *Priapea*, Huelva, Universidad de Huelva [Introducción y edición de C. Codoñer. Traducción, notas y comentario literario de J. A. González Iglesias].
- COFFEY, M. y MAYER, R. (1990): *Seneca. Phaedra*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COLEMAN, K. M. (1988): *Statius. Silvae IV*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- COMBÈS, R. (1997): *Valère Maxime. Faits et dits memorables. Livres IV-VI*, vol. 2, París, Les Belles Lettres.
- COURTNEY, E. (1992): *P. Papini Stati Silvae*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1993): *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1995): *Musa Laidaria: A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta, Scholars Press.
- (2013): *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Berkeley, California Classical Studies [=1980, Londres, Athlon Press].
- CROISILLE, J.-M. (1985): *Pline l'ancien. Histoire Naturelle. Livre XXXV*, París, Les Belles Lettres.
- D'ANNA, G. (1967): *M. Pacuvii fragmenta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- DE RIQUER, S. (1998): *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la Lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla [=1943, ed. facsímil de J. Horta. Original impreso en 1611].
- DEL BARRIO VEGA, M<sup>a</sup>. L. (1992): *Epigramas fuenerarios griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- DELZ, J. (1987): *Sili Italici Punica*, Stuttgart, Teubner.
- DEUFERT, M. (2019): *Titus Lucretius Carus. De rerum natura*, Berlín y Boston, Walter de Gruyter.
- DIELS, H. y KRANZ, W. (1951-1952<sup>6</sup>): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols., Berlín, Weidmann [=1934-1937<sup>5</sup>. Primera de las ediciones en 3 vols., incluyendo el índice de Kranz].
- DINDORF, L. (1831): *Ioanis Malalae Chronographia*, Bonn, Weberi.
- DÖRRIE, H. (1971): *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter.
- DOVER, K. J. (2007): *Theocritus. Select Poems*. Eastbourne, Bristol Classical Press [=1985].
- DUTTON, B. y GONZÁLEZ CUENCA, J. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- EHLERS, W. (1980): *Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*, Stuttgart, Teubner.
- ELLIS, R. (1889<sup>2</sup>): *A Commentary on Catullus*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1876].
- ERNESTI, J. C. G. (1962): *Lexicon Technologiae Latinorum Rhetoricae*, Hildesheim, Georg Olms [=1797].
- FEDLI, P. (1980): *Sesto Propertio. Il primo libro delle Elegie*, Florencia, Leo S. Olschki.
- (1985): *Propertio. Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice.
- (1994a): *Sexti Propertii Elegiarum libri IV*, Stuttgart, Teubner.

- (1994b): *Q. Orazio Flacco. Le opere, vol. 2, Le Satire. Le Epistole. L'Arte Poetica, tom. 2, Le Satire*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- (1997): *Q. Orazio Flacco. Le opere, vol. 2, Le Satire. Le Epistole. L'Arte Poetica, tom. 4, Le Epistole. L'Arte Poetica*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- (2005): *Properzio: Elegie Libro II*, Leeds, Francis Cairns.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. y GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2006): *Catulo. Poesías*, Madrid, Cátedra.
- FORDYCE, C. J. (1961): *Catullus*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- FÖRSTER, R. (1893): *Scriptores physiognomonici Graeci et Latini*, 2 vols., Leipzig, Teubner [Vol. 1 *Physiognomonica Pseudaristotelis, Graece et Latine, Adamantii cum epitomis Graece, Polemonis e recensione Georgii Hoffmanni Arabice et Latine continens*. Vol. 2 *Physiognomonica anonymi, Pseudopolemonis, Rasis, Secreti secretorum Latine, anonymi Graece, fragmenta indices continens*.]
- FRANZOI, A. (1988): *Copa. L'Ostessa. Poemetto pseudovirgiliano*, Padua, Programma.
- FRATANTUONO, L. M. (2009): *A Commentary on Virgil, "Aeneid" XI*, Bruselas, Latomus.
- FUHRMANN, M. (2010): *Anaximenes ars rhetorica: quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrom*, Berlín-Nueva York, De Gruyter [=1966].
- FUSI, A. (2006): *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber Tertius*, Nueva York, Georg Olms.
- GARROD, H. W. (1965): *P. Papini Stati. Thebais et Achilleis*, Oxford Clarendon Press, Oxford [=1906].
- GIBSON, B. (2006): *Stattius. Silvae 5*, Oxford, Oxford University Press.
- GIBSON, R. K. (2003): *Ovid. Ars amatoria book 3*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOOLD, G. P. (1999): *Propertius. Elegies*, Londres, Harvard University Press.
- GOW, A. S. F. y PAGE, D. L. (2008): *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press [=1965].
- GRAYSON, C. (1972): *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of «De Pictura» and «De Statua»*, Nueva York, Phaidon Press.
- GREWING, F. (1997): *Martial, Buch VI (Ein Kommentar)*, Gotinga, Hypomnemata.
- GUMMERE, R. M. (1917-1925): *Ad Lucilium epistulae morales*, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press.
- HALL, J. B. (1995): *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Stuttgart y Leipzig, Teubner.
- HALM, K. (1863): *Rhetores Latini minores*, Leipzig, Teubner.
- HARRISON, S. J. (2017): *Horace. Odes. Book II*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARVEY, R. A. (1981): *A Commentary on Persius*, Leiden, Brill.
- HAUTHAL, F. (1864-1866): *Acronis et Porphyrius Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, 2 vols., Berlín, Springer.
- HENRIKSEN, C. (1998-1999): *Martial Book IX: A Commentary*, 2 vols., Uppsala, S. Academiae Upsaliensis.
- HEYWORTH, S. J. (2007): *Sexti Properti elegos*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- HOLLIS, A. S. (1977): *Ovid. Ars amatoria. Book I*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- HORSFALL, N. (2000): *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden, Boston y Colonia, Brill.
- (2003): *Virgil, "Aeneid" 11. A Commentary*, Leiden y Boston, Brill.

- (2013): *Virgil, "Aeneid" 6. A Commentary*, Berlín y Boston, De Gruyter.
- HUBBELL, H. M. (1949): *Cicero: De inventione. De optimo Genere Oratorum. Topica*, Cambridge, Harvard University Press.
- HUNT, A. S., EDGARD, C. C. y PAGE, D. L. (1932-1941): *Select Papyri*, Cambridge, Loeb Classical Library [Vol. 1 *Non-literary papyri. Private affairs* (1932); vol. 2 *Non-literary papyri. Public Documents* (1934); vol. 3 *Literary Papyri. Poetry* (1941)]. Los dos primeros volúmenes están editados por Hunt y Edgar. El tercero por Page].
- ISO ECHEGOYEN, J. J. (2005): *Cicerón. Sobre el orador*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- JAHN, O. (1843): *A. Persi Flacci Saturarum Liber cum scholiis antiquis*, Leipzig, Breitkopfii et Haertelii.
- KASSEL, R. (1965): *Aristotelis De Arte poetica liber*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- KASSEL, R. y AUSTIN, C. (1983): *Poetae Comici Graeci IV. Aristophon-Crobylus*, Nueva York, Walter de Gruyter.
- (1986): *Poetae Comici Graeci V. Damoxenus-Magnes*, Nueva York, Walter de Gruyter.
- (1989): *Poetae Comici Graeci VII. Menecrates-Xenophon*, Nueva York, Walter de Gruyter.
- (1991): *Poetae Comici Graeci II. Agathenor-Aristonymus*, Nueva York, Walter de Gruyter.
- KAUER, R. y LINDSAY, W. M. (1965): *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1926].
- KENNEY, E. J. (1992): *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1961].
- (1996): *Ovid. Heroides XVI-XXI*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KNOX, P. E. (1995): *Ovid. Heroides. Selected Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press [incluye *Her.* 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11 y 15].
- LEEMAN, A. y PINKSTER, H. y NELSON, H. L. W. (1985): *M. Tullius Cicero. De oratore libri III. Buch I 166-295, Buch II 1-98*, vol. 2, Heilderberg, Carl Winter.
- LEEMAN, A y WISSE, J. (1996): *M. Tullius Cicero. De oratore libri III. Buch II 291-367, Buch III 1-95*, vol. 4, Heilderberg, Carl Winter.
- LEJAY, P. (1894): *M. Annaei Lucani De bello civili liber primus*, París, Klincksieck.
- (1911): *Q. Horati Facci Satirae*, París, Librairie Hachette et Cie.
- LEO, F. (1878-1879): *L. Annaei Senecae Tragoediae*, 2 vols., Berlín, Weidmannos.
- LEZ, F. W y GALINSKY, G. C. (1971): *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Leiden, Brill.
- LINDSAY, W. M. (1911): *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press.
- (1929<sup>2</sup>): *M. Val. Martialis Epigrammata*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1903<sup>1</sup>].
- (1984): *T. Macci Plauti Comoediae*, 2 vols., Oxford, Oxford Clarendon Press [=1904 vol. 1, 1905 vol. 2].
- LUQUE MORENO, J. (1979): *Séneca. Tragedias*, 2 vols., Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- MALCOVATI, E. (1976): *Oratorum romanorum fragmenta liberae rei publicae*, 3 vols., Torino, Paravia [=1930].
- MALTBY, R. (2002): *Tibullus: Elegies. Text, introduction and commentary*, Cambridge, Francis Cairns.
- MANKIN, D. (1995): *Horace: Epodes*, Cambridge, Cambridge University Press.

- MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á. (2005): *Retórica a Alejandro*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos [El mismo volumen también incluye los *Testimonios y fragmentos de Alcídamente de Elea*, con introducción, traducción y notas de J. L. López Cruces y J. Campos Daroca].
- MARSHALL, P. K. (1990): *A. Gelli Noctes Atticae*, 2 vols., Oxford, Oxford Clarendon Press.
- MARTÍN GARCÍA, J. A. (2008): *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, 2 vols., Madrid, Akal.
- MARTÍNEZ MANZANO, T. (1999): *Pseudo Aristóteles. Fisiognomía*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos [El mismo volumen incluye el anónimo *Fisiólogo*, con introducción, traducción y notas de C. C. Delcán].
- MARX, F. (1894): *Incerti Auctoris De Ratione Dicendi ad C. Herennium Libri IV*, Leipzig, Teubner.
- (1904-1095): *C. Lucilii carminum reliquiae*, 2 vols., Leipzig, Teubner [1904 vol. 1, *Prologomena, testimonia, Fasti Luciliani, Carminum reliquiae, Indices*; 1095 vol. 2, *Comentarius*].
- MAYER, R. (1994): *Horace. Epistles Book 1*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCGILL, S. (2020): *Virgil: "Aeneid" XI*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCKEOWN, J. C. (1987): *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes*, vol. 1, *Text and Prolegomena*, Leeds, Francis Cairns
- (1989): *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes*, vol. 2, *A Commentary on Book One* Leeds, Francis Cairns.
- (1998) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes*, vol. 3, *A Commentary on Book Two*, Leeds, Francis Cairns.
- MEYER, G. (1874): *Pomponii Porphyrii Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Leipzig, Teubner.
- MORALEJO ÁLVAREZ, J. L. (2007): *Horacio. Odas. Canto secular. Epodos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- (2008): *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- MORENO SOLDEVILA, R. (2006): *Martial, Book IV: A Commentary*, Leiden, Brill.
- MORENO SOLDEVILA, R. y MARINA CASTILLO, A. (2019): *Marcial. Epigramas*, Madrid, Akal.
- MORROS MESTRES, B. (1995): *Garcilaso de la Vega: Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1986): *Ovidio. Heroidas*, Madrid, Alma Mater. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MOZLEY, J. H. (1982): *Statius*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2 vols. [=1928].
- MÜLLER, L. (1900): *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, San Petersburgo y Leipzig, Verlag von K. L. Ricker.
- MUNRO, H. A. J. (1866<sup>2</sup>): *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*, 2 vols., Cambridge, Deighton Bell and Co. [=1864. Esta segunda edición está revisada y ampliada].
- MYNORS, R. A. B. (1958): *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1969): *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1996): *Lygdamus. Corpus Tibullianum III.1-6. Lygdami elegiarum liber*, Leiden y Boston, Brill.
- NEWLANDS, C. E. (2011): *Statius. Silvae. Book II*, Cambridge, Cambridge University Press.

- NIKITINSKI, H. (2002): *A. Persius Flaccus Saturae. Commentario atque indice rerum notabilium*, Leipzig-Múnich, GmbH.
- NISBET, R. G. M. y HUBBARD, M. (1978): *A Commentary on Horace: "Odes". Book II*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (2001): *A Commentary on Horace: "Odes", Book I*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1970].
- NÚÑEZ, S. (1997a): *Retórica a Herenio*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- (1997b): *Cicerón. La invención retórica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- PALMER, A. (1898): *P. Ovidii Nasonis Heroides with the greek translation of Planudes*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- PARKER, W. H. (1988): *Priapea: Poems for a phallic god*, Londres y Sidney, Croom Helm.
- PATILLON, M. (1997): *Aelius Theon. Progymnasmata*, París, Les Belles Lettres.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (2012): *Séneca. Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- PERUGINI, C. (2004): *Francisco Delicado. La Lozana andaluza*, Sevilla, Clásicos Andaluces.
- PERUTELLI, A. (1983): *P. Vergili Maronis. Moretum*, Pisa, Giardini editori.
- PFEIFFER, R. (1949): *Callimachus. Fragmenta*, Oxford, Oxford University Press.
- PHILLIMORE, J. S. (1905): *P. Papini Stati Silvae*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- RACIONERO CARMONA, Q. (1990): *Aristóteles. Retórica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2003): *P. Ovidis Naso Carmina Amatoria. Amores. Medicamina Faciei Femineae. Ars Amatoria. Remedia Amoris*, Múnich y Leipzig, K. G. Saur.
- RECHE MARTÍNEZ, M. D. (1991): *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- REYNOLDS, L. D. (1967) *L. Annaei Senecae Dialogorum libri dvodecim*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- RIBBECK, O. (1897): *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. 1 (*Tragicorum fragmenta*), Leipzig, Teubner.
- RICHMOND, J. A. (1990): *P. Ovidii Nasonis ex Ponto libri quattuor*, Leipzig, Teubner.
- RIVERO GARCÍA, L. (2018): *Book XIII of Ovid's Metamorphoses: A Textual Commentary*, Berlín y Boston, De Gruyter.
- ROMÁN BRAVO, J. (1989): *Plauto. Comedias*, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- (2001): *Terencio. Comedias*, Madrid, Cátedra.
- ROMANO, E. (1991): *Q. Orazio Flacco. Le opere*, 2 vols. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato [vol. 1 *Le Odi. Il Carme secolare. Gli Epodi*; vol. 2 *Commento*].
- ROSS, W. D. (1959): *Aristotelis Ars rhetorica*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- RUDD, N. (1989): *Horace. Espistles. Book II and Epistle to the Pisones ('Ars poetica')*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUÍZ GARCÍA, E. (1988): *Teofrasto. Caracteres. Alcifrón. Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- SÁNCHEZ SANZ, J. (1989): *Retórica a Alejandro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- SCHIERL, P. (2006): *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlín, De Gruyter.
- SCHILLING, R. (1977): *Pline l'ancien. Histoire Naturelle. Livre VII*, París, Les Belles Lettres.
- SEEWALD, M. (2008): *Studien zum 9. Buch von Lucans Bellum Civile Mit einem Kommentar zu den Versen 1-733*, Berlín y Nueva York, 2 vols., Walter De Gruyter.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1990): *M. Valerii Martialis epigrammata*, Stuttgart, Teubner.
- (2009): *De bello civili libri X*, Berlín y Nueva York, Teubner. De Gruyter.
- SKUTSCH, O. (1986<sup>2</sup>): *The "Annals" of Q. Ennius*, Oxford, Oxford Clarendon Press [edición corregida. 1985<sup>1</sup>].
- SPALTENSTEIN, F. (1986): *Commentaire des "Punica" de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Ginebra, Librairie Droz.
- (1990): *Commentaire des "Punica" de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, Ginebra, Librairie Droz.
- SPENGLER, L. VON (1853-1856): *Rhetores Graeci*, 3 vols., Leipzig, Teubner.
- STUART JONES, H. (1942): *Thucydides Historiae*, Oxford, Oxford Clarendon Press [reimpresión con añadidos].
- TARRANT, R. J. (1976): *Seneca: Agamemnon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2004): *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- THOMAS, R. F. (2011): *Horace. Odes. Book IV and Carmen Saeculare*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TORRENT RODRÍGUEZ, F. (1995): *Publio Papinio Estacio. Silvas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- TRÄNKLE, H. (1990): *Appendix Tibulliana*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter.
- USSHER, R. G. (1960): *The Characters of Theophrastus*, Londres, Macmillan & Co LTD.
- USSING, J. L. (1972): *Commentarius in Plauti Comoedias*, 5 vols., Hildesheim, Georg Olms [1875-1892, Copenhagen].
- VAHLEN, J. (1903): *Ennianae poesis reliquiae iteratis curis*, Leipzig, Teubner.
- VAN DAM, H.-J. (1984): *P. Papinius Statius. Silvae Book II: A Commentary*, Leiden, Brill.
- VILLENEUVE, F. (1969): *Horace. Satires*, París, Les Belles Lettres [=1932].
- VOGT, S. (1999): *Aristoteles. Physiognomonica*, Berlín, Akademie.
- VOLLMER, F. (1892): *Laudationum funebrium Romanorum historia et reliquiarum editio*, Leipzig, Teubner.
- (1898): *P. Papinii Satii Silvarum Libri*, Leipzig, Teubner.
- WALBANK, F. W. (1957): *A historical commentary on Polybius: Vol. 1. Commentary on books I-VI*, Oxford, Clarendon Press.
- WALZ, C. (1832-1836): *Rhetores Graeci ex codicibus Florentinis, Mediolanensibus, Monacensibus, Neapolitanis, Parisiensibus, Romanis, Venetis, Taurinensibus et Vindobonensibus*, 9 vols., Stuttgart-Tubinga, J. G. Cotta.
- WARMINGTON, E. H. (1982): *Remains of old Latin II. Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, Cambridge, Loeb Classical Library [=1936].
- (1988): *Remains of old Latin I. Ennius. Caecilius*, Cambridge, Loeb Classical Library [=1935].

- (1993): *Remains of old latin IV. Archaic inscriptions*, Londres, Loeb Classical Library [=1940].
- (1998): *Remains of old Latin III. Lucilius. The twelve tables*, Cambridge, Loeb Classical Library [=1938].
- WATSON, L. C. (2003): *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford, Oxford University Press.
- WATSON, L. C. y WATSON, P. (2003): *Martial. Selected Epigrams*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WEIL, R. (2003): *Polybe. Histoires. Tome VI. Livre VI*, París, Les Belles Lettres [=1977].
- WESSNER, P. (1902): *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Evographi Commentum et Scholia Bembina*, 3 vols, Leipzig, Teubner [incluye los comentarios de Evancio].
- WILKINS, A. S. (1964): *M. Tulli Ciceronis Rhetorica. Tomus 2. Brutus, Orator, De optimo genere oratorum, Partitiones oratoriae, Topica*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1903].
- (1990): *M. Tulli Ciceronis de Oratore libri tres*, 2 vols., Hildesheim, Georg Olms [=1892].
- WILLIS, J. (1997): *D. Iuni Iuvenalis Saturae sedecim*, Leipzig, Teubner.
- WRIGHT, J. (1993): *Plautus' Curculio*, Norman, University of Oklahoma Press [=1981].
- ZWIERLEIN, O. (1993): *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1986].

### 3. Estudios.

- ADAMIK, T. (1975): «Die Funktion der Alliteration bei Martial», *Živa Antika* 25, 69-75.
- ADAMS, J. N. (1982): *The latin sexual vocabulary*, Londres, Duckworth
- ALBALADEJO, T., DEL RÍO, E. y CABALLERO, J. A. [eds.] (1998): *Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso Internacional «Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica: XIX Centenario de la "Institutio Oratoria"»*, Logroño, Centro de Estudios Riojanos.
- ALBERTE GONZÁLEZ, A. (1992): *Historia de la retórica latina. Evolución de los criterios estético-literarios desde Cicerón hasta Agustín*, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert.
- AHL, F. M. (1976): *Lucan. An introduction*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- (1986): «Statius' Thebaid: A Reconsideration», *ANRW* 2.32(5), 2803-2912.
- (1993): «Form empowered: Lucan's *Pharsalia*», en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, Londres y Nueva York, Routledge, 125-142.
- ALDEN SMITH, R. (2005): *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, University of Texas Press.
- ALEXIOU, M. (1974): *The ritual lament in Greek tradition*, Londres, Cambridge University Press.
- ALFONSI, L. (1946): *Albio Tibullo e gli autori del "Corpus Tibullianum"*, Milán, Vita e pensiero.
- ALVAR EZQUERRA, A. (2018): «De la elegía erótica a la elegía de exilio: la construcción de un nuevo lenguaje poético», *Estudios Clásicos*, Anejo 4, 15-42.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1997): *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Asís, Accademia Propertiana del Subasio.
- ANDERSON, W. S. (1960): «Part vs. Whole in Persius' Fifth Satire», *Philological Quarterly* 39, 66-81 [reimpreso junto con otros artículos del mismo autor en *Essays on Roman Satire*, Princeton, 1982].

- (1993a): «Words, Numbers, Movement: Plautus' Mastery of Comic Language, Metre, and Staging», en W. S. Anderson (ed.), *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto, University of Toronto Press, 107-132.
- (1993b): «Form Changed: Ovid's *Metamorphoses*», en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, Londres y Nueva York, Routledge, 108-124.
- ANDRÉ, J. (1949): *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, C. Klincksieck.
- ANDREU PINTADO, J. (2009): «La epigrafía funeraria», en J. Andreu Pintado, *Fundamentos de la epigrafía latina*, Liceus E-excellence, 321-364.
- ANTONSEN-RESCH, A. (2005): *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, Berlín, Walter de Gruyter.
- ARCAZ POZO, J. L. (1996): «Perfil psicológico de los personajes en la comedia latina: *El Persa* de Plauto», en A. M<sup>a</sup>. Aldama Roy (coord.), *De Roma al siglo XX*, vol. 1, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 185-191.
- ARCE MARTÍNEZ, J. (2000): *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, Electa.
- ARCELLASCHI, A. (1999): *Médée dans le théâtre latin d'Ennius a Sénèque*, Roma, École Française de Rome.
- ARIAS ABELLÁN, C. y MOLERO ALCARAZ, L. (1997): «Los personajes de la *Fedra* de Séneca a la luz del vocabulario», en M. Rodríguez Pantoja (ed.), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 449-466.
- ARMSTRONG, A. M. (1958): «The Methods of the Greek Physiognomists», *Greece and Rome (Second Series)* 5 (01), 52-56.
- ARRIGONI, G. (1982): *Camilla Amazzone e Sacerdotessa di Diana*, Milán, Cisalpino-Goliardica.
- ARTAZA, E. (1992): «Charakterismos», en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 2, Tübinga, Niemeyer, 163-166.
- ASZTALOS, M. (2008): «The poet's mirror: Horace *Carmen* 4.10», *Harvard Studies in Classical Philology* 104, 289-302.
- AUGOUSTAKIS, A. (2016): «Literary Culture», en A. Zissos (ed.), *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Chichester, Wiley Blackwell, 376-391.
- BADIAN, E. (1972): «Ennius and his Friends», en O. Skutsch (ed.), *Ennius. Sept exposés suivis de discussions*, Ginebra, Fondation Hardt, 149-208 [Las ocho últimas páginas corresponden al debate].
- BAJTÍN, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral editores [vers. española de J. Forcat y C. Conroy].
- BAKHOUCHE, B. (2017): «Avant-propos», en B. Bakhouche (dir.), *Formes du portrait dans le monde hellénistique et romain*, París, Classiques Garnier, 7-13.
- BALSDON, J. P. V. D. (1979): *Romans and Aliens*, Londres, Duckworth.
- BAÑOS BAÑOS, J. M. (1992): «El *versus aureus* de Ennio a Estacio», *Latomus* 54, 762-774.
- BÁRBERI SQUAROTTI, G. (dir.) (1961-2009): *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 vols., Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.



- BARCHIESI, A. (2007): «*Carmina: Odes and Carmen Saeculare*», en S. J. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 144-161.
- BARCHIESI, A. y CUCCHIARELLI, A. (2005): «Satire and the poet: the body as self-referential symbol», en K. Freudenburg (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 207-223.
- BARDON, H. (1952): *La littérature latine inconnue*, 2 vols., París, Klincksieck [vol. 1 *L'époque républicaine*, vol. 2 *L'époque impériale*].
- (1970): *Propositions sur Catulle*, Bruselas, Latomus.
- BARRASCH, M. (1994): «Bild, Bildlichkeit», en G. Kalivoda, H. Mayer y F.-H. Robling (eds.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübinga, vol. 2, Max Niemeyer Verlag, 10-30.
- BARSBY, J. (2001): «Problems of Adaptation in the *Eunuchus* of Terence», en E. Segal (ed.), *Oxford readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, Oxford University Press [=1993, mismo título, en B. Zimmermann y N. W. Slater (eds.), *Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, 160-179], 230-249.
- (2007): «Native Roman rhetoric: Plautus and Terence», en W. Dominik y J. Hall (eds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Oxford, Blackwell, 38-53.
- BARTON, T. S. (2002): *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Michigan, Michigan University Press [=1994].
- BARTSCH, S. (2015): *Persius: A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, Chicago, University of Chicago Press.
- BARTSCH, S. y ELSNER, J. (2007): «Introduction: eight ways of looking at an ekphrasis"», *Classical Philology* 102(1), 1-6.
- BARWICK, K. (1957): *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlín, Akademie.
- (1959): «Martial und die zeitgenössige Rhetorik», *Berichte über die Verhandlungen des Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig Philologisch-Historische Klasse* 104(1), 1-48.
- BASSON, W. P. (1986): «Vergil's Camilla: A Paradoxical Character», *Acta Classica* 29, 57-68.
- BASTONS I VIVANCO, C. (2000): «Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística», en M. Á. Márquez Guerrero, A. Ramírez de Verger y P. Zambrano Carballo (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 109-116.
- BATHER, P. y STOCKS, C. (2016): «Horace's Epodes: Introduction», en P. Bather y C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Context, Intertext & Reception*, Oxford, Oxford University Press, 1-29.
- BATTISTI, C. y ALESSIO, G. (1950-1957): *Dizionario etimologico italiano*, Florencia, G. Barbèra.
- BEACHAM, R. C. (1991): *The Roman Theatre and its audience*, Londres, Routledge.
- BELLIDO DÍAZ, J. A. (2011): «Cupido», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (siglos III A.C.-II D.C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 119-128.
- BELTRÁN CEBOLLADA, J. A. (2005a): «Fuentes y modelos», en J. A. Beltrán Cebollada et alii (eds.), *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 55-114.
- (2005b): «Claves de la poética de Marcial», en J. A. Beltrán Cebollada et alii (eds.), *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 151-219.

- (2011a): «La comedia en Roma: desarrollo y auge de la *palliata*», en A. Vicente Sánchez y J. A. Beltrán Cebollada (dirs.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Madrid, Liceus, 263-280.
- (2011b): «La puesta en escena del teatro latino», en A. Vicente Sánchez y J. A. Beltrán Cebollada (dirs.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Madrid, Liceus, 313-338.
- BELTRÁN LLORIS, F. (2015): «Latin Epigraphy: The Main Types of Inscriptions», en C. Bruun y J. Edmondson, *The Oxford Handbook of Latin Epigraphy*, Oxford, Oxford University Press, 89-110.
- BENKARD, E. (2013): *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Madrid, Sans Soleil [incluye apéndices de G. López de Munain].
- BENNETT, B. S. (2005): «Hermagoras of Temnos», en M. Ballif y M. G. Moran (eds.), *Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources*, Londres, Praeger, 187-193.
- BENVENISTE, É. (1935): *Origines de la formation des noms en indo-européen*, París, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve.
- BÉRCHEZ CASTAÑO, E. (2015): *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Colecció Estudis Clàssics.
- BERNARD, J. (2000): *Le portrait chez Tite-Live. Essai sur une écriture de l'histoire romaine*, Bruselas, Latomus.
- BERNHARD, M.-L. y DASZEWSKI, W. A. (1986): «Ariadne», *LIMC* 3(1), 1050-1070.
- BERNSTEIN, N. W. (2008): *In the Image of the Ancestors: Narratives of Kinship in Flavian Epic*, Toronto, Buffalo y Londres, University of Toronto Press.
- (2016): «Epic Poetry: Historicizing the Flavian Epics», en A. Zissos (ed.), *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Chichester, Wiley Blackwell, 395-411.
- BETTENWORTH, A. (2004): *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BEXLEY, E. M. (2014): «Plautus and Terence in Performance», en M. Fontaine y A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 462-476.
- BIANCO, O. (1962): *Terenzio: Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- BIEBER, M. (1961<sup>2</sup>): *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press [=1939, Londres].
- BIONE, C. (1965): *I più antichi trattati di arte retorica in lingua latina. Intorno alla "Rhetorica ad Herennium" e al Trattato Ciceroniano "De inventione"*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- BISHOP, J. D. (1965): «The Choral Odes in Seneca's *Medea*», *The Classical Journal* 60 (7), 313-316.
- (1968): «The meaning of the choral meters in Senecan tragedy», *Rheinisches Museum für Philologie*, 111 (3), 197-219.
- BJÖRK, M. (2016): *Ovid's "Heroides" and the Ethopoeia*, Lund, Lund University.
- BLANDIN COLBURN, G. (1912): «What's in a Name?», *The Classical Weekly* 6(9), 66-69.
- BOARDMAN, J. (1984): «Atalante», *LIMC* 2(1), 940-950.
- BOEHM, G. (1985): *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Múnich, Prestel-Verlag.
- BONELLI, G. (1978): «Il carattere retorico delle tragedia di Seneca», *Latomus* 37, 395-418.

- BONNER, S. F. (1949): *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool, Liverpool University Press.
- (1977): *Education in Ancient Rome: from Elder Cato to the Younger Pliny*, Londres, Methuen.
- BORGHINI, A. (1978): «L'inganno della sintassi: il mito ovidiano di Narciso (*met.* 3, 339-510)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 1, 177-192.
- BORNECQUE, H. (1934): «La façon de désigner les figures de rhétorique dans la *Rhétorique à Hérennius* et dans les ouvrages de Rhétorique de Cicéron», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 60, 141-158.
- BOUCHER, J. (1980): *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, E. de Boccard.
- BOYD, B. W. (1992): «Virgil's Camilla and the Traditions of Catalogue and Ecphrasis (*Aeneid* 7.803-17)», *The American Journal of Philology* 113(2), 213-234.
- (1997): *Ovid's Literary Loves*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BOYLE, A. J. (2002): «Introduction: Reading Flavian Rome», en A. J. Boyle y W. J. Dominik (eds.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden y Boston, Brill, 1-67.
- (2006): *An Introduction to Roman Tragedy*, Londres, Routledge.
- BOYS-STONE, G. (2007): «Physiognomy and Ancient Psychological Theory», en S. Swain (ed.), *Seeing the face, seeing the soul. Polemon's "Physiognomy" from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford, Oxford University Press, 19-124.
- BRADLEY, M. (2009): *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRAMBLE, J. C. (1974): *Persius and the programmatic satire: A study in form and imagery*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRAUND, S. H. M. (1988): *Beyond anger: A study of Juvenal's third Book of Satires*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1992): *Roman verse satire*, Oxford, Oxford University Press.
- BRÉGUET, E. (1946): *Le Roman de Sulpicia. Elégies IV, 2-12 du "Corpus Tibullianum"*, Ginebra, Georg et Cie.
- BRILLIANT, R. (2002): *Portraiture*, Londres, Reaktion Books Limited [=1991].
- BRINK, C. O. (1963): *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROTHERS, A. J. (1980): «The construction of Terence's *Heautontimorumenos*», *Classical Quarterly* 30, 94-119.
- BROWN, R. D. (2014): «A civilized Gaul: Caesar's portrait of Piso Aquitanus (*De bello Gallico* 4.12.4-6)», *Mnemosyne* 67(3), 391-404.
- BRUNS, I. (1896): *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, Leipzig, W. Hertz.
- BRUUN, C. (2014): «Senators and Equites: Prosopography», en C. Bruun y J. Edmondson, Oxford, Oxford University Press, 202-226.
- BUCCHER, V. (1960): *Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles*, München, Hueber.
- BÜCHNER, K. (1970): «Die Epoden des Horaz», en K. Büchner, *Studien zur römischen Literatur*, vol. 7, *Werkanalysen*, Wiesbaden, Steiner, 50-96.

- BURGESS, T. C. (1987): *Epideictic Literature*, Nueva York, Garland, [=1902, *Studies in Classical Philology*, Chicago Press].
- BURKE JR., P. F. (1978): «Drances Infensus: A Study in Vergilian Character Portrayal», *Transactions and Proceedings of American Philological Association* 108, 15-20.
- BURNIKEL, W. (1980): *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- CALABI LIMENTANI, I. (1973): *Epigrafia latina. Con un'appendice bibliografica di Attilio Degnassi*<sup>3</sup>, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- CALBOLI, G. (1982) «La retorica preciceroniana e la politica a Roma», en O. Reverdin y B. Grange (eds.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron: sept exposés suivis de discussions, Vandœuvres-Genève, 24-29 août 1981*, Ginebra, Fondation Hardt, 41-99.
- (1998): «From Aristotelian λέξις to *elocutio*», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 16 (1), 47-80.
- CALBOLI MONTEFUSCO, L. (1998): «Omnis autem argumentatio...aut probabilis aut necessaria esse debet (Cic. *Inv.* 1.44)», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 16(1), 1-24.
- (2000). «Die *adtributa personis* und die *adtributa negotiis* als *loci* der Argumentation», en Gert Ueding, Gert y Schirren, Thomas (eds), *Topik und Rhetorik. Ein Interdisziplinäres Symposium*, Tubinga, Niemeyer, 37-50.
- CALDARA, A. (1924): *I connotati personali nei documenti d'Egitto dell'età greca e romana*, Milán, R. Academia scientifico-letteraria.
- CALDELLI, M. L. (2015): «Women in the Roman World», en C. Bruun y J. Edmondson, *The Oxford Handbook of Latin Epigraphy*, Oxford, Oxford University Press, 582-604.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1988): «La filosofía helenística: el cinismo», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 883-886.
- CAMARERO BENITO, A. (1990): «Teoría del *decorum* en el *Ars poetica* de Horacio», *Helmantica* 41, 247-280.
- CAMPBELL, L. (1991): *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, París, Hazan [=1990, Yale University].
- CAMPO PECINO, M. D. (1987): «Marcial: la figura femenina en su obra», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilibis y de Roma. Calatayud, IX-X-XI Mayo MCMLXXXVI*, vol. 1, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 75-87.
- CANTARELLA, E. (1996): *Los suplicios capitales en Grecia y Roma: orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal [=1991, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milán, vers. española de M. P. Bouyssou y M. V. García Quintela].
- CANTARELLA, E. (1991): *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la Antigüedad Griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas [=1981, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell' antichità greca e romana*, vers. española de A. Pociña].
- CANTER, H. V. (1925): «Rhetorical elements in the tragedies of Seneca», *University of Illinois Studies in Language and Literature* 10 (1), 1-186.
- CASTILLO, C. (1987): «El tipo del parásito en la comedia romana», en L. A. de Cuenca, E. Gangutia, A. Bernabé y J. López Facal (coords.), *Athlon. Saturata grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, vol. 2, Madrid, Gredos, 173-182.

- CASCÓN DORADO, A. (2000): «El retrato y la personalidad de Aníbal y Catilina», en M. Á. Márquez Guerrero, A. Ramírez de Verger y P. Zambrano Carballo (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 135-143.
- CATLOW, L. W. «Horace, *Odes* I, 25 and IV, 13: A Reinterpretation», *Latomus* 35(4), 813-821.
- CÈBE, J.-P. (1966): *La caricature et la parodie dans le monde romain antique. Des origines a Juvénal*, París, E. de Boccard.
- CHAUMARTIN, F. (2013): «Philosophical tragedy?», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 653-669.
- CHAUVE, A. (1993): «Le Cynisme des Cyniques», en B. Besnier (ed.), *Scepticisme et Exégèse. Hommage à C. Pernot*, Ecole Normale Supérieure de Fontenays/Saint-Cloud, 77-84.
- CHINN, C. (2015): «Intertext, Metapoetry, and Visuality in the *Achilleid*», en W. J. Dominik, C. E. Newlands y K. Gervais (eds.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden, Brill, 174-188.
- CHIOFFI, L. (2015): «Death and Burial», en C. Bruun y J. Edmondson, *The Oxford Handbook of Latin Epigraphy*, Oxford, Oxford University Press, 627-648.
- CITRONI, M. (1993): «Musa pedestre», en G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardina (dirs.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1, *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 311-341.
- CIZEK A. N. (1994): *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübinga, Niemeyer.
- CLARKE, J. (2003): *Imagery of Colour & Shining in Catullus, Propertius, & Horace*, Nueva York, Peter Lang.
- CLASSEN, C. J. (1998): *Diritto, retorica, politica: la strategia retorica di Cicerone*, Bolonia, Il Mulino [=1985, *Recht, Rhetorik, Politik, Untersuchungen zu Ciceros rhetorischer Strategie*, Darmstadt, Wiss. Buchges].
- CLAY, D. (1996): «Picturing Diogenes», en R. Bracht Branham y M.-O. Goulet-Cazé, *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and his Legacy*, Berkeley, University of California Press, 366-388.
- CLOSA FARRÈS, J. (1987a): «Marcial y la escultura antigua», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bìlbilis y de Roma. Calatayud, IX-X-XI Mayo MCMLXXXVI*, vol. 1, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 95-97.
- (1987b): «Marcial y los temas artísticos de la glíptica antigua», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bìlbilis y de Roma. Calatayud, IX-X-XI Mayo MCMLXXXVI*, vol. 1, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 99-101.
- COARELLI, F. (1972): «Il Sepolero degli Scipioni», *Dialoghi di archeologia* 6, 36-106.
- (1983): «Le pitture della tomba Françoise a Vulci. Una proposta di lettura», *Dialoghi di archeologia* 1, 43-78.
- (1985): *Il Foro Romano II: periodo repubblicano e augusteo*, Roma, Quasar.
- (1988): *Il sepolcro degli Scipioni a Roma*, Michigan, Fratelli Palombi Editori.
- COCCIA, M. (1958): *I problemi del «De ira» di Seneca alla luce dell'analisi stilistica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- COFFEY, M. (1989): *Roman Satire*, Bristol, Bristol Classical Press [=1976, Methuen & Co. Ltd].
- COLE, T. (1995): *The origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Londres, Johns Hopkins University Press.

- COLIN, J. (1956): «Le mariage de Vetustilla et le dieu Acorus (Martial, Epigr., III 93)», *Mnemosyne* 325-331.
- COLONNA, G. y VON HASE, F. W. (1986): «Alle origini della statuaria etrusca: la tomba delle statue presso Ceri», *Studi Etruschi* 52, 13-59.
- COLTON, R. E. (2004): *Juvenal's use of Martial's Epigrams. A study of literary influence*, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert [=1991, reimp.].
- COMMAGER, H. S. (Jr.) (1962): *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- (2007): «Lucretius' Interpretation of the Plague», en M. Gale (ed.), *Oxford Readings in Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 182-198 [=1957, mismo título, en *Harvard Studies in Classical Philology* 62, 105-118].
- CORBEILL, A. (2002): «Rhetorical Education in Cicero's Youth» en J. M. May (ed.) *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*, Leiden, Brill, 23-48.
- CORNELL, T. J. (1986): «The formation of the historical tradition of early Rome», en I. Moxon, J. D. Smart y A. J. Woodman, *Past Perspectives: Studies in Greek and Roman Historical Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 67-76.
- CORNER, S. (2013): «The politics of parasite 1», *Phoenix* 67 (1-2), 43-80.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. Á. (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, 6 vols., Madrid, Gredos [actualización y revisión del *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, de J. Corominas, 1954, y del *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, de J. A. Pascual, 1990].
- CORONEL RAMOS, M. A. (2002): *La sátira latina*, Madrid, Síntesis.
- CORTÉS TOVAR, R. (2013): «Marcial y los griegos: una "visión de los otros" diferente a la de Juvenal», *Emerita* 81(2), 315-340.
- COUSSIN, J. (1953): «Suétone physiognomoniste dans les *Vies des XII Césars*», *Revue des Études Latines* 31, 234-256.
- COURCELLE, P. (1980): «La figure du philosophe d'après les écrivains latins de l'Antiquité», *Journal des savants* 7, 85-101.
- COURTNEY, E. (2013): «The two books of Satires», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden y Boston, Brill, 63-168.
- COUSIN, J. (1967): *Études sur Quintilien*, 2 vols., Ámsterdam, P. Schippers N. V. [=1935-1936, vol. 1, *Contribution a la recherche des sources de l'Institution Oratoire*; vol. 2. *Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique dans l'Institution Oratoire*, París, Boivin].
- CRAWFORD, M. H. (1981): *La república romana*, Madrid, Taurus [=1978, *The Roman Republic*, vers. española de A. Goldar].
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1988): «Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano», *Estudios Clásicos* 30, 43-61.
- CROISILLE, J.-M. (1982): *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, 2 vols., Bruselas, Latomus.
- (2005): *La peinture romaine*, 2 vols., París, Picard.
- CROQUETTE, B. (1997): «Portrait», en *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, París, Encyclopedia Universalis Albin Michel, 559-561.
- CUGUSI, P. (1991): «Plauto e Catone», *Bolletino di studi latini* 21, 291-305.

- (1996<sup>2</sup>): *Aspetti letterari dei "Carmina Latina Epigraphica"*, Bolonia, Pàtron [edición revisada y ampliada respecto a la de 1985].
- CULPEPPER STROUP, S. (2007): «Greek Rhetoric meets Rome: expansión, resistance, and acculturation», en W. Dominik y J. Hall (eds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Singapur, Blackwell, 23-37.
- CURTIUS, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, Madrid y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [=1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, vers. española de M. F. Alatorre y A. Alatorre].
- D'AGOSTINO, V. (1937): «La figura del parassito in Plauto», *Mondo Classico* 7, 90-110.
- D'ARMS, J. H. (1967): «Canidia and Campania», *Philologus* 111, 141-145.
- DAHLMANN, H. (1950): «Zur Ueberlieferung über die "altrömischen Tafellieder"», *Abh. Mainz, Geistes-und sozialwiss. Kl.* 17, 1191-1202.
- DAITZ, S. G. «Tacitus' technique of character portrayal», *American Journal of Philology* 81, 30-52.
- DAMGAARD ANDERSEN, H. (1993): «Archaic architectural terracottas and their relation to building identification», en E. Rystedt, C. Wikander y Ö. Wikander, *Deliciae fictiles: Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10-12 December 1990*, Estocolmo, Svenska Institutet, 71-86.
- DAMON, C. (1995): «Greek Parasites and Roman Patronage», *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 181-195.
- (1997): *The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage*, Michigan, Ann Arbor.
- DANIELEWICZ, G. (1976): «De personarum descriptionibus in Ovidii Metamorphosibus», en N. I. Barbu, E. Dobroiu y M. Nasta (eds.), *Acta conventus omnium gentium Ovidianis fovendis. Tomis a die XXV ad diem XXXI mensis Augusti MCMLXXII habiti*, Bucarest, Typis Universitatis Bucurestiensis, 209-212.
- DAUGE, Y. A. (1981): *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruselas, Latomus.
- DAUT, R. (1975): *Imago: Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heilderberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- DAVIS, J. P. (1983): «Vindicat omnes natura sibi: A reading of Seneca's *Phaedra*», en A. J. Boyle (ed.), *"Seneca Tragicus". Ramus essays on Senecan Drama*, Victoria, Aureal publications, 114-127.
- (2006): «Senecan Choruses and the Teatre: a replay to D. E. Hill», en F. Amoroso (ed.), *Teatralita dei Cori senecani*, Palermo, Cornell University Press, 43-57.
- DE AGUILAR E SILVA, V. M. (1975): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gedos [=1968, vers. española de V. García Yebra.
- DE LA VILLE DE MIRMONT, P. M. H. (1903): *Études sur l'ancienne poésie latine. Livius Andronicus. Le Carmen Nelei. Le poète Leuius. La satura. La nenia*. París, Albert Fontemoing.
- DE RUYT, F. (1934): *Charun, démon étrusque de la mort*, Bruselas, Lamertin.
- DE TEMMERMAN, K. (2010): «Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 28(1), 23-51.
- DE TEMMERMAN, K. y VAN EMDE BOAS, E. (2017): «Character and Characterization in Ancient Greek Literature: An Introduction» en K. de Temmerman y E. van Emde Boas (eds.), *Characterization in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill.

- DE VAAN, M. (2008): *Etymological Dictionary of Latin and other Italic languages*, Leiden-Boston, Brill.
- DE VISSCHER, F. (1961): «Héraclès Épitrápézios», *L'Antiquité Classique* 30, 67-129.
- DE VOGHEL, F. (1978): *Le Portrait dans la littérature: textes de Comynnes, Retz, La Bruyère, Bossuet, Saint-Simon...*, Bruselas, A. de Rache.
- DEAN ANDERSON JR., R. (2000): *Glossary of Greek rhetorical terms connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian*, Lovaina, Peeters.
- DEBROHUN, J. B. (2004): «Centaur in Love and War: Cyllarus and Hylonome in Ovid "Metamorphoses" 12.393-428», *The American Journal of Philology* 125(3), 417-452.
- DELLA CORTE, F. (1967): *Da Sarsina a Roma: Ricerche plautine*, Florencia, La nuova Italia [=1952].
- (1975a): «La tipologia del personaggio della *palliata*», *Actes du IXe Congrès Association Guillaume Budé, Rome, 13-18 Avril 1973*, París, Les Belles Lettres, 354-394.
- (1975b): «Maschere e personaggi in Plauto», *Dioniso* 44, 163-193.
- (1976): *Personaggi Catulliani*, Florencia, La Nuova Italia.
- DEGRASSI, A. (1963): *Inscriptiones Latinae liberae rei publicae*, Florencia, La Nuova Italica.
- DEREMETZ, A. (2008): «Camille dans l'Énéide», *Cahier de recherches de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille* 27, 33-38.
- DI GIROLAMO, C. (2001): *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona, Crítica [=1978, *Crítica della letterarietà*, vers. española de A. Pérez].
- DIMUNDO, R. (2000): *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli "Amores" di Ovidio*, Bari, Edipuglia.
- (2003): *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I Libro dell' "Ars amatoria"*, Bari, Edipuglia.
- (2018): «Gli Amores ovidiani e la tradizione elegiaca», en L. Rivero *et alii* (eds.), *"Vivam!" Estudios sobre la obra de Ovidio. Studies on Ovid's Poetry*, Huelva, Universidad de Huelva. Huelva Classical Monographs 10, *Exemplaria Classica*, 121-140.
- DOMINIK, W. J. (1993): «From Greece to Rome: Ennius' *Annales*», en A. J. Boyle, *Roman Epic*, Londres y Nueva York, Routledge, 37-58.
- (2003): «Hannibal at the gates: Programmatising Rome and *Romanitas* in Silius Italicus' *Punica* 1 and 2», en A. J. Boyle y W. J. Dominik (eds.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text*, Leiden y Boston, Brill, 469-497.
- (2016): «Epigram and Occasional Poetry», en A. Zissos (ed.), *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Wiley Blackwell, Hoboken, 412-433.
- DONATI, A. (2010): «*Mors immatura*: il lessico della morte nelle iscrizioni romane», *Ostraka: Rivista Di Antichità* 19 (1-2), 183-186.
- DUBEL, S. (1997): «Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours», en C. Lévy y L. Pernot (eds.), *Dire l'évidence: (philosophie et rhétorique antiques)*, París, L'Harmattan, 249-264.
- DUCKWORTH, G. E. (1938): «The unnamed characters in the plays of Plautus», *Classical Philology* 33, 267-282.
- (1952): *The nature of Roman comedy: a study in public entertainment*, Princeton, Princeton University Press [reimpresión de 1994 con bibliografía adicional a cargo de R. Hunter].
- DUGAN, J. (2013): «Cicero's rhetorical theory» en C. Steel (ed.) (2013), *The Cambridge companion to Cicero*, Cambridge, Cambridge University Press, 25-40.



- DUMÉZIL, G. (1996): *Archaic Roman Religion with an Appendix on the Religion of the Etruscans*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press [=1966, *La religion romaine archaïque suivi d'un appendice sur la religion des Etrusques*, París, Payor, P. Krapp (trad.)].
- DUNSCH, B. (2014): «Prologue(s) and *Prologi*», en M. Fontaine y A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 498-515.
- DUPONT, F. (1942): «Les Morts et la Mémoire: le masque funèbre», en F. Hinard, *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen, Centre de publ. de l'Université de Caen, 167-172.
- (1985): *L'acteur-roi. Le théâtre dans le Rome antique*, París, Les Belles Lettres.
- (1993): «Le parasite de comédie, figure de la consommation ludique», *Lalies* 14, 249-259.
- DURRY, M. (1950): *Éloge funèbre d'une matrone romaine: (éloge dit de Turia)*, París, Les belles lettres.
- ECO, U. (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen [=1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán, Bompiani, vers. española de R. Pochtar].
- ELLIOT, J. (2013): *Ennius and the Architecture of the Annals*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ELORRIAGA DEL HIERRO, C. (1991): *La «descriptio» en las retóricas españolas de 1500 a 1565: Bases para su estudio*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ENCUENTRA, A. (2005): «Los temas del epigrama», en J. A. Beltrán Cebollada et alii (eds.), *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 115-149.
- ERNOUT, A. (1941): «Les noms en -ago, -igo, -ugo du latin», *Revue de Philologie* 67, 85-111.
- ERNOUT, A. y MEILLET, A. (1967): *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, París, Klincksieck [=1932].
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- EVANS, E. C. (1935): «Roman descriptions of personal appearance in history and biography», *Harvard Studies in Classical Philology* 46, 43-84.
- (1948): «Literary Portraiture in Ancient Epic: A Study of the Descriptions of Physical Appearance in Classical Epic.», *Harvard Studies in Classical Philology* 58-59, 189-217.
- (1950): «A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture », *Transactions and Proceedings of American Philological Association* 81, 169-184.
- (1969): *Physiognomics in the Ancient World*, Filadelfia, [como número monográfico en *Transactions of the American Philosophical Society* 59].
- ÉVRAD-GILLIS, J. (1976): *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle. Étude stylistique*, París, Les Belles Lettres.
- FALOMIR, M. (2008): «El retrato del Renacimiento. Prólogo a una exposición», en M. Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Pardo. El Viso, 17-22.
- FALQUE, E. y GASCO, F. (1996): «*Graecia capta*». *De la conquista de Grecia a la helenización romana*, Huelva, Universidad de Huelva.
- FANTHAM, E. (1999): «Fighting Words: Turnus at Bay in the Latin Council ("Aeneid" 11.234-446)», *The American Journal of Philology* 120(2), 259-280.
- (2002): «Orator and/et actor», en P. Easterling y E. Hall (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 362-376.
- (2004): *The Roman world of Cicero's De oratore*, Oxford, Oxford University Press.

- (2006): «The image of woman in Propertius poetry», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden y Boston, Brill, 183-198.
- (2013): «The fourth book of *Odes*», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden, Brill, 445-466.
- (2008): «Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines», en J. G. Fitch (ed.), *Oxford Readings in Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 372-385 [=1975, mismo título, *Greece and Rome* 22, 1-10].
- FARRELL, J. (1992): «Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (*Metamorphoses* 13.719-897)», *The American Journal of Philology* 113(2), 235-268.
- (2009): «Ovid's Generic Transformations», en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 370-380.
- FEDELI, P. (2008): «Killing Cynthia. Costruzione e decostruzione della donna elegiaca», en C. Santini y F. Santucci (eds.), *I personaggi dell'elegia di Propertio. Atti del Convengon Internazionale. Assisi, 26-28 maggio 2006*, Asis, Accademia Propertiana del Subasio, 3-38.
- FEENEY, D. C. (1986): «*Stat magni nominis umbra*. Lucan on the Greatness of Pompeius Magnus», *The Classical Quarterly* 36(1), 239-243.
- FERAUDI-GRUÉNAIS, F. (2003): *Inscripfen und "Selbstdarstellung" in stadtrömischen Grabbauten*, Roma, Quasar.
- FERNÁNDEZ, P. H. (1981<sup>5</sup>): *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos*, Madrid, José Porrúa Turanzas [=1972].
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2007): «Quintilian as Rhetorician and Teacher», en W. Dominik y J. Hall (eds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Singapur, Blackwell, 307-322.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, J. (1999): «Tópicos funerarios en los epigramas de Marcial», en C. Fernández Martínez (ed.), *La literatura latina: un corpus abierto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 63-83.
- (2001): «Introducción general», *Marcial. Epigramas*, 2 vols., Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 7-38.
- FERRARY, J.-L. (1988): *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique. De la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Roma, École française de Rome.
- FERRI, R. (1993): *I dispiaceri di un epicureo. Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*, Pisa, Giardini.
- FERRIS-HILL, J. L. (2015): *Roman Satire and the Old Comic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FILÉE J. (1977): «Vie et mort d'un esprit fort (Perse, Satires, 3, 77-106)», *L'antiquité classique* 46, 140-157.
- FISHER, J. (2014): *The Annals of Quintus Ennius and the Italic Tradition*, Baltimore, The Johns Hopkins University.
- FITCH, J. G. (1974): *Character in Senecan tragedy*, Cornell University, Tesis doctoral.
- FITTON BROWN, A. D. (1985): «The unreality of Ovid's Tomitan exile», *Liverpool classical monthly* 10(2), 18-22.
- FITZGERALD, W. (1995): *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley, University of California Press.

- FLETCHER, J. (2008): «El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición», en M. Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado. El Viso, 71-90.
- FLORESCU, V. (1960): *Retorica și reabilitare ei în filosofia contemporană*, Bucarest, Academie R. S. România.
- FLOWER, H. I. (1996): *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- FOLLET, S. (1993): «Les Cyniques dans la poésie épigrammatique à l'époque impériale», en M.-O. Goulet-Cazé y R. Goulet (eds.), *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, París, PUF, 359-380.
- FONTAINE, M. (2007): «Parasitus colax (Terence, Eunuchus 30)», *Mnemosyne* 60, 483-489.
- (2014): «Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander's *Kolax* in three Roman Receptions (Naevius, Plautus and Terence's *Eunuchus*)», en S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlín, Walter de Gruyter, 108-202.
- FONTANIER, P. (1977): *Les Figures du discours*, París, Flammarion [=1827-1830, con introd. de G. Genette].
- FORCELLINI, E. (1940<sup>4</sup>): *Lexicon totius Latinitatis ab Aegidio Forcellini seminarii Patavani alumno lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto eiusdem seminarii alumno emendatum et auctum, nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin seminarii Patavani item alumnis emendatius et auctius melioremque in formam redactum*, 6 vols., Padua [reproducción facsímil de la cuarta edición, de 1864-1926. Primera edición en 4 vols., en 1771].
- FRAENKEL, E. (1957): *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1960): *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, La nuova Italia [=1922, *Plautinisches im Plautus*, vers. italiana de F. Munari].
- (1961): «Two Poems of Catullus», *Journal of Roman Studies* 51, 46-53.
- FRANCASTEL, G. y FRANCASTEL, P. (1978): *El retrato*, Madrid, Cátedra.
- FRANK, T. (1957): *Life and Literature in the Roman Republic*, Cambridge, Cambridge University Press [=1930].
- FRÄNKEL, H. (1945): *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- FRASSINETTI, P. (1953): *Fabula Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Génova, Istituto di Filologia Classica.
- FRAUSTADT, G. G. (1909): *Encomiorum in litteris Graecis usque ad Romanam aetatem historia*, Leipzig, Tesis doctoral.
- FREELAND, C. (2010): *Portraits and Persons. A Philosophical Inquiry*, Oxford, Oxford University Press.
- FREUDENBURG, K. (2001): *Satires of Rome: threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FYFE, H. (1983): «An analysis of Seneca's *Medea*», en A. J. Boyle (ed.), "*Seneca Tragicus*". *Ramus essays on Senecan Drama*, Victoria, Aureal publications, 77-93.
- FUCECCHI, M. (2019): «Hannibal as (Anti-)Hero of *Fides* in Silius' *Punica*», en A. Augoustakis, E. Buckley y C. Stocks (eds.), "*Fides*" in *Flavian Literature*, Toronto, University of Toronto, 187-207.
- FULKERSON, L. (2005): *The Ovidian Heroine as Author*, Cambridge University Press, Cambridge.

- (2017): *A Literary Commentary on the Elegies of the "Appendix Tibulliana"*, Oxford, Oxford University Press.
- FÜRST, J. (1901): «Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta», *Philologus* 60, 229-260 y 330-359.
- (1902): «Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta», *Philologus* 61, 374-440 y 593-622 [estas secciones también se publicaron por separado como *Die literarische Porträtmanier im Bereich des griechisch-römischen Schrifttums*, Leipzig, 1903].
- GABBA, E. (1988): *Del buon uso della ricchezza. Saggio di storia economica e sociale del mondo antico*, Milán, Gerini e Associati.
- GAHAN, J. J. (1987): «*Imitatio* and *aemulatio* in Seneca's *Phaedra*», *Latomus* 46.2, 380-387.
- GAINES, R. N. (2002): «Cicero's *Partitiones Oratoriae* and *Topica*: Rhetorical Philosophy and Philosophical Rhetoric», en J. M. May (ed.), *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*, Leiden, Brill, 445-480
- (2004): «Cicero, Philodemus, and the development of late hellenistic rhetorical theory», en J. Fitzgerald, D. Obbink y G. S. Holland, *Philodemus and the New Testament World*, Leiden, Brill, 197-220.
- (2007): «Roman Rhetorical Handbooks», en W. Dominik y J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Singapur-Londres-Nueva York, Blackwell, 163-180.
- GALÁN SÁNCHEZ, P. J. (1996): «El tópico del *sobrepujamiento* en Marcial», en A. M. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 255-262.
- GALÁN VIOQUE, G. (2000): «*Pudor meretricum*: el retrato de las meretrices como *exemplum pudicitiae*», en M. Á. Márquez Guerrero, A. Ramírez de Verger y P. Zambrano Carballo (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 175-183.
- GALE, M. (1994): *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GALIMBERTI BIFFINO, G. (2002): «La Médée de Sénèque, une tragédie "annoncée"», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols, Granada, Universidad de Granada, 523-533.
- GALINSKY, K. (1975): *Ovid's "Metamorphoses": An Introduction to the Basic Aspects*. Los Ángeles, University of California Press.
- GALLEGO CEBOLLADA, E. A. (2017a): «*Deiphobe Glauci*: Sibila cumana y *Eneida* virgiliana», en J. de la Villa Polo et alii (eds.), *Conventus classicorum: temas y formas del mundo clásico (temes i formes del món clàssic)*, vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 819-825.
- (2017b): «Los diez mandamientos de un aristócrata romano», en Aranda Contamina, P. et alii (eds.), *Actas de las II Jornadas del Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad: Temas y tendencias actuales de investigación. Zaragoza, 20 y 21 de octubre 2016*, Zaragoza, 117-128.
- (2019): «*Quot philosophi, tot sanniones*: las descripciones de filósofos en la sátira latina», *Studia Philologica Valentina* 21, 101-115.
- GALLETIERE, E. (1992): *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, París, Hachette.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1998): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.

- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra [la primera parte del libro está escrita por García Berrio, mientras que los otros dos capítulos por Huerta Calvo].
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (2000): «Retrato literario en el Renacimiento», *Príncipe de Viana. Anejo* 18, 137-152.
- GARCÍA JURADO, F. (1994): «El vestido ascendente y el vestido descendente. Un aspecto significativo de la mentalidad indumentaria en la obra de Horacio», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 295-298.
- GARDNER, J. F. (1986): *Women in Society & Law*, Londres, Croom Helm.
- GARTON, C. (1959): «The Background to Character Portrayal in Seneca», *Classical Philology* 54.1, 1-9.
- (1972): *Personal Aspects of Roman Theatre*, Toronto, Hakkert.
- GATZERT, K. (1913): *De nova comoedia quaestiones onomatologicae*, Giessen, Universidad de Ludwig.
- GENETTE, G. (1970): «La Rhétorique restreinte», *Communications* 10 (1), 158-171.
- (1972): *Figures III*, París, Seuil.
- GEORGE, D. B. (1991): «Lucan's Cato and Stoic Attitudes to the Republic», *Classical Antiquity* 19(2), 237-258.
- GERLACH, O. (1911): *De Martialis figurae ἀπροσδόκετον quae vocatur usu*, Jena, Tesis doctoral.
- GIANGRANDE, G. (1974): «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42(1), 1-36.
- GIBSON, R. K. (2005): «Love Elegy», en S. J. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford, Wiley Blackwell, 159-173.
- GIEGENGACK, J. M. (1969): *Significant Names in Martial*, Yale, Yale University, Tesis doctoral.
- GILULA, D. (1980): «The Concept of Bona Meretrix. A Study of Terence's Courtesans», *Rivista di filologia e di istruzione classica* 108, 142-165.
- GLADHILL, B. (2012): «The Emperor's No Clothes: Suetonius and the Dynamics of Corporeal Euphrasis», *Classical Antiquity* 31(2), 315-348.
- GLOWINSKI, M. (1976): «Theoretical Foundations of Historical Poetics», *New Literary History* 7(2), 237-245.
- GOLDBERG, S. M. (1986): *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press.
- (2000): «Catullus 42 and the Comic Legacy», en E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds), *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag*, Hildesheim, Georg Olms, 475-489.
- GÓMEZ CABIA, F. (1998): «Retorización de la poética, poetización de la retórica e hipertrofia de la elocutio. Sobre el discurso poético de Juan de Jáuregui», en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso Internacional «Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica: XIX Centenario de la "Institutio Oratoria"»*, 3 vols., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos., 605-620.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (2008): «Los límites del retrato», en M. Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado. El Viso, 125-145.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (1998): *La poética ovidiana del destierro*, Granada, Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2004): *Diccionario del Teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Akal.

- (2006): «El personaje secundario en las comedias de Terencio», en A. Pociña, B. Rabaza y M<sup>a</sup>. Fátima de Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada, 291-312.
- GOULET-CAZÉ, M.-O. (1990): «Le cynisme à l'époque impériale», *ANRW* 2.36(4), Berlín, 2720-2833.
- GOW, A. S. F. (1912): «On the Use of Masks in Roman Comedy», *The Journal of Roman Studies* 11, 65-77.
- GRANAROLO, J. (1971): *D'Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la "poésie nouvelle"*, París, Les Belles Lettres.
- (1982): *Catulle, ce vivant*, París, Les Belles Lettres.
- GRASSI, L. (1961): «Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto», *Arte Antica e Moderna*. 16, 477-494.
- GRATWICK, A. S. (1979): «Sundials, Parasites, and Girls from Beotia», *Classical Quarterly* 29, 308-323.
- (1983): «Drama», en E. J. Kenney, *The Cambridge History of Classical Literature II. Part 1. The Early Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 77-137.
- GRAVER, M. R. (2013): «Ethics II: Action and Emotion», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 257-276.
- GREWING, F. (1998): «Etymologie und etymologische Wortspiele in den Epigrammen Martials», en Farouk Grewing (ed.), *Toto notus in orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner, 315-357.
- GRIFFIN, A. H. F. (1983): «Unrequited Love: Polyphemus and Galatea in Ovid's *Metamorphoses*», *Greece and Rome* 30(2), 190-197.
- GRIFFITH, M. (1985): «What Does Aeneas Look Like?», *Classical Philology* 80(4), 309-319.
- GRIMAL, P. (1978): *Le lyrisme à Rome*, París, Presses Universitaires de France.
- (1988): *L' amour à Rome*, París, Les Belles Lettres.
- (2001): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós [=1951, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, trad. al español de F. Payarols].
- GRUEN, E. S. (1990): *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden, Brill.
- GUASTELLA, G. (2001): *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo.
- GUÉRIN, C. (2009): *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.* 2 vols., París, VRIN [vol 1: *Antécédents grecs et première rhétorique latine*; vol. 2: *Théorisation cicéronienne de la "persona" oratoire*].
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso (introducción a la literatura comparada)*, Barcelona, Crítica.
- GUILLÉN CABAÑERO, J. (1987): «La moralidad de Marcial», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilibis y de Roma. Calatayud, IX-X-XI Mayo MCMLXXXVI*, vol. 2, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 91-144.
- GUNDERSON, E. (2005): «The libidinal rhetoric of satire», en K. Freudenburg (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 224-240.
- GÜNTHER, H.-C. (2013a): «The book of *Iambi*», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden y Boston, Brill, 169-210.

- (2013b): «*The first collection of Odes: Carmina I-III*», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden y Boston, Brill, 211-406.
- HARRIS, M. (1976): «History and significance of the Emic/Etic distinction», *Annual review of anthropology* 5 (1), 329-350.
- HARRISON, S. (2007): «Horatian self-representations», en S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 22-35.
- HARTWIG, E. (1985): *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza.
- HASEBROEK, J. (1921): *Das Signalement in den Papyrusurkunden*, Berlín, W. de Gruyter.
- (1925): «Zum antiken Signalement», *Hermes* 60, 369-371.
- HARDIE, A. (1983): *Statius and the "Silvae". Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, Francis Cairns.
- HARDIE, P. (1993): *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1998): «Fame and Defamation in the *Aeneid* (Aen. 11.225-467)», en H.-P. Stahl (ed.), *Vergil's "Aeneid": Augustan Epic and Political Context*, Londres, The Classical Press of Wales, 243-270.
- (2002): *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEERINK, M. (2014): «Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of Ekphrasis», en M. Heerink y G. Manuwald (eds.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden y Boston, Brill, 72-95.
- HEIER, E. (1976): «'The literary portrait' as a device of characterization», *Neophilologus* 60(3), 321-333.
- HEINZE, R. (1919): *Ovids elegische Erzählung*. Leipzig, Teubner.
- (1999): *Virgil's Epic Technique*, Londres, Bristol Classical Press [=1915, *Virgils epische Technik*, vers. inglesa de H. y D. Harvey y F. Robertson. La traducción se realiza sobre la tercera edición ampliada y revisada por el propio Heinze. La primera data de 1903].
- HELLWIG, A. (1973): *Untersuchungen zur Theorie der Rhetorik bei Platon und Aristoteles*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- HELZLE, M. (1994): «Indocilis privata loqui: The characterization of Lucan's Caesar», *Symbolae Osloenses* 69, 121-136.
- HEMELRIJK, E. A. (2004): «Masculinity and femininity in the "Laudatio Turiae"», *Classical Quarterly* 54 (1), 185-197.
- HENDERSON, J. (2013): «The *Carmina Einsiedlensia* and Calpurnius Siculus' *Eclogues*», en E. Buckley y M. T. Dinter (eds.), *A Companion to Neronian Age*, Hoboken, Wiley Blackwell, 170-187.
- HERRMANN, L. (1958): «Canidia», *Latomus* 17, 665-668.
- HESLIN, P. J. (2009): *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' "Achilleid"*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEYWORTH, S. J. (2005): «Pastoral», en S. J. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford, Blackwell, 148-158.
- HIGHET, G. (1949): «The Philosophy of Juvenal», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 80, 254-270.
- (1962a): *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford, Oxford University Press [=1954].

- (1962b): *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press.
- HINDS, S. (1987): *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HINKS, D. A. G. (1940): «Tisias and Corax and the invention of Rhetoric», *Classical Quarterly* 34, 61-9.
- HINOJO ANDRÉS, G. (2005): «La retórica y los retratos de la historiografía latina», en Jenaro Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, vol. 1, Madrid, UNED, 263-274.
- (2013): «El adjetivo *formosus* en la poesía clásica», en J. A. Beltrán Cebollada *et alii* (eds.), *OTIVM CVM DIGNITATE. Estudios en homenaje al Profesor José Javier Iso Echegoyen*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 295-303.
- (2014): «Retórica e invectiva política en la Roma republicana», en J. C. Fernández Corte e I. Moreno Ferrero (eds.), *Curiosus verborum perscrutator*, Salamanca, Universidad de Salamanca [=2000, mismo título, en M. Labiano Ilundain, A. López Eire y A. M. Seosane Pardo (coords.), *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días: actas del II Congreso internacional, Salamanca, noviembre 1997*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 86-98].
- HÖLSCHER, T. (1990): «Römische nobiles und hellenistische Herrscher», en P. von Zabern (ed.), *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie (Berlin 1988)*, Maguncia, Deutsches Archäologisches Institut, 73-84.
- HOLZBERG N. (2014): «Bibliographien zur antiken Literatur. Vergil, *Aeneis* 2014». Disponible en <http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html> [última consulta 02/10/2020]
- HORSFALL, N. (1993): «Roma», en G. Cambiano, L. Canfora y D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, tom. 2, Roma, Salerno 721-822.
- (1994): «The prehistory of Latin poetry: some problems of method», *Rivista di filologia e di istruzione classica* 122, 50-75.
- HOUGH, J. N. (1934): «The use of Greek words in Plautus», *American Journal of Philology* 55, 346-364.
- HOUGH, K. (1943): «Description of physical characteristics in Comedy», *Classical World* 34, 86-87.
- HUBBARD, T. K. (1998): *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- HUNTER, R. L. (1985): *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUTCHINSON, G. O. (2008): *Talking Books: readings in Hellenistic and Roman books of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- IRIARTE LÓPEZ, M. (2004): *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa.
- (2009): «A propósito de la noción de "retrato"», en P. Peyraga (coord.), *Los retratos de Azorín en la encrucijada de unas subjetividades. VII Coloquio Internacional Pau, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan-Gil Albert, 17-34.
- JACOBSON, H. (1974): *Ovid's "Heroides"*, Princeton, Princeton University Press.



- JAKOBSON, R. (1960): «Colsing Statement: Linguistics and Poetics», en Thomas A. Sebeok, *Style in Language*, Nueva York, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 350-377.
- JERPHANION, G. DE (1930): *La voix des monuments. Notes et études d' archeologie Chrétienne*, París, Les éditions van Oest.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, J. (2013): *Manual básico de las figuras retórico-poéticas*, Jaén, Universidad de Jaén.
- JOCELYN, H. D. (1972): «The Poems of Quintus Ennius», *ANRW* 1.2, 987-1026.
- JUNIPER, W. H. (1936): «Character portrayal in Plautus», *The Classical Journal* 31, 272-288.
- KAYSER, W. (1976<sup>4</sup>): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos [=1958, *Literarische Wertung und Interpretation*, vers. española de M. D. Mouton y V. García Yebra].
- KEANE, C. (2006): *Figuring Genre in Roman Satire*, Oxford, Oxford University Press.
- KEITH, A. (2002a): «Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5», en B. Weyden Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Boston y Colonia, Brill, 235-269.
- (2002b): «Ovid on Vergilian War Narrative», *Vergilius* 48, 105-122.
- (2002c) «Ovidian Personae in Statius's "Thebaid"», *Arethusa* 35(3) The Reception of Ovid in Antiquity, 381-402.
- (2017): «Lyric resonances in Statius' *Achilleid*», en Bessone, F. y Fucecchi, M. (eds.), *Literary Genres in the Flavian Age: Canons, Transformations, Reception*, Berlín y Boston, Walter de Gruyter, 283-295.
- KEMMERICH, M. (1903): «Zur Entwicklungsgeschichte des literarischen Porträts», *Allgemeine Zeitung* 214, 554-566.
- KEMP, J. (2009): «Irony and *Aequabilitas*: Horace, *Satires* 1.3», *Dictynna* 6, 1-19.
- KENNEDY, G. A. (1963): *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Pres.
- (1972): *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton, Princeton University Pres.
- (1994): *A new History of Classical Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press.
- KENNEY, E. J. (2007): «Lucretian texture: style, metre and rhetoric in the *De rerum natura*», en S. Gillespie y P. Hardie (eds.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, 92-110.
- KHOO, A. (2019): «Dream Scenes in Ancient Epic», en C. Reitz y S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, vol. II.2: *Configuration*, Berlín y Boston, De Gruyter, 563-595.
- KIERDORF, W. (1980): *Laudatio funebris: Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan, Anton Hain.
- KEMMERICH, M. (1903): «Zur Entwicklungsgeschichte des literarischen Porträts», *Allgemeine Zeitung* 214, 554-566.
- KIRCHEISEN, F. M. (1904): *Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland*, vo. 1 (*Von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts*), Leipzig, K. W. Hiersemann.
- KLIMA, U. (1971): *Untersuchungen zu dem Begriff Sapientia. Von der republikanischen Zeit bis Tacitus*, Bonn, R. Habelt.
- KNOCHE, U. (1969): *La satira romana*, Brescia, Paideia Editrice [=1958<sup>2</sup>, *Die römische Satire*, Gotinga, vers. italiana de G. Torti].

- KNORR, O. (1995): «The character of Bacchis in Terence's *Heautontimorumenos*», *American Journal of Philology* 116(2), 221-235.
- KOFLER, W. (2018): «The Whole and its Parts: Interactions of Writing and Readings Strategies in Horace's *Carmina* 2.4 and 2.8», en S. J. Harrison, S. Frangoulidis y T. D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin literature*, Walter de Gruyter, 199-210.
- KONSTAN, D. (1983): *Roman Comedy*, Ithaca, Cornell University Press.
- (2014): «Crossing conceptual worlds: Greek Comedy and Philosophy», en Fontaine, M. y Scafuoro, A. C. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Nueva York, Oxford University Press, 278-320.
- KORFMACHER, W. C. (1934): «Three Phases of Classical Type Characterization», *The Classical Weekly* 27(11), 85-86.
- KOVACS, D. (2016): «Phyllis's High-born Parents. Horace, *Odes* 2.4.13-20», *Mnemosyne* 69(5), 866-871.
- KRAUSKOPF, I. (2006): «The Graves and Beyond in Etruscan Religion», en N. Thomson de Grummond y E. Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, University of Texas Press, 66-89.
- KRIEGER, M. (1992): *Ekphrasis: the illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- KROLL, W. (1924): *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, J. B. Metzler.
- (1940): «Rhetorik», en *RE*, Sup. 5(2), cols. 1039-138.
- KRUSCHWITZ, P. (1998): «Die Datierung der Scipionenelogen CLE 6 und 7», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 122, 273-285.
- KRUUSE, J. (1941): «L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique», *Classica et Medievalia* 4, 248-300.
- LA BUA, G. (2018): «Intratextual Readings in Ovid's *Heroids*», en S. J. Harrison, S. Frangoulidis y T. D. Papanghelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature*, Walter de Gruyter, 243-255.
- LA PENNA, A. (1971): «Spunti sociologici per l'interpretazione dell'*Eneida*», en H. Bardon y R. Verdière (eds.), *Vergiliana. Recherces sur Virgile*, Leiden, Brill, 283-293.
- (1985): «Drance», en F. della Corte (coord.), *Enciclopedia virgiliana*, Roma, vol. 2, Istituto della Enciclopedia italiana, 138-140.
- (1996): «Modelli efebici nella poesia di Stazio», *La Licorne* 38, 161-184.
- (2005): *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma y Bari, Laterza.
- LABATE, M. (1996): «La sátira latina: "Género" y Forma de los Contenidos», en D. Estefanía y A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 47-70.
- LAHUSEN, G. (1982): «Statuae et imagines», en B. von Freytag Löringhoff, D. Mannsperger y F. Prayon, *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübinga, E. Wasmuth, 101-109.
- (1984): *Schriftquellen zum römischen Bildnis I*, Bremen, BC Heye.
- LAIRD, A. (2007): *The "Ars poetica"*, en S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 132-143.

- LAUVERGNANT-GAGNIERE, C. (1988): «Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais», en K. Kupisz y G.-A. Pérouse y J.-Y. Debreulle [dirs.], *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 43-50.
- LAURENS, P. (1989): *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, París, Les Belles Lettres.
- LAUSBERG, H. (1996): *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos [=1960, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, vers. española de J. Pérez Priesco].
- (1983): *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos [=1963, *Elemente der literarischen Rhetorik*, vers. española de M. Marín Casero].
- LÁZARO CARRETER, F. (1987): «La literatura como fenómeno comunicativo», en J. A. Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria: T. A. van Dijk, J. Domínguez Caparrós, F. Lázaro Carreter, S. R. Levin, R. Ohmann, U. Oomen, R. Posner, S. J. Schmidt*, Madrid, Arcolibros, 151-170 [=1980, en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 173-192. No obstante, el texto se publicó con anterioridad como *¿Qué es la literatura?*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1976].
- LEAO, D. F. (2011): «Paidotrophia et gerotrophia dans les lois de Solon», *Revue historique de droit français et étranger* 89, 4, 457-472.
- LEARY, T. J. (1990): «That's what Little Girls are Made of: the Physical Charms of Elegiac Women», *Liverpool classical monthly* 15(10), 152-155.
- (1993): «The Intellectual Accomplishments of the Elegiac Woman», *Liverpool classical monthly* 18(6), 88-91.
- LEEF, M. C. (1983): «The Topics of Argumentative Invention in Latin Rhetorical Theory from Cicero to Boethius», *Rhetorica*, 1(1), 23-44.
- LEEMAN, A. D. (1958): «The Good Companion (Ennius Ann. V. 234-251 Vahlen)», *Mnemosyne* 11(4), 318-321.
- LEIGH, M. (2004): *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- LEO, F. (1883): «*Lectiones Plautinae*», *Hermes* 18, 558-587.
- (1914): «Die römische Poesie in der sullanischen Zeit» *Hermes* 49(2), 161-195 [posteriormente publicado póstumamente como el primer capítulo del segundo volumen de *Geschichte der römischen Literatur*, 1914, y también reimpresso en E. Fraenkel (ed.), *Ausgewählte kleine Schriften*, vol. 1 (*Zur römischen Literatur des Zeitalters der Republik*), 1960, 249-282].
- LETURIA, P. DE (1957): «La mascarilla de San Ignacio», en P. de Leturia y I. Iparraguirre, *Estudios Ignacianos, Estudios Biográficos I*, Roma, Institutum Historicum, 461-475.
- LEVIN, J. I. (1976): «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione», en C. Prevignano, *La semiotica nei paesi slavi. Programi, problemi, analisi*, Milán, Feltrinelli, 426-442.
- LEUNISSEN, M. (2018): «Physiognomy» en P. Keyser y J. Scarborough (eds.), *The Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World*, Oxford, Oxford University Press, 743-764.
- LIBERMAN, G. (2018): «La critique du texte des *Héroïdes*», en L. Rivero et alii (eds.), "*Vivam!*" *Estudios sobre la obra de Ovidio. Studies on Ovid's Poetry*, Huelva, Universidad de Huelva. Huelva Classical Monographs 10, *Exemplaria Classica*, 47-79.
- LIER, B. (1903a): «XXV. Topica carminum sepulcralium latinorum», *Philologus-Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 62, 445-477.

- (1903b): «XXIX. Topica carminum sepulcralium latinorum», *Philologus-Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 62, 563-603.
- (1904): «V. Topica carminum sepulcralium latinorum», *Philologus-Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 63, 54-65.
- LIEBERMANN, W. (2013a): «Context», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 405-421.
- (2013b): «Medea», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 459-474.
- LINANT DE BELLEFONDS, P. (1990): «Hippolytos I», *LIMC* 5(1), 445-464.
- (1994): «Phaidra», *LIMC* 7(1), 356-359.
- LITTLEWOOD, C. A. J. (2015): «Theater and Theatricality in Seneca's World», en S. Bartsch y A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge University Press, Cambridge, 161-173.
- LÖFSTEDT, E. (1958): *Roman literary portraits*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1956, *Romare*, vers. inglesa de P. M. Fraser].
- LOPES BRANDÃO, J. L. (1998): *Da quod amem. Amor e amargor na poesia de Marcial*, Coimbra, Colibri.
- LÓPEZ DE VEGA, L. y GRANADOS DE ARENA, D. (1998): «La figura de Ascanio en la Eneida», *Revista de Estudios Clásicos* 27, 83-109.
- LÓPEZ EIRE, A. (2000): *Esencia y objeto de la retórica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (1981): «Algunas consideraciones sobre los tropos y figuras», en A. Melero Bellido, Á. López García y C. Sión (eds.), *Lecciones de retórica y métrica*, Valencia, Lindes, 119-180.
- LÓPEZ LÓPEZ, A. (1990): «La mujer en la sátira romana», en A. López López, C. Martínez López y A. Pociña Pérez (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad de Granada, 169-191.
- (1994): «Prototipo y estereotipo: la mujer en Horacio», en D. Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas, 33-59.
- LÓPEZ LÓPEZ, A. y POCIÑA PÉREZ, A. (2007): *Comedia romana*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (1991): *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida, Pagès.
- LORAUX, N. (1981): *L'invention d'Athènes: histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*, París, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- LORENZ, S. (2003): «Martial, Herkules und Domitian: Büsten, Statuetten und Statuen in "Epigrammaton Liber Nonus"», *Mnemosyne* 56, 566-584.
- LOWE, J. C. B. (1989): «The *virgo callida* of Plautus, *Persa*», *The Classical Quarterly* 39, 2, 390-399.
- LOZOVAN, E. (1959): «Réalités pontiques et nécessités littéraires chez ovide», en E. Paratore (ed.), *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, maggio 1958)*, vol. 2, Roma, Istituto di Studi Romani, 355-370.
- LUCK, G. (1993<sup>2</sup>): *La elegía erótica latina*, Sevilla, Universidad de Sevilla [=1969<sup>2</sup> (y 1959<sup>1</sup>), *The latin love elegy*, vers. española de A. García Herrera].
- LUND, A. A. (1988): «Physiognomica in der Germania», *Rheinisches Museum* 131, 358-369.
- MACL CURRIE, H. (1958): «Lucan III 8 ff. and Silius Italicus XVII 158 ff.», *Mnemosyne* 11(1), 49-52.

- MANNING, C. E. (1970): «Canidia in the Epodes of Horace», *Mnemosyne* 23, 393-401.
- MAGISTRINI, S. (1970): «La descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio», *Dionio* 44, 79-114.
- MAIORANA, D. P. R., PRICCO, A. R. y RABAZA, B. (1998): «El *adulescens* en la *palliata* plautina», en A. Pociña Pérez y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones clásicas, 47-70.
- MALLORY, J. P. y ADAMS, D. G. (1997): *Encyclopedia of Indo-European Culture*, Chicago-Londres, Fitzroy Dearborn Publishers.
- MALTBY, R. (1995): «The Distribution of Greek Loan-words in Plautus», *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 8, 31-69.
- MANKIN, D. (2010): «The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement», en Gregson Davis (ed.), *A Companion to Horace*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 93-104.
- MANUWALD, G. (2006): «The first book», en H.-C Günther (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden y Boston, Brill, 219-243.
- (2013) «Medea: Transformations of a Greek figure in Latin Literature», *Greece and Rome* 60(1), 114-135.
- MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología*, Barcelona, Ariel.
- MARCO SIMÓN, F. (1996): *Flamen Dialis. El sacerdote de Júpiter en la religión romana*. Madrid: Ediciones Clásicas, Madrid, Ediciones Clásicas.
- MARCOVIĆ, D. (2008): *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' "De rerum natura"*, Leiden y Boston, Brill.
- MARINA SÁEZ, R. M<sup>a</sup>. (1994): «El tema de la mujer y la bebida en la poesía latina», en J. A. Blesa Lalinde (ed.), *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza, 18 al 21 de Noviembre de 1992. vol. 1 (La mujer, elogio y vituperio)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 245-252.
- (1998): *La métrica de los epigramas de Marcial. Esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2013): «La construcción de la imagen del poder femenino en la poesía altoimperial: propaganda y denostación», en A. Domínguez (ed.), *Política y género en la propaganda en la antigüedad: Antecedentes y legado*, Gijón, Trea, 279-298.
- (2018): «On the margins of motherhood. Images of the *puella docta* and the lover-poet in the Latin love elegy», en M. Sánchez Romero y R. M. Cid López (eds.), *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity*, Oxford, Oxbow, 223-232.
- MARINER BIGORRA, S. (1946): «Sentido de la tragedia en Roma», *Revista de la Universidad de Madrid* XIII 51, 463-492.
- (1952): *Inscripciones hispanas en verso*, Barcelona, Escuela de Filología.
- MARINONE, N. (2004): *Cronologia Ciceroniana*, Roma, E. Malaspina.
- MARIOTTI, S. (1991<sup>2</sup>): *Lezioni su Ennio*, Urbino, QuattroVenti [=1951<sup>1</sup>]. La segunda edición se presenta reorganizada, aumentada y corregida, añadiendo algunas de las publicaciones del autor entre 1952 y 1988].
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á. (2001): *Retórica y retrato poético*, Huelva, Universidad de Huelva.

- MÁRQUEZ GUERRERO, M. Á., RAMÍREZ DE VERGER, A. y ZAMBRANO CARBALLO, P. (eds.) (2000): *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva.
- MARRERO, I. E. (2004): *El concepto de amor en Plauto: sistematización de relaciones afectivas y del léxico latino en que se expresa*, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- MARROU, H. (2004): *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal [=1948, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, vers. española de Y. Barja de Quiroga].
- MARSHALL, C. W. (2006): *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTHA, C. (1883): *L'elogio funebre chez les Romains*, París, Hachette [dentro de su recopilación *Études morales sur l'antiquité*].
- MARTIN, C. (1992): *Catullus*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- MARTIN, F. D. (1961): «On Portraiture: Some Distinctions», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1, 61-72.
- MARTIN, J. (1974): *Antike Rhetoric. Technik und Methode*, Múnich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- MARTOS FERNÁNDEZ, J. (2011a): «Amada divina», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 32.
- (2011b): «Cualidades morales de la amada», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 112-114.
- MASSARO, M. (1992): *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari, Istituto di Latino.
- (2008): «Questioni di epigrafia scipionica», *Epigraphica: periodico internazionale di epigrafia* 70, 31-90.
- MATIER, K. O. (1989): «Hannibal: The real hero of the *Punica*?», *Acta Classica* 32, 3-17.
- MATTHES, D. (1958): «Hermagoras von Temnos 1904-1955», *Lustrum* 3, 58-214.
- MAY, J. M. (ed.) (2002): *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*, Leiden, Brill.
- MAYER, R. G. (2002): *Seneca: «Phaedra»*, Londres, Duckworth.
- (2006): «Latin Pastoral after Virgil», en M. Fantuzzi y T. Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden y Boston, Brill, 451-466.
- (2013): «Phaedra», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 475-482.
- MAYORAL, J. A. (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MAZZINI, I. (1990): «Il folle da amore», en S. Alfonso et alii (eds.), *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari, Edipuglia, 39-83.
- MAZZOLI, G. (2013): «The Chorus: Seneca as lyric poet», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 561-574.
- MCCARTER, S. (2015): *Horace between Freedom and Slavery: The First Book of Epistles*, Wisconsin, Wisconsin University Press.
- MCCARTHY, K. (2000): *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton, Princeton University Press.

- MCDERMOTT, W. C. (1980): «Drances/Cicero», *Vergilius* 26, 34-38.
- MCDONNELL, M. (2006): *Roman Manliness: "Virtus" and the Roman Republic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MEADOR JR., E. A. (1989): «Quintiliano y la *Institutio oratoria*», en J. J. Murphy (ed.), *Sinópsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 212-245.
- MELERO BELLIDO, A. (2002): «Las otras Medeas del teatro griego», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols, Granada, Universidad de Granada, 315-328.
- MÉNAGER, L. (1980): *Systèmes onomastiques, structures familiales et classes sociales dans le monde gréco-romain*, Roma, Pontificia Universitas Lateranensis.
- MICHEL, A. (1982): «La théorie de la rhétorique chez Cicéron», en O. Reverdin y B. Grange (eds.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron: sept exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, 24-29 août 1981, Ginebra, Fondation Hardt.
- MIDDLEMANN, F. (1938): *Griechische Welt und Sprache in Plautus' Komödien*, Múnich, Pöppinghaus.
- MILLAR, F. (1998): *The crowd in Rome in the late Republic*, Michigan, University of Michigan Press.
- MILLER, P. A. (1998): «The bodily grotesque in Roman satire: images of sterility», *Arethusa* 3, 257-283.
- MIRALLES SOLÁ, C. (1970): «Los cínicos: una contracultura en el mundo antiguo», *Estudios Clásicos* 61, 347-377.
- MISENER, G. (1924): «Iconistic Portraits», *Classical Philology* 19(2), 97-123.
- MOMIGLIANO, A. (1957): «Perizonius, Niebuhr and the Character of Early Roman Tradition», *The Journal of Roman Studies* 47, 1/2, 104-114.
- (1986 [=1971]): *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica [=1971, *The development of Greek biography*, Cambridge].
- MONTERO CARTELLE, E. (1984): «Léxico y *variatio* en el *Corpus Priapeorum*», *Emerita* 52, 139-151.
- (1991<sup>2</sup>): *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Sevilla, Universidad de Sevilla [=1973, *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela].
- MONTERO HERRERO, S. (1993): «Plauto, *Mil. 694* y los primeros *metoposcopoi* latinos», *Dioniso* 63, 77-82.
- MORENILLA TALENS, C. (2006): «De la política a la ética: la configuración de los personajes de Menandro», en A. Pociña, B. Rabaza y M<sup>a</sup>. Fátima de Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada, 45-77.
- MORENO SOLDEVILA, R. (2004): «Introducción», *Marcial. Epigramas*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 9-129.
- (2011a): «Defectos físicos de la amada», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 130-133.
- (2011b): «Descripción de la belleza de la amada», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 134-141.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra [=1988, *Manuale di reorica*, vers. española de M<sup>a</sup>. José Vega].

- MOSKALEW, W. (1982): *Formular language and poetic design in the Aeneid*, Leiden, Brill.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1936): «L'art comme fait sémiologique», en *Actes du huitième congrès international de philosophie*, 1065-1072.
- MURPHY, J. J. (1989): «Orígenes y primer desarrollo de la retórica», en J. J. Murphy, *Sinopsis de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 9-33 [=1983, *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, vers. española de A. Bocanegra].
- MUSURILLO, H. A. (1955): «Horace's Journey to Brundisium: Fact or Fiction?», *The Classical Weekly* 48(12), 159-162.
- MYERS, K. S. (1996): «The Lena in Latin Love Elegy», *Journal of Roman Studies* 86, 1-21.
- NADEAU, Y. (2008): *Erotica for Caesar Augustus: A Study of the Love-poetry of Horace, "Carmina", Books I to III*, Bruselas, Latomus.
- NAGLE, B. R. (1980): *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the "Tristia" and "Epistulae ex Ponto" of Ovid*, Bruselas, Latomus.
- NARDUCCI, E. (1985): Ideologia e tecnica allusiva nella 'Pharsalia', *ANRW* 2.32(3), 1538-1564  
— (2002): *Lucano. Un'epica contro l'imperio*, Roma y Bari, Laterza.
- NASCHERT, F. (1992): «Ethopeia», en G. Ueding(ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 2, Tübinga, Niemeyer, 1512-1516.
- NAVARRÉ, O. (1914): «Les masques et les rôles de la comédie nouvelle», *Revue des études anciennes* 16, 1-40.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1996): «*Ingenium dominae lena movebit anvs. La avara poella en los amores de Ovidio: Am. I.8; I.10; III.5; III.8*», en J. L. Arcaz, G. Laguna Mariscal y A. Ramírez de Verger (eds.), *La obra amorosa de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 65-94.
- NERVI, M. (2008): «Lucrezio, 3, 487-505: il morbo sacro e l'anima materiale», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 59, 173-183.
- NEUDLING, C. L. (1955): *A Prosopography to Catullus*, Oxford, Stephen Austin & Sons.
- NEWMAN, J. K. (1990): *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim, Weidmann.
- NEWMYER, S. T. (1979): *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, Leiden, Brill.
- NICOLL, A. (1931): *Masks, mimes and miracles: studies in the popular theatre*, Nueva York, George G. Harrap & Co Lt.
- NISBET, G. (2003): *Greek Epigram in the Roman Empire: Martial's forgotten rivals*, Oxford, Oxford Classical Monographs.
- NORDEN, E. (1905): «Die Composition und Literaturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones*», *Hermes* 40, 481-528.  
— (1915): *Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms grosser Zeit*, Leipzig y Berlín, Teubner.
- OBERMAYER, H. P. (1998): *Martial und der Diskurs über männliche "Homosexualität" in der Literatur der frühen Kaiserzeit*, Tübinga, Gunter Narr.
- O'CONNOR, E. (1988): «Priap. 32 reconsidered», *Rheinisches Museum für Philologie* 131, 383-385.  
— (2019): «*Carminis Incompti Lusus: The Carmina Priapea*», en C. Henriksen (ed.), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken, Wiley Blackwell, 541-556.



- ÖNNERFORS, A. (1974): *Vaterporträts in der römischen Poesie: unter besonderer Berücksichtigung von Horaz, Statius und Ausonius*, Estocolmo, Paul Aströms Förlag.
- OTIS, H. B. (1970<sup>2</sup>): *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press [=1966<sup>1</sup>, pero con distinto capítulo en las conclusiones (cap. IX)].
- OWEN, S. G. (1909): «On Silivus Italicus», *The Classical Quarterly* 3(4), 254-257.
- PAPANGHELIS, T. D. (1991): «Catullus and Callimachus on Large Women (A Reconsideration of c. 86)», *Mnemosyne* 44 (3-4), 372-386.
- PASQUALI, G. (1964): *Orazio lirico*, Florencia, Felice le Monnier [con introducción, índices y apéndices bibliográficos actualizados de A. La Penna].
- PAVANELLO, R. (1994): «Nomi di persona allusivi in Marziale», *Paideia* 49, 161-178.
- PENNACINI, A. (1969): «I procedimenti stilistici nella I satira di Persio», *Atti della Accademia delle scienze di Torino* 104, 417-87.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A., RIBEIRO FERREIRA, J. y ZAMBUJO FIALHO, M. (2004): *O retrato literario e a biografia como estratégia de teorização política*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PERNOT, L. (1993): *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vols., París, Institut d'Études Augustiniennes [vol. 1. *Histoire et technique*; vol. 2. *Les valeurs*].
- (2015): *Epidictic Rhetoric: Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, University of Texas Press.
- PETRONE, G. (1977): *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto: Ricerche sullo Stichus*, Roma, Plaumbo.
- PFISTER, F. (1924): «Epiphanie», en *RE*, Sup. 4, cols. 277-323.
- PICHON, R. (1991): *Index verborum amatorium*, Hildesheim, Zúrich y Nueva York, Georg Olms [=1902, *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, pp. 75-303, París].
- PICÓN GARCÍA, V. (2004): «La "poética de lo humano" en Marcial», en Iso Echegoyen, J. J. y Encuentra Ortega, A. (coords.), *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1.900 años después: Estudios XIX centenario de la muerte de Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 179-208.
- PLAZA, M. (2006): *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying*, Oxford, Oxford University Press.
- PIGEAUD, J. (1981): *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, París, Les Belles Lettres.
- PIMENTEL, M<sup>a</sup>. C. (1995): «*Maestitia et desiderium*: Martial et le souvenir d'un ami, Camonius Rufus», en J. Pascual Barea (ed.), *Las literaturas griega y latina en su contexto cultural y lingüístico. XV Colloquium Didacticum Classicum*, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria. Secretaría Xeral de Educación, 135-149.
- (2004): «*Virtus ipsa*: o retrato literário nos *Annales* de Tácito», en A. Pérez Jiménez, J. Ribeiro Ferreira M. Zambujo Fialho (eds.), *O retrato literario e a biografia como estratégia de teorização política*, Málaga, Universidad de Málaga, 65-82.
- (2015): «Marcial: métrica, encómio e propaganda», en S. López y J. M. Maestre Maestre (eds.), *Stodia Angelo Urbano dicata*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 553-569.
- PINA POLO, FRANCISCO (1997): *Contra arma uerbis. El orador ante el pueblo en la Roma tardorrepública*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico [=1996, *Der Redner vor dem Volk in der späten römischen Republik*, Stuttgart].

- (2016): «I, Cicero: Reflections upon myself», en F. Marco Simón, F. Pina Polo y J. Remesal Rodríguez (eds.), *Autorretratos. La creación de la imagen personal en la Antigüedad*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 102-114.
- PLETT, H. F. (1999): «Retórica», en T. A. van Dijk (ed.), *Discurso y Literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros literarios*, Madrid, Visor Libros, 79-107 [= *Discourse and Literature*, vers. española de D. Hernández García].
- (2004): *Rhetoric and Renaissance Culture*, Nueva York, De Gruyter.
- (2012): *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden, Brill.
- POCIÑA PÉREZ, A. (1988): «Hilar, parir y llorar: los Elogia de Claudia, Helvia Prima y Eucaris», en A. Pociña Pérez y J. M<sup>a</sup>. García González, *Studia Graecolatina Carmen Sanmillan in memoriam dicata*, Granada, Universidad de Granada, 349-361.
- POKORNY, J. (1959): *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 vols., Berna y Múnich, Francke.
- POLLIT, J. J. (1986): *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- POPE-HENNESSY, J. (1979): *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press [=1966, con mención especial de los capítulos «The Cult of Personality», 3-63 y «Humanism and the Portrait», 64-100].
- POPOVIĆ, M. (2007): *Reading the Human Body: Physiognomics and Astrology in the Dead Sea Scrolls and Hellenistic-early Roman Period Judaism*, Leiden y Boston, Brill.
- PORTER, D. H. (1975): «The Recurrent Motifs of Horace, Carmina IV», *Harvard Studies in Classical Philology* 79, 189-228.
- POSADAS, J. L. (1992): «Mujeres en Tácito: retratos individuales y caracterización genérica», *Gerión* 10, 145-154.
- POWELL, J. G. F. (1992): «Persius' First Satire: A Re-examination», en T. Woodman y J. Powell (eds.), *Author and audience in Latin literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 150-172.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1981): «Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*», en M. Criado del Val (dir.), *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, 423-436.
- (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRINZ, K. (1997): *Epitaphios Logos: Struktur, Funktion und Bedeutung der Bestattungsreden im Athen des 5. und 4. Jahrhunderts*, Berlín, Peter Lang.
- PUJANTE SÁNCHEZ, J. D. (1998): «El discurso político como discurso retórico. Estado de la cuestión», *Teoría/Crítica* 5, 307-336.
- PURNELLE, G. (1997): *Properce, Elegiae Index verborum. Listes de fréquence*, Hildesheim, Zúrich y Nueva York, Olms-Weidmann.
- PUTNAM, M. C. J. (1996): *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca y Londres, Cornell University Press [=1986].
- PYPLACZ, J. (2014): «*Famae petitor*. Lucan's portrayal of pompey», *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 24(2), 97-118.
- QUESTA, C. (1982): «Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 8, 9-64.
- QUINN, K. (1959): *The Catullan Revolution*, Londres y Nueva York, Melbourne University Press.

- (1968): *Virgil's "Aeneid". A Critical Description*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- RABAZA, B., PRICCO, A. R. y MAIORANA, D. P. R. (1998): «El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno», en A. Pociña Pérez y B. Rabaza, *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones clásicas, 201-229.
- RADICKE, J. (2004): *Lucans Poetische Technik Studien Zum Historischen Epos*, Leiden y Boston, Brill.
- RAFN, B. (1992): «Narkissos», *LIMC* 6(1), 703-711.
- RAINA, G. (1997): «Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani», *Paideia* 52, 275-292.
- RAMBAUD, M. (1970): «Recherches sur le portrait dans l'historiographie romaine», *Les études classiques* 38, 417-447.
- RAMBELLI, G. (1939): «Il prologo e la prima scena dell' *Andria*», *Studi italiani di filologia classica* 16, 79-104.
- REINACH, S. (1897-1930): *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, París, Ernest Leroux [t. I (1897); t. II vol. I (1897); t. II vol. II (1909); t. III (1920); t. IV (1913); t. V vol. I (1924); t. V vol. II (1924); t. VI (1930)].
- (1922): *Repertoire de peintures grecques et romaines*, Roma, Ernest Leroux.
- REINHARDT, T. (2013): «The *Ars Poetica*» en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden, Brill, 499-526.
- REMESAL, J. (2002): «Aspectos legales del mundo funerario romano», en D. Vaquerizo, *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano I*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 369-378.
- RICHLIN, A. (1984): «Invective Against Women in Roman Satire», *Arethusa* 17(1), 67-80.
- (1992): *The Garden of Priapus: Sexuality and Agression in Roman Humour*, Oxford, Oxford University Press [=1983, 1ª ed.]
- RIPOSATI, B. (1947): *Sutdi sui «Topica» di Cicerone*, Milán, Vita e Pensiero.
- RÍO TORRES-MURCIANO, A. (2014): «*Mauors in lingua*. Hombres de acción y hombres de palabras en la épica romana», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 34(2), 195-223.
- RIVERO GARCÍA, L. (2004): «A Reading of Ovid "Amores" II 5», *Hermes* 132(2), 186-210.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2000): «*Ira qua ducis, sequor*: la cólera en la *Medea* de Séneca», *Florentia Iliberritana* 11, 227-255.
- RODRÍGUEZ HERRERA, G. (1997): «*Exempla mythologica* en las tragedias de Séneca», en M. Rodríguez Pantoja (ed.), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 211-221.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (1978): «El *Moretum*, estudio lingüístico y literario», *Habis* 8, 117-148.
- (1984): «Una aproximación a la literatura satírica latina», *Tabona* 5, 343-376.
- ROGERSON, A. (2017): *Virgil's Ascanius: Imagining the Future in the "Aeneid"*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROHRBACHER, D. (2010): «Physiognomics in Imperial Latin Biography», *Classical Antiquity* 29(1), 92-116.
- RONCONI, A. (1922): *Studi Catulliani*, Bari, Adriatica Editrice.
- ROSATI, G. (1992) «L' *Achilleide* di Stazio, un' epica dell' ambiguità», *Maia* 44, 233-266.

- (2018): «Ovidio e l'invenzione del corpo femminile», en P. Fedeli y G. Rosati (eds.), *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno Internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017)*, Teramo, Ricerche & Redazioni, 313-331.
- ROSS, D. O. J. (1969): *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Harvard University Press.
- ROSSI, A. y BREED, B. W. (2006): «Introduction: Ennius and the Traditions of Epic», *Arethusa* 39(3), 397-425.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. y SERRANO ASENJO, E. (eds.) (2018): *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RUDD, N. (1966): *The satires of Horace: a Study*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (1986): *Themes in Roman Satire*, Londres, Duckworth.
- RUGGIU, A. Z. (2003): *More regio vivere: il banchetto aristocratico e la casa romana di età arcaica*, Roma, Quasar.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (1996): «*Confectum carmine*»: en torno a la poesía de Catulo, 2 vols., Murcia, Universidad de Murcia.
- RUSSELL, C. M. (2014): «The most unkindest cut: Gender, genre, and castration in Statius' *Achilleid* and *Silvae* 3.4», *The American Journal of Philology* 135(1), 87-121.
- RUSTEN, J. [ed.] (2011): *The birth of comedy. Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press [con especial mención al capítulo IV "Athenian New Comedy", 579-704 y las páginas 707-731 del epílogo].
- RUTZ, W. (1986): «Lucans 'Pharsalia' im Lichte der neuesten Forschung», *ANRW* 2.32(3), 1457-1537.
- SABOT, A. F. (1976): *Ovide. Poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*, París, Ophrys.
- (1981): «Les *Héroïdes* d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie», *ANRW* 2.31(4), 2552-2636.
- SALEMME, C. (1976): *Marziale e la «poetica» degli oggetti. Struttura dell'epigramma di Marziale*, Nápoles, Società Editrice Napoletana.
- SANCHIS LLOPIS, J. (1995): «Los pitagóricos en la Comedia Media: parodia filosófica y comedia de tipos», *Habis* 26, 67-82.
- SANDBACH, F. H. (1977): *The Comic Theatre of Greece and Rome*, Nueva York, Chatto & Windus.
- SANNA, L. (2008): «Dust, water and sweat: the Statian *puer* between charm and weakness, play and war», en J. J. L. Smolenaars, H.-J. van Daam y R. R. Nauta (eds.), *The Poetry of Statius*, Leiden y Boston, Brill, 195-214.
- SANNICANDRO, L. (2007): «Per uno studio sulle donne della "Pharsalia": Marcia Catonis», *Museum Helveticum* 64(2), 83-99.
- SASSI, M. (1988): *La scienza dell' uomo nella Grecia antica*, Turín, Bollati Boringhieri.
- SAUNDERS, C. (1909): *Costume in the Roman Comedy*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1911): «The Introduction of Masks on the Roman Stage», *The American Journal of Philology* 32, 1, 58-73.
- SCHENKEVELD, D. M. (1991): «Figures and tropes. A border-case between grammar and rhetoric», en G. Ueding (ed.), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübinga, Niemeyer, 149-160.
- SCHETTER, W. (1960): *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden, Harrasowitz.

- SCHIEMANN, G. (1997): «Elogium», en *DNP*, vol. 3, Stuttgart, J. B. Metzler, 999-1000.
- SCHMIDT, M. G. (2015): «Carmina Latina Epigraphica», en C. Bruun y J. Edmondson (eds.), *The Oxford Handbook of Latin Epigraphy*, Oxford, Oxford University Press, 764-782.
- SCHLOSSER, J. VON. (1910-1911): «Geschichte der Portätbildnerie in Wachs», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 3, 171-258 [traducción al inglés en R. Panzanelli, *Ephemeral bodies: Wax Sculpture and Human Figure*, Los Ángeles, 2008].
- SCHMIDT, M. (1992): «Medeia», *LIMC* 6(1), 386-398.
- SCHÖFFEL, C. (2002): *Martial, Buch 8. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart, Franz Steiner.
- SCHOLZ, U. W. (1999): «Drances», *Hermes* 127(4), 455-466.
- SCIARRINO, E. (2007): «Roman oratory before Cicero: the elder Cato and Gaius Gracchus», en W. Dominik y J. Hall (eds.), *A companion to Roman Rhetoric*, Singapur, Blackwell, 54-66.
- SCHMIDT, J. (1941): «Physiognomik», en *RE*, 20(1), cols. 1064-1074.
- SCHMIDT, M. (1992): «Medeia», *LIMC* 6(1), 386-398.
- SCHRIJVERS, P. H. (2007): «Seeing the Invisible: A Study of Lucretius' Use of Analogy in the *De rerum natura*», en M. Gale (ed.), *Oxford Readings in Lucretius*, Oxford, Oxford University Press, 255-288 [=1978, «Le regard sur l'invisible: étude sur l'emploi de l'analogie dans l'oeuvre de Lucrèce» en O. Gigon (ed.), *Lucrèce*, Ginebra, Fondation Hardt, 77-114].
- SCOTT SMITH, R. (2013): «Physics I: Body and Soul», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 343-365.
- SEBASTIÁN, S. (1995): *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- SEGAL, C. (1970): «Lucretius, Epilepsy, and the Hippocratic *on Breaths*», *Classical Philology* 65(3), 180-182.
- SEGAL, E. (1968): *Roman Laughter. The comedy of Plautus*, Cambridge, Harvard University Press.
- (1986): *Language and Desire in Seneca's "Phaedra"*, Princeton, Princeton University Press.
- SEGRE, C. (1985a): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica [vers. española de M<sup>a</sup>. Pardo de Santayana].
- (1985b): «A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora», en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 655-681.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A. (1972): «O simbolismo do fogo nas tragedias de Séneca», *Euphrosyne* 5, 185-247.
- SELLAR, W. M. (1897<sup>3</sup>): *The Roman Poets of the Augustan Age: Virgil*, Oxford, Oxford Clarendon Press [=1877<sup>1</sup>].
- (1905<sup>3</sup>): *The Roman Poets of the Republic*, Oxford, Oxford Clarendon Press. [=1863<sup>1</sup>].
- SENABRE, R. (1997): *El retrato literario: Antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- SFYROERAS, P. (2014): «Like purple on ivory: A Homeric simile in Statius' *Achilleid*», en A. Augoustakis (ed.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden, Brill, 235-248.
- SHARROCK, A. (2009): *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHATZMAN, I. (1975): *Senatorial Wealth and Roman Politics*, Bruselas, Latomus.

- SHIPP, G. P. (1953): «Greek in Plautus», *Wiener Studien* 66, 105-112.
- (1955): «Plautine terms for Greek and Roman things», *Glotta* 34, 139-152.
- SILES RUIZ, J. (2016): «*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*», *Estudios Clásicos. Anejo 3: Augusto en la literatura, la historia y el arte, con ocasión del bimilenario de su muerte* 55-80.
- SIMON, E. y BAUCHHENS, G. (1984): «Apollon», *LIMC* 2(1), 183-464 [vol. 2(1) texto y comentario, vol. 2(2) imágenes].
- SIMON, E. y LORENZ, S. (1997): «Tydeus», *LIMC* 8(1), 142-145.
- SKINNER, M. B. (2003): *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, poems 65-116*, Columbus, The Ohio State University Press.
- SKOIE, M. (2013): «The Woman», en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 83-96.
- SKUTSCH, O. (1963): «Enniana V», *The Classical Quarterly* 13(1), 98-100.
- SLATER, N. W. (2000): *Plautus in Performance: The Theatre of Mind*, Amsterdam, Harwood Academic [=1985].
- SMEMO, E. (1937): «Zur Technik der Personenzeichnung bei Juvenal», *Symbolae Osloenses* 17, 77-102.
- SOCAS, F. (1995): «*Graeculus esuriens*: la actitud de Juvenal ante los griegos», en E. Falque y E. Gascó (eds.), *Graecia capta: de la conquista de Grecia a la helenización de Roma*, Huelva, Universidad de Huelva, 149-170.
- SOLMSEN, F. (1941): «The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric», *The American Journal of Philology* 62(2), 169-190.
- SOLODOW, J. (1988): *The World of Ovid's "Metamorphoses"*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1986): «Charon», *LIMC* 3(1), 210-225.
- SPANG, K. (1993): *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- SPISAK, A. L. (2007): *Martial. A Social Guide*, Londres, Duckworth.
- SQUILLANTE, M. (2009): «Techniques of Irony and Comedy in Persius' Satire», en M. Plaza (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Persius and Juvenal*, Oxford, Oxford University Press, 138-172 [=1980, «Technique dell'ironia e del comico nella satira de Persio», *Bolletino di Studi Latine* 10, 3-25].
- STEEL, C. (ed.) (2013): *The Cambridge companion to Cicero*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STEELE, R. B. (1916): «Roman Literary Characterization», *The Classical Weekly* 10(6), 43-47.
- STEINGRÄBER, S. (1986): *Etruscan Painting. Catalogue raisonné of Etruscan wall paintings*, Nueva York, Johnson Reprint Corporation.
- STEUART, E. M. (1921): «The Earliest Narrative Poetry of Rome», *The Classical Quarterly* 15, 1, 31-37.
- STOCKS, C. (2014): *The Roman Hannibal: Remembering the Enemy in Silius Italicus' "Punica"*, Liverpool, Liverpool University Press.
- STOK, F. (1998): «La fisiognomica fra teoria e practica» en G. Argoud y J.-Y. Guillaumin (eds.), *Sciences exactes et sciences appliquées à Alexandrie (IIIe siècle av. J-C - 1er siècle ap. J-C): Actes du Colloque International de Saint-Étienne (6-8 juin 1996)*, Saint-Étienne, 173-187.

- STORONI, L. (1973): *Iscrizioni funeraire romane*, Turín, Biblioteca Universale Rizzoli.
- STOVER, T. J. (1999): «*Placata posse omnia mente tueri*: “Demythologizing” the Plague in Lucretius», *Latomus* 58(1), 69-76.
- SYNDIKUS, H. P. (1984): *Catull. Eine Interpretation*, vol. 1, *Die kleinen Gedichte (1-60)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1987): *Catull. Eine Interpretation*, vol. 3, *Die Epigramme (69-116)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2001<sup>3</sup>): *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, vol. 2, *Drittes und viertes Buch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [=1973<sup>1</sup>].
- SWIFT, E. H. (1923): «*Imagines in Imperial Portraiture*», *American Journal of Archeology* 27, 286-301.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, P. M. (1994): «*Horacio y las viejas libidinosas*», *Estudios Clásicos* 105, 49-62.
- SULLIVAN, F. A. (1950): «*Charon, the Ferryman of the Dead*», *The Classical Journal* 46(1), 11-17.
- SULLIVAN, J. P. (1987): «*Martial’s Satiric Epigram*», en M. Whitby y M.-P. Harde (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical Press, 259-265.
- (1991): *Martial: The Unexpected Classic: A Literary and Historical Study*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SYSON, L. (2008): «*Testimonio de rostros, recuerdo de almas*», en M. Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado. El Viso, 23-40.
- SZELEST, H. (1963): «*Rolle und Aufgaben des satirischen Epigramms bei Martial*», *Helikon* 3, 209-218.
- (1966): «*Die Originalität der sog. Beschreibenden Silvae des Statius*», *Eos* 56, 186-197.
- (1986): «*Martial —eigentlicher Schöpfer und hervorragendster Vertreter des römischen Epigramms*», *ANRW* 2.32(4), 2563-2623.
- SZEMERÉNYI, O. (1975): «*The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy*», *Hermes* 103, 300-332.
- TALADOIRE, B.-A. (1951): *Commentaires sur la mimique et l’expression corporelle du comédien romain*, Montpellier, Ch. Déhan.
- TARLETON, N. (1989): «*Pastoralem Praefixa Cuspide Myrtum (Aeneid 7.817)*», *The Classical Quarterly* 39(1), 267-270.
- TARRANT, R. J. (1978): «*Senecan Drama and its Antecedents*», *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 213-263.
- (1981): «*The Authenticity of the letter of Sappho to Phaon*», *Harvard Studies in Classical Philology* 85, 133-153.
- TEN KATE, R. (1955): *Quomodo heroes in Statii Thebaide describantur quaeritur*, Groninga, J. B. Wolters.
- TERZAGHI, N. (1944): *Per la Storia della Satira*, Città di Castello, Casa Ed. G. D’Anna.
- THOMAS, Y. (1991): «*La división de los sexos en el derecho romano*», en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 1. La Antigüedad*, Madrid, Taurus, 115-179.
- TIPPING, B. (2010): *Exemplary Epic: Silius Italicus’ “Punica”*, Oxford, Oxford University Press.
- (2011): «*Terrible Manliness?: Lucan’s Cato*», en P. Asso (ed.), *Brill’s Companion to Lucan*, Leiden, Brill, 223-236.
- TOBALINA, E. (2009): «*Prosopografía y onomástica*», en J. Andreu Pintado, *Fundamentos de epigrafía latina*, Barcelona, Liceus E-excellence, 255-286.

- TOYNBEE, J. M. C. (1944): «Dictators and Philosophers in the First Century A. D.», *Greece & Rome* 13(38/39), 43-58.
- (1971): *Death and Burial in the Roman World*, Londres, Thames and Hudson.
- TRAGLIA, A. (1957): «Polimetria e verba Laeviana», *Studi Classici e Orientali* 6, 82-108.
- TRAINA, A. (1993): *Autoritratto di un poeta*, Venosa, Edizioni Osanna Venosa.
- TRAVER VERA, Á. J. (2011a): «"Mal de amores"», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 259-262.
- (2011b): «"Síntomas de amor"», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. -II D. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 398-402.
- TRINACTY, C. (2015): «Senecan Tragedy», en S. Bartsch y A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge University Press, Cambridge, 29-40.
- TUPET, A.-M. (2009): *La magie dans la poesie latine: des origines à la fin du règne d'Auguste*, París, Les Belles Letres [=1976].
- UDEN, J. (2018): *The Invisible Satirist. Juvenal and Second-Century Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- V. V. A. A. (2013): *Katalog der Internetressourcen für die Klassische Philologie. Bibliographie zu Ovid: (Metamorphosen)*. Disponible en [https://www.kirke.huberlin.de/ovid/metbib\\_a.html](https://www.kirke.huberlin.de/ovid/metbib_a.html). [Última consulta 25/03/2020].
- VALLAT, D. (2006): «Bilingual plays on proper names in Martial», en J. Booth y R. Maltby (eds.), *What's in a name? The Significance of Proper Names in Classical Latin Literature*, Gales, The Classical Press of Wales, 121-143.
- (2008): *Onomastique, culture et société dans les "Épigrammes" de Martial*, Bruselas, Latomus.
- VAN OOTEGHEM, J. (1967): *Les Caecilii Metelli de la République*, Bruselas, Palais des Académies.
- VAN ROOY, C. A. (1965): *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, Brill.
- VESSEY, D. (1973): *Statius and the Thebaid*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VIDEAU-DELIBES, A. (1991): *Les "Tristes" d'Ovide et l'élégie romaine: une poétique de la rupture*, París, Klincksieck.
- VIEJO OTERO, E. B. (1944): «El elemento humano en la obra de Marcial», *Escorial* 17, 69-92.
- VILAJAMAA, T. (1967): *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Bizantine Period*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- VOGT-SPIRA, G. (2001): «Theatrical Improvisation in Plautus», en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Menander Plautus, and Terence*, Oxford, Oxford University Press [=1975, "Traditionen improvisierten Theaters bei Plautus", en B. Zimmermann (ed.), *Griechische-römische Komödie und Tragödie*, Stuttgart, 70-93], 95-106.
- VOLKMANN, H. (1961): *Die Massenversklavungen der Einwohner eroberter Städte in der hellenistisch-römischen Zeit*, Wiesbaden, Steiner.
- VOLLMER, F. (2000): «*Laudatio funebris*», en *RE* 12, 445-529 [=1925].
- VON ALBRECHT, M. (1964): *Silius Italicus: Freiheit und Gebundenheit Römischer Epik*, Ámsterdam, P. Schippers.
- (1969): «Ein Pferdegleichnis bei Ennius», *Hermes* 97, 333-345.



- (1999): *Historia de la literatura romana desde Andronico hasta Boecio*, 2 vols., Barcelona, Herder [=1994<sup>2</sup>, *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*, vers. española de D. Estefanía y A. Pociña].
- (2013): «Seneca's Language and Style», en G. Damschen y A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca*, Leiden, Brill, 699-744.
- (2016): *Poetas de la libertad: De Lucrecio y Catulo a Ovidio*, Murcia, Universidad de Murcia [=2013, *Grosse römische Autoren. Texte un Themen*, Band 3: *Von Lukrez und Catull zu Ovid*, vers. española de A. Mauriz Martínez].
- VON VOLKMANN, R. (1885): *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig, Teubner [=1874].
- WATSON, P. (2019): «A Gallery of Characteres: Real Persons and Fictitious Types in Epigram» en C. Henriksen (ed.), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken, Wiley Blackwell, 43-58.
- WEBB, R. (1997): «Poetry and Rhetoric», en S. E. Porter (ed.), *Classical Rhetoric in the Hellenistic Period (330 B. C. — A. D. 400)*, Nueva York, Brill, 339-370.
- (1999): «Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre», *Word & Image* 15(1), 7-18.
- WEBSTER, T. B. L. (1949): «The Masks of Greek Comedy», *Bulletin of the John Rylands Library* 32, 97-133.
- (1970): *Studies in later Greek comedy*, Manchester, Manchester University Press.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1985<sup>4</sup>): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos [=1966 (1953<sup>1</sup>), *Theory of Literature*, vers. española de J. M<sup>a</sup>. Gimeno; pról. de D. Alonso].
- WEST, D. A. (1975): «Lucretius' Method of Argument (3.417-614)», *Classical Quarterly* 25(1), 94-116.
- WEST, S. (2004): *Portraiture*, Oxford., Oxford University Press.
- WETMORE, M. N. (1911): *Index verborum Vergilianus*, New Haven, Yale University Press.
- WHEELER, E. L. (1988): «"Sapiens" and Stratagems: The Neglected Meaning of a "Cognomen"», *Historia* 37, 166-195.
- WILES, D. (1991): *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILKINSON, L. P. (1945): *Horace and his lyric poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, G. D. (1994): *Banished voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, G. W. (1968): *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- WILLS, J. (1996): *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- WINKES, R. (1973): «Physiognomonía: Probleme der Charakterinterpretation Römischer Porträts», en ANRW 1.4, 889-926
- WISSE, J. (1989): *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Ámsterdam, Adolf. M. Hakkert.
- (2002): «De oratore: Rhetoric, Philosophy, and the Making of the Ideal Orator», en J. M. May (ed.), *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*, Leiden, Brill, 375-400.
- WOLTJER, J. (1877): *Lucretii philosophia cum fontibus comparata*, Groninga, Noordhoff.
- WOOD, S. E. (1999): *Imperial Women. A Study in Public Images, 40 BC-AD 69*, Leiden, Boston y Colonia, Brill.

- WOODALL, J. (1997): «Introduction: facing the subject», en J. Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Mánchester, Manchester University Press, 1-25.
- WOOLF, G. (2014): *Tales of the Barbarians. Ethnography and Empire in the Roman West*, Chicester y Oxford, Wiley Blackwell.
- WRAY, D. (2001): *Catullus and the Roman Poetics of Manhood*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WYKE, M. (2002): *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford, Oxford University Press [buena parte del libro es una recopilación de artículos y capítulos de la propia autora, en algunas ocasiones ampliados].
- YAGÜE FERRER, M. I. (1985): «El retrato femenino en Salustio», en R. Fellmann, G. Germann y K. Zimmerman (eds.), *Jagen und Sammeln. Festschrift für Hans Georg Bandi zum 65. Geburtstag*, Berna, Stämpfli, 927-936.
- ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, A. N. (1932): *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic*, Ámsterdam, Noord Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- ZANKER, P. (1995): *The mask of Socrates: the image of the intellectual in antiquity*, Berkeley, University of California Press.
- ZAPATA FERRER, M<sup>a</sup>. A. (1986): La ecfraasis en la poesía épica latina hasta el s. I d.C. inclusive, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- (1988). «Descriptiones en las tragedias de Séneca», *Cuadernos de Filología Clásica* 21, 373-380.
- ZEINER-CARMICHAEL, N. K. (2007): «Perfecting the Ideal Molding Roman Women in Statius's *Silvae*», *Arethusa* 40(2), 165-181.
- ZEITLIN, F. I. (2013): «Figure: Ekphrasis», *Greece & Rome* 60(1), 17-31.
- ZORZETTI, N. (1990): «The carmina convivalia», *Sympotica: A Symposium on the Symposion* 287-309.
- ZUFFI, S. (2000): *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Milán, Electa.
- ZWIERLEIN, O. (1966): *Die Rezitationsdramen Senecas: mit einem Kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim, Hain.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Cuando no se indica el *copyright* o la procedencia de la imagen, debe entenderse que esta se ha obtenido de repositorios digitales con licencias abiertas.

- Fig. 1:** Escena cómica. *Miles gloriosus* y *parasitus*. Reproducción de una pintura pompeyana. Reproducción de Reinach (1922: 313, fig. 1).
- Fig. 2:** Figurillas de actores. Reproducción de Reinach (1902: II. II 558, figs. 6-10).
- Fig. 3:** Personajes de *Adelphoe*. *Codex Ambrosianus* H. 75, fol.53v. Milán, ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana.
- Fig. 4:** Máscaras de los personajes de *Adelphoe*. *Vaticanus Latinus* 3868, fol.50v. Ciudad del Vaticano, ©Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Fig. 5:** Hipólito, Nodrizza, Fedra y sirvienta. Pintura mural en la *Domus aurea* (hoy perdida). Reproducción de Reinach (1922: 209, fig. 3).
- Fig. 6:** Fedra. Fragmento de pintura mural (c. 20 a.C.-60 d.C.). Londres, British Museum, inv. 1856,0625.5.
- Fig. 7:** Medea. Fresco de Pompeya (c. 10 d.C.). Nápoles, M.A.N., inv.114321. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 8:** Medea. Fresco de Pompeya (época de Nerón). Nápoles, M.A.N., inv. 8977. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 9:** Medea. Fresco de Herculano (época de Flavio). Nápoles, M.A.N., inv. 8976.
- Fig. 10:** Caronte en su barca. Ciudad del Vaticano. Museo Pio-Clementino, Galleria dei Candelabri, inv. 2649. ©Deutsches Archäologisches Institut, neg. nº. 4018.
- Fig. 11:** Hombre sedente, mujeres en pie y Caronte en barca. Domus del Criptoportico, Pompeya. ©Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections.
- Fig. 12:** Carun. Urna cineraria. Worcester (MA), Worcester Art Museum, inv. 1926.19. ©D. Diffendale.
- Fig. 13:** Carun flanqueando una puerta (detalle). Tomba degli Anina, Tarquinia.
- Fig. 14:** Narciso y amorcillo (s. I d.C.). Nápoles, M.A.N., inv.9383.
- Fig. 15:** Ulises descubre a Aquiles (s. I d.C.). Nápoles, M.A.N., inv. 9110.
- Fig. 16:** Pinturas y mosaicos. Aquiles en Esciros y escenas del descubrimiento. Reproducción de Reinach (1922: 166, figs. 4-8).
- Fig. 17:** Lucerna itifálica (s. I d.C.). Nápoles, M.A.N., inv.27871. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 18:** Hércules *epitrapézios*. Nápoles, M.A.N., inv. 136683. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 19:** Dibujo de Nicola da Volpe. Reproducción del fresco pompeyano de la *Domus* de L. Cornelio Didadúmeno (s. I d.C.). Nápoles, M.A.N., inv. ADS 743.
- Fig. 20:** Ariadna en Naxos (s. I d.C.). Nápoles, M.A.N., inv. 9051. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 21:** Variedades de Apolo citaredo. Reproducción de Reinach (1897: I, pl. 496, figs. 968-969).
- Fig. 22:** Apolo citaredo sedente. Roma, M.A.N., inv. 8594. ©E. A. Gallego Cebollada
- Fig. 23:** Apolo Barberini (ss. I-II d.C.). Múnich, Glyptothek München, inv. 211.
- Fig. 24:** Apolo citaredo (época de Adriano). Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 310. ©E. A. Gallego Cebollada.
- Fig. 25:** Pedro Perret. *El infante don Carlos de Austria ante el retrato de su bisabuelo Carlos V* (1622). Grabado estampado en *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*, de Juan Antonio de Vera y Zúñiga. Madrid, ©Biblioteca Nacional 2/59709.



## INDEX LOCORUM

Se incluyen exclusivamente los pasajes poéticos de la segunda parte del trabajo.

ACIO		HORACIO	
<i>Didascalica</i> carm. frg. 9 Blänsdorf .....	325	<i>Carmina</i> 2.4.1-4, 13-24 .....	344
		2.5.20-24 .....	304
AFRANIO		2.20.1-3, 9-12 .....	516
<i>Divortium</i> fr. 2 López López .....	188	4.1.33-34 .....	350
		4.1.37-40 .....	349
<i>Anthologia Latina</i> (Petron.) 89 Baehrens .....	428	4.10 .....	347
<i>Anthologia Palatina</i> 5.56 (Dioscórides) .....	394	4.13 .....	351
<i>Anthologia Palatina</i> 5.132 (Filodemo) .....	395	<i>Epistuale</i> 1.1.1-4 .....	518
<i>Anthologia Palatina</i> 5.178.3-6 (Meleagro) .....	430	1.4.6-11 .....	511
<i>Anthologia Palatina</i> 5.177.1-6 (Meleagro) .....	429	1.4.15-16 .....	512
<i>Anthologia Palatina</i> 11.153 (Lucilio) .....	566	1.7.46-59 .....	513
		1.20.19-28 .....	515
<i>Appendix Vergiliana. Copa</i> 1-4 .....	356	2.2.1-9 .....	508
<i>Appendix Vergiliana. Mor.</i> 31-35 .....	357	2.2.50-52 .....	517
		<i>Epodi</i> 8.1-10 .....	340
CALPURNIO SÍCULO		<i>Saturae</i> 1.2.24-27 .....	502
<i>Bucolica</i> 6.12-16 .....	355	1.2.101-105 .....	503
		1.2.123-124 .....	503
<i>Carmina Priapea</i> 32 .....	577	1.3.25-37 .....	509
46 .....	580	1.4.25-32 .....	521
57.1-2 .....	578	1.5.51-64 .....	504
		1.8.23-26 .....	500
CATULO		2.7.37-39 .....	507
<i>Carmina</i> 42.7-17 .....	329		
43 .....	332	JUVENAL	
86 .....	335	<i>Saturae</i> 2.8-10 .....	537
		2.11-17 .....	538
<i>Corpus Tibullianum</i> 3.8.5-20 [=4.2.5-20] .....	425	3.73-74 .....	535
		3.109-113 .....	536
ENIO		6.105-110 .....	531
<i>Annales</i> 7 fr. 220-227 Warmington .....	214	9.12-20 .....	533
<i>Saturae</i> 14-19 Vahlen .....	484		
		LEVIO	
ESTACIO		<i>Alcestis</i> carm. frg. 11 Blänsdorf .....	326
<i>Achilleis</i> 1.159-168 .....	301		
1.325-337 .....	303	LÍGDAMO	
<i>Silvae</i> 2.6.21-23 y 34-50 .....	361	4.23-38 [=Corp. Tibul. 3.4.23-38] .....	433
4.6.50-58 .....	373		
5.1.1-15 .....	365	LUCANO	
5.1.51-56 .....	367	<i>Bellum civile</i> 1.129-157 .....	273
5.1.76-80 .....	368	2.380-391 .....	280
5.3.116-125 y 246-249 .....	370	9.587-593 .....	282
5.3.211-214 .....	371	9.601-604 .....	283
<i>Thebais</i> 1.414-417 .....	292		
3.324-330 .....	293	LUCILIO	
4.251-253 .....	296	<i>Saturae</i> frg. 1.27 Charpin (43 Marx) .....	486
6.843-846 .....	293	frg. 1.28 Charpin (44 Marx) .....	486
9.690-706 .....	297	frg. 3.13 Charpin (117-118 Marx) .....	489
		frg. 4.10 Charpin (174-176 Marx) .....	490
		frg. 9.26 Charpin (331-332 Marx) .....	488

frg. 17.2 Charpin (540-546 Marx).....	493	21.217-224 .....	410
frg. 26.19 Charpin (597-598 Marx).....	491	<i>Metamorphoses</i> 3.418-426 .....	255
frg. 26.20 Charpin (599-600 Marx).....	492	5.47-58 .....	259
frg. 26.64 Charpin (635-636 Marx).....	486	5.70-73 .....	261
frg. 26.65 Charpin (638 Marx) .....	486	12.393-403 .....	261
frg. 30.42 Charpin (972 Marx) .....	488	12.416-418 .....	263
frg. 30.80 Charpin (1065-1066 Marx).....	491	13.764-769 .....	268
		13.786-788 .....	264
		13.789-807 .....	265
LUCRECIO		13.840-858 .....	267
<i>Rerum natura</i> 3.478-480 .....	225	<i>Remedia amoris</i> 327-330.....	401
3.487-494 .....	226	<i>Tristia</i> 4.6.39-48 .....	421
4.1160-1170 .....	400	4.8.1-4 .....	421
5.925-932 .....	220	4.10.93-98 .....	422
5.953-959 .....	221	5.1.11-14 .....	422
6.1182-1196 .....	227	5.7a9-20 y 5.7b19-30.....	417
		5.10. 34-37 .....	419
MARCIAL			
<i>Epigrammata</i> 2.29.....	560	PACUVIO	
3.93.1-19 .....	557	<i>Antiopa</i> fr. 8 Schierl.....	443
4.5.5-6 .....	536	<i>Armorum iudicium</i> fr. 32 Schierl .....	442
4.42 .....	548	fr. 33 Schierl.....	442
4.53 .....	565	<i>Dulorestes</i> fr. 101 Schierl .....	442
6.28 .....	551	<i>Medus</i> fr. 181 Schierl.....	443
6.29 .....	551	<i>Niptra</i> fr. 196 Schierl.....	441
7.58.7-10 .....	538		
8.64.5-11 .....	554	PERSIO	
9.74 .....	573	<i>Saturae</i> 1.15-21.....	525
9.76 .....	573	1.56-57 .....	524
11.92.....	562	3.77-85 .....	528
12.38.....	559	3.115-118 .....	523
12.54.....	562	5.52-61 .....	520
14.61.....	579	5.76-82 .....	522
14.81.....	570		
NEVIO		PLAUTO	
<i>Tarentilla</i> fr. 74-79 Warmington .....	187	<i>Amphitruo</i> 263-269 .....	181
		441-445 .....	163
OVIDIO		<i>Asinaria</i> 399-402 .....	184
<i>Amores</i> 1.5.9-12.....	391	<i>Captivi</i> 37-39.....	184
1.5.17-24 .....	394	646-648 .....	184
1.14.9-14 .....	393	<i>Cistellaria</i> 405-408.....	187
3.1.7-14 .....	337	<i>Curculio</i> 288-295.....	167
3.3.1-10 .....	396	<i>Mercator</i> 18-36 .....	164
3.9.7-12 .....	430	638-641 .....	174
<i>Ars amandi</i> 1.513-522 .....	402	<i>Persa</i> 53-60 .....	204
2.111-122 .....	404	<i>Poenulus</i> 1111-1114 .....	185
3.133-142 .....	392	<i>Pseudolus</i> 172-178.....	175
3.263-272 .....	399	188-189 .....	176
3.441-448 .....	401	196-197 .....	176
<i>Epistulae ex Ponto</i> 1.4.1-6 .....	422	209-217 .....	176
1.10.21-28 .....	423	225-229 .....	176
3.3.13-20 .....	431	367-368 .....	179
<i>Heroides</i> 4.71-84 .....	406	1217-1221 .....	182
10.135-140 .....	407	<i>Rudens</i> 124-127 .....	172
13.149-156 .....	407	316-320 .....	172
15.31-40 .....	412	650-653 .....	171
20.57-64 .....	409		

PROPERCIO			
<i>Carmina</i> 1.2.1-8, 27-30.....	381	<i>Eunuchus</i> 232-253, 262-264.....	200
2.1.5-12.....	383	<i>Heautontimorumenos</i> 225-227.....	189
2.2.3-8.....	383	282-291.....	193
2.3.9-22.....	385	1060-1062.....	194
2.3. 25-28.....	387	<i>Hecyra</i> 430-443.....	196
3.24.1-8.....	388	<i>Phormio</i> 95-108.....	192
		210-211.....	161
SÉNECA		VALERIO FLACO	
<i>Agamemnon</i> . 237-238.....	449	<i>Argonautica</i> 2.462-467.....	287
710-719.....	448	3.521-526.....	288
<i>Hercules furens</i> 329-330.....	448	6.690-702.....	289
<i>Hercules Oetatus</i> 241-246.....	471		
700-706.....	449	VARRÓN	
<i>Medea</i> 380-396.....	467	<i>Saturae</i> frg. 310 Cèbe (311 Bücheler).....	494
849-878.....	468	frg. 311 Cèbe (312 Bücheler).....	495
<i>Phaedra</i> 360-383.....	453	frg. 370 Cèbe (370 Bücheler).....	495
657-660.....	463	frg. 371 Cèbe (371 Bücheler).....	495
795-823.....	461	frg. 372 Cèbe (372 Bücheler).....	495
		frg. 376 Cèbe (375 Bücheler).....	496
SILIO ITÁLICO		VIRGILIO	
<i>Punica</i> 1.56-69.....	315	<i>Aeneis</i> 1.588-593.....	232
1.185-188.....	316	4.136-139.....	236
2.65-72.....	310	6.298-304.....	241
2.77-81.....	312	7.803-817.....	247
8.246-262.....	308	10.132-138.....	234
11.218-224.....	319	11.336-342.....	244
17.391-398.....	319	11.486-497.....	239
17.643-644.....	321		
TERENCIO			
<i>Andria</i> 69-79.....	190		
117-124.....	192		

