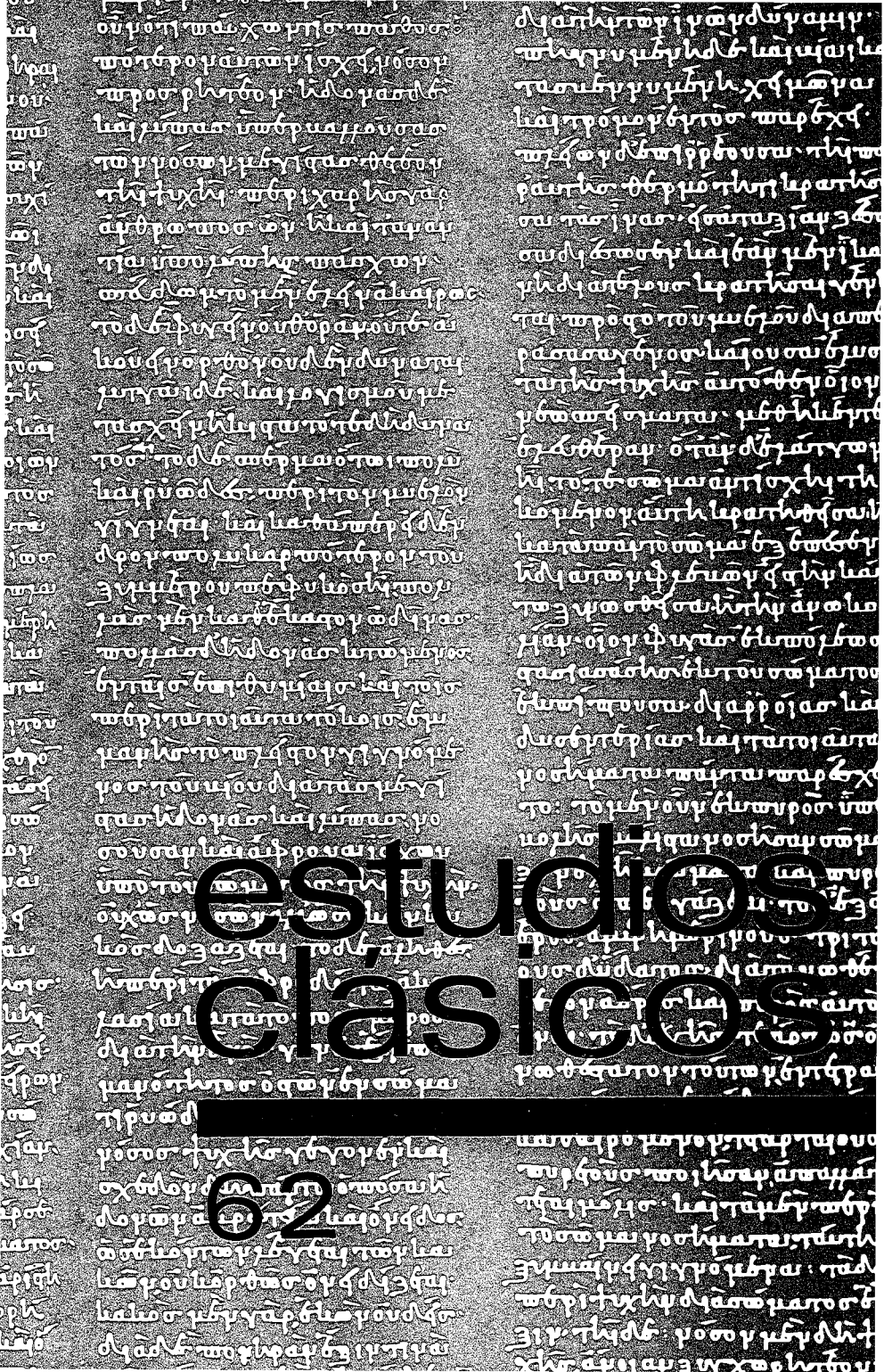


estudios clásicos

62

ESTUDIOS CLÁSICOS

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

PUBLICADO POR EL PATRONATO «MENÉNDEZ Y PELAYO» DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

TOMO XV FEBRERO DE 1971 NÚM. 62

DIRECTOR: MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO.

COMITÉ DE REDACCIÓN: JOSÉ ALSINA, ALBERTO BALIL, CARMEN CODOÑER, V. EUGENIO HERNÁNDEZ VISTA, R. P. JOSÉ JIMÉNEZ DELGADO, SEBASTIÁN MARINER, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS Y JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA.

SUMARIO

Págs.

S. MARINER, *La comèdia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro* ... 1

M. A. H. MAESTRE YENES, *Una explicación matemática del triunfo militar de Aníbal en la batalla de Cannas* ... 27

V. E. HERNÁNDEZ VISTA, *El arquetipo social de Europa en la poesía virgiliana* ... 49

V. GARCÍA YEBRA, *Sobre la traducción de un verso ambiguo de Virgilio* ... 87

H. O. KROENER, *Ovidio y los poetas* ... 99

LA COMEDIA LATINA A LA LUZ DE LOS REDESCUBRIMIENTOS DE MENANDRO *

I. En la historia del teatro

Aun a sabiendas de que no se trataba de estrellas de luz propia, el brillo de los comediógrafos latinos en el firmamento del teatro occidental ha sido extraordinario. Motivo importantísimo de ello debe de haber sido precisamente el eclipse de los astros griegos de cuya claridad original ellos eran reflejo. Un eclipse de duración tan descomunal —cerca de un milenio y medio— que casi haría más adecuada para la presente metáfora una imagen menos exacta en realidad, pero más de acuerdo con la sensación experimentada: imitadores latinos y modelos griegos evocarían fácilmente, a lo largo de estos cerca de quince siglos, la diferencia entre la cara conocida y la desconocida, respectivamente, de la luna. A lo largo de todo este tiempo crucial para las literaturas occidentales

* Las dos partes de este trabajo fueron objeto de sendas exposiciones orales en la primera semana del Curso de Humanidades Clásicas de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» de Santander, dedicada a la cultura romana, el 5 y el 7-VIII-1970. La presente versión escrita se beneficia de las observaciones formuladas por los asistentes al coloquio que a dichas exposiciones siguió. Al agradecerlas aquí, cúmpleme hacerlo de manera muy especial a mi colega, Dr. D. M. Fernández-Galiano, no sólo por lo valioso de las suyas, sino por la inestimable ayuda que ya de él había recibido para la orientación y documentación bibliográfica, especializada y actualizada, de mis intervenciones.

—incluida la latina medieval— en que nacen, se desarrollan y alcanzan varios períodos tenidos como culminantes, la comedia clásica que se imita es la representada por Plauto y Terencio: en ellos se inspiran Rojas y Shakespeare, Molière y Goldoni.

Si importante es para la literatura en sí este fenómeno, por el cual la *Celestina* y *La comedia de los equívocos*, *La escuela de los maridos* y *La posadera* han continuado la desconocida comedia nueva de los griegos —en lugar de la antigua del Aristófanes conservado— gracias a la conservación a su vez de los comediógrafos latinos, no lo es menos dentro de la historia de la literatura en general y, sobre todo, de la clásica que esta conservación de la comedia latina haya constituido el testimonio casi único —el más amplio por lo menos— de la comedia de Menandro y de la nueva en general durante todo el indicado período.

Esta segunda importancia se ha visto reducida hasta casi la nada precisamente en nuestro siglo. Continúan todavía las comedias latinas siendo cada una un testigo importante de cómo pudo ser la que le sirvió de modelo (o las que le sirvieron en caso de *contaminatio*); pero ya no hay que recurrir casi necesariamente a la comedia latina para saber cómo fueron, en su conjunto, las características de la «nueva» de que deriva desde que, ya a comienzos de la centuria, empezaron a conocerse fragmentos importantes de obras de Menandro entre los entonces espectaculares hallazgos papiráceos [1]. El «siglo de la Papirología» ha sido espléndidamente generoso con Menandro, en correspondencia con la gran difusión que su teatro había tenido en el Egipto helenístico y romano; y, a medida que los encuentros iban haciéndose ya menos espectaculares por más habituales, ha ido progresando en ex-

[1] Especialmente los Ἐπιτρέποντες y la Περικειρομένη, de las que se conocieron ya en 1907 más de la mitad y los dos quintos del total, respectivamente, después que en 1898 J. Nicole había publicado en Ginebra las primicias de estos hallazgos papiráceos, correspondientes al Γεωργός.

tensión aquella generosidad hasta culminar, a mediados de siglo, con el descubrimiento ya de una pieza prácticamente íntegra seguido de otros que, completando algunas anteriormente conocidas o aportando otras nuevas, han ido señalando los jalones de este también novecentista descubrimiento de la otra cara de la luna en la historia del teatro clásico [2].

Pero es doblemente curioso que, justamente de este conocimiento directo de la producción de Menandro —que en principio tiene que representar un gran menguante en la importancia de la comedia latina extante, según ya se ha dicho— vaya a derivar un notable encarecimiento de dicha importancia, hasta el punto de que bien puede decirse que pocos avances de la historia de la Literatura latina en el presente siglo podrán compararse, por lo que a novedades se refiere, al que cabe augurar para la valoración y conocimiento de su teatro cómico precisamente a base de hallazgos papiráceos, cuando, como es sabido, la Papirología se ha mostrado, por lo menos hasta el presente, tan poco generosa con las letras latinas en cuanto a aportaciones directas [3] y especialmente tacaña para con los textos propiamente literarios, según era también presumible a la vista de la poca densidad en Egipto, aun en el romano, de la literatura en lengua latina.

La razón de este futuro creciente estriba en que, por fin, habrá podido calibrarse directamente el grado de imitación de los modelos griegos por parte de los comediógrafos latinos y en que, al parecer, este grado ha de permitir estimar el de su originalidad en un aprecio en que no siempre se les ha tenido.

---

[2] El Δύσκολος, cuya edición *princeps*, por V. Martin, aparecía, con fecha 1958, a primeros del año siguiente. Los últimos hallazgos que han afectado a la Σαμία permiten conocer hasta las cuatro quintas partes de la comedia, según puede verse en la edición crítica de Colin Austin (Berlín, 1969), conjunta con el 'Ασπίς, del que se poseen alrededor de los 5/8.

[3] Cf. Roca-Puig *Panorama de los papiros latinos,* en *Helmantica* IX 1958, 467-495. Mención del único de autor cómico, correspondiente a la *Andria* de Terencio, en pág. 487, n. 82.

Esa estimación directa era, hasta hace dos años nada más, dificilísima. En efecto, los hallazgos menandreos se iban sucediendo sin que pudiera llegarse a la tan deseada confrontación de una obra suya con alguna de los escenógrafos latinos conservados. Así, no era su Φάσμα lo que había imitado Plauto en la *Mostellaria,* sino la pieza de igual título de Filemón; el Κόλαξ, contaminado en el *Eunuchus* de Terencio según declaración propia, apenas parece que esté presente en la comedia terenciana más que en haberle sugerido la idea de la escena del banquete, en tanto que la fuente principal del argumento, la comedia de Menandro de igual título, seguía y sigue sin aparecer. En fin, el caso Ἐπιτρέποντες-*Hecyra* resultaba cualquier cosa menos claro: existe desacuerdo en la transmisión manuscrita de la comedia latina precisamente respecto a si procedía de Menandro (ms. Bembino) o de Apolodoro (mss. Caliopinos) y grandes diferencias entre ella y el posible original menandreo, hasta el punto de haber podido surgir una hipótesis ecléctica[4] con la admisión de que ambas ramas de la tradición manuscrita terenciana llevan parte de razón, pues un primer tratamiento del tema por parte de Menandro habría sido seguido de una pieza de Apolodoro bastante diferente de la de aquél, y en esta segunda comedia se habría inspirado la de Terencio. Total, que tantos años de tan sensacionales descubrimientos de Menandro dejaban la cuestión de la compulsa directa reducida más o menos a como estaba desde el final de la Antigüedad: rebajada a la comparación establecida por Aulo Gelio[5] entre tres pasajes (31 versos en conjunto) del Πλόκιον de Menandro y sus correspondientes de la pieza de Cecilio Estacio del mismo título. También aquí la mala suerte aparentaba haberse cebado en las ganas de lograr una panorámica directa del fenómeno, que no parecían sino exacerbarse ante lo exiguo de las partes comparadas y el hecho de tratarse precisamente de Cecilio, conocido

---

4 Así COPPOLA *Menandro. Le commedie,* Turín, 1927, 163-164.
5 Gel. *Noct. Att.* II 23, 1-22.

como mal latinista y de originalidad presumiblemente muy inferior a la de Plauto y Terencio, según cabe inducir de que consta que no practicaba la *contaminatio* y de que su obra se haya perdido para la posteridad; en suma, esta misma pérdida, unida a que tampoco ha habido hallazgos de la pieza menandrea imitada en este caso, reducía a su vez la posibilidad de comparación a lo meramente episódico, a los pasajes concretos citados, sin permitir ampliar la visión a los rasgos fundamentales de la estructura de ambas obras ni, por tanto, a la relación más importante que entre ellas debía de haber: el enfoque argumental y la manera de llevarlo a lo largo de la obra.

He aquí, pues, cómo, pese a este testimonio y pese a los hallazgos del siglo XX, todavía durante él la originalidad plautina tenía que ir indagándose por el método erizado de dificultades que culmina en la obra de E. Fraenkel [6], de la cual es significativo que haya podido publicarse una traducción italiana con honores de reedición ampliada [7] bien entrada ya la segunda mitad de este siglo. Dificultades de método comparables a las del prehistoriador, por cuanto, en lugar de poder disponer del d a t o que representaría la obra imitada para estimar lo que hay de nuevo en la imitación, había que trabajar solamente a base del meritorio esfuerzo de detectar en ésta lo que no pudo haber estado en aquélla, bien por su romanidad, bien por anacronismo, etc. Pero con una desventaja todavía con respecto a la metodología prehistórica, a saber, el no poderla imitar en el recurso a la argumentación *ex silentio*, que habría sido peligrosísima en este caso: mientras un prehistoriador puede legítimamente inducir, de la no presencia de unos determinados restos entre otros conservados, que aquéllos no eran usuales en el yacimiento donde se les esperaría, en cambio, el método fraenkeliano permite sola-

---

6 FRAENKEL *Plautinisches in Plautus*, Berlín, 1922.

7 FRAENKEL *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, 1960. Reseñé especialmente las novedades de esta versión italiana en *Emerita* XXX 1962, 212.

mente valorar lo positivo, la originalidad de los rasgos que no pudieron hallarse en los modelos griegos imitados, pero no autoriza a afirmar que allí donde el texto plautino no presenta elementos incompatibles con la o las piezas griegas respectivas la imitación sea estricta; al contrario, especulativamente cabe admitir que el poeta pudo permitirse libertades de adaptación tan originales como esas concesiones al ambiente romano o a su época.

Todo ello ha cambiado, o mejor, ha comenzado a cambiar solamente hace tres años con los dos pájaros de un tiro cobrados genialmente por E. W. Handley [8] al señalar la relación modélica de unos fragmentos papiráceos inéditos con *Bacchides*, lo que a la vez era asignarlos al Δὶς Ἐξαπατῶν menandreo, ya que esta pieza fue precisamente el modelo de la plautina mencionada.

La nueva etapa que para la Filología latina supone este descubrimiento se revela polifacética ya desde su comienzo: los trabajos roturadores enumerados en la última nota suscitan ya, y en parte resuelven, una problemática numerosa, que va desde pormenores de crítica textual y valoración de manuscritos, pasando por atribuciones a personajes y otras cuestiones de hermenéutica, hasta lo que aquí nos afecta especialmente: el reconocimiento patente de la gran libertad con que Plauto procedió respecto a Menandro, que culmina, por ahora [9], en lo objetivo (es decir, en algo comprobable e independiente de la valoración estética de cada crítico cuanto a la manera de disponer la trama

---

[8] HANDLEY *Menander and Plautus: a Study in Comparison*, Londres, 1968. La importancia excepcional de esta comparación puede calibrarse por su rápida resonancia bibliográfica, pese a lo reciente de su fecha; cf., p. ej., JACQUES *Menandre inédit: la «Double fourberie» et la «Samienne»*, en *Bull. Ass. Guill. Budé* 1968, 213-239; SALVADORI *Nuovi frammenti del Dis Exapaton*, en *Maia* XXI 1969, 86-92.

[9] Cf. HANDLEY o. c. 18: *We have seen, on a very small scale but by direct observation, how* [*Plautus*] *likes his colours stronger, his staging more obvious, his comedy more comic. Perhaps, if someone had to carry the tradition of light drama until Europe was ready to recreate it, he was no bad man to share the task with Terence. The paradox is that, with our present almost documentary standards of realism in this kind of drama, Menander seems so much more modern.*

sobre la escena), seguramente en el hecho de aparecer, en boca de otro personaje y a una centena de versos de distancia de la escena imitada, la versión en parte casi literal de una expresión menandrea, lo que ha arrancado a uno de los citados comentaristas la siguiente reflexión [10], cuya cita literal será aquí oportuna porque evitará que, al ponderar la importancia del descubrimiento, yo mismo dé la impresión de estar derivando el agua hacia el propio molino: *C'est là un exemple parmi d'autres de l'imprégnation de Plaute par son modèle et de la vie nouvelle qu'il confère aux détails de ce modèle en les transposant librement. Une telle imitation est vraiment créatrice.*

He aquí, pues, demostrada ahora con datos de evidencia la medida de la imitación por parte de los comediógrafos latinos. No mera traducción, esto ya se sabía; pero ahora se sabe que incluso puede haber en ellos traducción literal que no sea traducción mera. Tampoco simple adaptación a la escena romana; ni sencillamente arreglo, modernizado o no. Probablemente, incluso más que versión libre; y ello aun en casos, como el que ha servido para la primera confrontación, en que no haya una flagrante *contaminatio.* Lo que la existencia misma de este procedimiento ya podía haber hecho pensar (y, realmente, hizo) para las piezas a que afectó se revela ahora también como muy probable para las incontaminadas. También en ellas cupo una «imitación auténticamente creadora». Imitación y, por tanto, no creación en cuanto inventiva propia germinal; pero conste que tampoco ésta la había tenido a veces el propio escenógrafo griego tomado por modelo: ya hemos visto arriba que también los autores de la comedia nueva se imitaron entre sí, en el caso citado de Menandro probablemente imitado por Apolodoro. Una serie de argumentos repetibles variando las circunstancias, otra serie de tipos celebradísimos y fácilmente multiplicables en personajes concretos mediante variaciones parecidas, estaban allí, como una especie de bienes mostrencos,

---

10 Cf. JACQUES o. c. 222. El espaciado es mío.

a disposición del que tuviera agallas y habilidad para urdir con ellos un cañamazo que el público no exigía nuevo, sino tan sólo renovado. De parte de los latinos, capacidad de renovar —«auténticamente creadora»— si no en todas las ocasiones la urdimbre del cañamazo, llevando la originalidad incluso al tratamiento de la trama argumental, sí, por lo menos en muchas, el tejido de las escenas tapizadas sobre aquella urdimbre. Prematuro sería, sin embargo, con los datos solos de que hasta ahora disponemos, pretender que la libertad de los adaptadores latinos corrió pareja con la de los autores de la nueva cuando imitaban, y que, si habitualmente declararon que sus intrigas procedían de tal o cual pieza griega, fuese fundamentalmente para ampararse con la celebridad de ésta a modo de propaganda.

En cambio, nada prematuro parece pasar a ponderar cómo una tal postura de relativa independencia confiere una significación muchísimo más profunda que si se tratara de una traducción o aun adaptación serviles de la escena contemporánea griega al hecho de que haya sido precisamente la comedia nueva fuente de inspiración, no ya con preferencia a la media y a la antigua, sino prácticamente de modo exclusivo, sobre todo con respecto a ésta. Lo que no extrañaría tanto si se tratase de traductores o aun adaptadores escrupulosos, en cuyo caso no habría que razonar más que la elección misma, se hace ahora mucho más importante al reconocer que fueron, especialmente Plauto, ingenios capaces de combinar elementos de variadas procedencias. Importancia que se agiganta al combinarse con la realidad aludida al comienzo, a saber, que, gracias a esta preferencia con características de práctica exclusividad, haya sido la comedia nueva la que, a través de las imitaciones latinas conservadas, haya modelado, aun ausente, la mayor parte de la comicidad que ha ido subiendo a las tablas del teatro occidental. Importancia que, por otro lado, se destaca al advertir su singularidad en el panorama de la literatura latina.

En efecto, no ya sólo en un escritor del ocaso de esta literatura, Ausonio, como ha notado W. G. Arnott[11], vienen situados Homero y Menandro, por este orden, en la cima de la celebridad literaria, sino que tal binomio, en cierto modo, puede darse por conjuntado ya desde el alborear mismo de la helenización de las letras latinas: Andronico tradujo la *Odussia* y adaptó —según cabe juzgar por sus títulos, únicos alementos conservados— asuntos de la comedia nueva: *Lydus, Gladiolus, Virgo.* Y vano sería intentar explicarse este contraste entre la adaptación de una epopeya clásica y de una comedia «moderna» gravitando sobre el hecho —desde luego, muy probable— de que la elección de la *Odisea* estuviera condicionada precisamente por el carácter escolar que se atribuye como finalidad de su traducción por Livio. Efectivamente, sus inmediatos sucesores, ya ninguno de ellos con pretensiones escolares, continúan con la misma distante dualidad. Grandemente significativo es el hecho en Nevio y Ennio, más que en Plauto, Cecilio y Terencio. Mientras éstos se especializan ya en sólo el género cómico, aquéllos cultivaron todavía, como Andronico, también la epopeya y la tragedia, y en cada uno de ellos se dio la dualidad indicada: helenizantes clásicos en éstas; modernos en la comedia. Es más, no sólo helenizantes; incluso cuando nacionalizaron hasta cierto punto estos géneros, mantuvieron las mismas distancias: las epopeyas de asunto histórico nacional (*Bellum Poenicum* y *Annales*, respectivamente), lo propio que las tragedias pretextatas (*Clastidium* y *Sabinae* —y probablemente *Ambracia*— respectivamente también) se cortaron según el patrón griego clásico, en tanto que los posiblemente inicios de la *comoedia togata* (*Agitatoria, Carbonaria, Corollaria, Hariolus, Figulus*) de Nevio serían poco más que transposiciones a escenarios itálicos de temas y argumentos de la propia comedia griega moder-

---

11 ARNOTT *Young Lovers and Confidence Tricksters: The Rebirth of Menander*, en *Univ. Leeds Rev.* XIII 1970, 1-18; referencia a Auson. *Epist.* XXII.

na, como lo fueron en realidad las ya indiscutibles togatas de la época de florecimiento del género.

Se dirá que, en el caso de la tragedia, esta «clasicidad» helénica venía impuesta por la historia misma del género en las Letras griegas, en las que se marca un evidente declive de aquél precisamente después del último de los grandes trágicos de la época clásica [12]. Pero esto no cabría decirlo de la epopeya ni, a fin de cuentas, afectaría tampoco al meollo del problema, que, si se quiere, cabría plantear así: ¿cómo unos imitadores de la tragedia clásica griega se despreocuparon en tal grado de la comedia «antigua» concomitante y celebérrima también? En otras palabras: no preguntarse por qué se dio la imitación de la «nueva», sino por qué no se dio la de aquélla.

Inviables me parecen las explicaciones que se han propuesto basadas en razones políticas o cronológicas. La primera, de un simplismo tal, que sólo a primera vista puede parecer lo definitiva que suele, a juzgar por su difusión y aceptación casi generales. Admítase, si se quiere, su premisa mayor: la existencia de una prohibición de infamar públicamente, lo que habría creado grave peligro para llevar a las tablas la actualidad política al tipo de la comedia antigua. No hace falta ser muy discutidor para objetar que tentación y peligro podían hallarse o buscarse también con los temas efectivamente imitados; y los huesos de Nevio sobre dura cárcel servirán de testigo de que efectivamente no sólo hubo posibilidad, sino aun probable realidad del riesgo de infamar a base de dichos temas. Sin embargo, no es ésta, me parece, la objeción clave. Mayor fuerza tiene, a mi ver, el oponer que, en todo caso, bastaba para orillar el riesgo con mantenerse en la temática helénica de las obras que hubieran querido imitarse. ¿Contra quién, sino contra los mismos estados de los pobres *Graeculi*, a la sazón en trance de derrotas en serie a manos de los romanos para mayor abundamiento, podía

---

12 Intenté razonarlo en *Sentido de la tragedia en Roma*, en *Rev. Univ. Madr.* XIII 1964, 463-492, n. 27.

verse dirigida la temática de unas traducciones o adaptaciones de Aristófanes, por ejemplo? A lo sumo, cabría haber evitado aquellas que pudiesen suscitar evocaciones comprometedoras; pero, aparte esta labor de censura previa, no parece que una introducción de los temas de la comedia antigua en la escena romana hubiese podido determinar otra cosa en su historia que la no aparición de la togata correspondiente. Es decir, que —al contrario de lo que ocurrió con los temas de la vida familiar o artesana, propios de la «nueva»— no surgiese la comedia de asunto político o público aplicado a la situación de Roma o de Italia en general. Tanto es así, que no parece sino que ha sido una especie de «clasicismo» metodológico pernicioso esta vez, por abusivo, y tendente a equiparar las historias literarias griega y romana el que haya motivado que se aplique también a ésta el motivo político con que se ha tratado de justificar el cambio de temario entre las diversas épocas de la comedia helénica [13].

Arnott [14] ha aducido como explicación la contemporaneidad de las adaptaciones latinas con la presencia de la comedia nueva en los escenarios griegos. Esta razón cronológica, innegable en su objetividad, no se impone, sin embargo, como explicación suficiente, ni mucho menos, de lo que con ella se aspira a demostrar. Ante todo, porque, como bien ha apuntado el propio Arnott en su conferencia dada no hace mucho en la universidad de Madrid, quien parece haber sido efectivamente contemporáneo de Plauto es, en todo caso, Herodas. Ahora bien, el género consagrado por este autor iba a tardar varias generaciones —hasta la de Sila, siglo y medio largo más tarde— en escalar la

---

13 «Aun para la escena griega, el argumento político es poco válido, dadas las condiciones relativamente suaves en que dejaron desarrollarse la literatura los monarcas de la dinastía macedónica, y, desde luego, menos válido que el del cambio de gusto aquí sustentado» (observación de M. Fernández-Galiano). Pero todavía este argumento es dado como definitivo para el cambio en la escena romana por V. MARTIN *Ménandre, souche du théâtre comique occidental*, en *Ant. Cl.* XXVIII 1959, 186-200.

14 ARNOTT o. c. 4.

escena romana: sólo entonces el mimo se imponía ya, por así decirlo, sobre las imitaciones y adaptaciones de la comedia nueva. Pero sobre todo porque esta falta de contemporaneidad constituye, si no una constante, sí por lo menos todo un panorama en las relaciones de los géneros de la literatura latina con los griegos correspondientes y generalmente modélicos. La contemporaneidad nada rigió, según se ha indicado ya, en el caso de la tragedia. Menos todavía en el de la epopeya: sus inicios, rigurosamente clásicos, fueron contemporáneos de los epilios alejandrinos, pero éstos no llegaron a Roma puede decirse que hasta los neotéricos para, a renglón casi seguido, ser desplazados por una nueva vuelta a la epopeya al modo homérico. A su vez, la lírica sí penetró inicialmente a base de las modalidades helenísticas para no dejar el lugar a la imitación de los grandes lésbicos hasta Horacio; pero ello también, más que suponer un predominio de los géneros y estilos contemporáneos en la literatura imitada, depone mejor a favor de una independencia cronológica de la imitadora, cuyas trayectorias y aun vaivenes parecen obedecer más bien a cuestiones muy ajenas a las que podían envolver contemporáneamente a los géneros correspondientes en las letras griegas.

Si ambas explicaciones aquí discutidas —basadas en motivos, al fin y al cabo, accidentales— se revelan definitivamente como inadecuadas, no parece que haya de serlo el tentar una distinta, y precisamente de carácter esencial, esto es, basada en la propia índole argumental de uno y otro tipo de comedias. Mientras la antigua explota sobre todo los recursos de la comicidad de situaciones y, por tanto, se vincula grandemente a la receptividad concreta de un público inmerso en aquéllas, la nueva se mueve entre conflictos más propios del h o m b r e en su acepción genérica, lo que la hace —en este sentido por lo menos, es decir, prescindiendo de todo juicio de valor estético, sin hacer crítica de su calidad— más panorámica y universal. Por ello, mucho más fácilmente exportable a

los escenarios de otras literaturas. Primera importadora, la literatura latina [15].

E importadora exclusiva durante más de un milenio de historia del teatro occidental, bien porque éste continuase siendo latino en la Edad Media (Vital y Guillermo de Blois, Rosvita), bien porque las literaturas ya distintas de la latina se encontraran con que un teatro tan generalmente adaptable por lo universalizable de sus argumentos —tan a ras de hombre en general también— no podía conseguirse sino en cuanto Roma se había hecho capaz de exportarlo ella a su vez. Exclusividad, por descontado, no pretendida: difícil será que alguien se atreva a culpar de la pérdida de Menandro, y de las comedias media y nueva en general, a la conservación de sus imitadores latinos.

Ahora, en los momentos de renunciar al monopolio ante la afortunada reaparición de los primeros exportadores, Roma puede hacerlo gozosa. Le cabe ufanarse, no sólo de su papel de conservadora y difusora, durante más de mil años, de una de las formas más difundidas de la literatura occidental, sino de haberlo desempeñado no mecánica, sino vívidamente. Su literatura, primigenia entre las humanísticas que conocemos, puede presentar la comedia, junto con la epopeya, como transidas de la propia vitalidad desde sus monumentos más primerizos. Por fin, el «estudio en comparación» ha demostrado definitivamente lo que había sido intuido por quienes sostuvieron ya la capacidad creadora de los escenógrafos latinos. Con ello, su elección de temas y argumentos se hace respetar como más consciente, más voluntaria, menos servil que habría sido si se tratara, sin más, de unos traductores o adaptadores de los últimos éxitos en la escena griega.

Débase o no el origen de la ciudad a haberse encontrado un vado en el Tíber, lo cierto es que, en este caso,

---

15 Insinué ya este motivo —marginalmente, dada la índole de aquel trabajo— en el l. c. en nota 12, esta vez siguiendo a MARTIN art. c. 189; cf. *ibid.*, 195-196 y 199 sobre la persistencia medieval y moderna a que aludo inmediatamente en el texto.

Roma lo ha sido espiritualmente. Vado mejor que puente, porque por éste puede pasar todo; las aguas de un vado, en cambio, seleccionan y hacen quedar en la orilla lo que no se eleva lo bastante del suelo como para poderlas atravesar.

II. En la historia del humor

Lo que con esta selección y gracias a los distintos clasicismos de las letras occidentales (ya se mencionó antes la comedia latina de la Edad Media; la influencia no hizo sino intensificarse con la comedia humanística del Renacimiento y llevó a un grado de esplendor indiscutible a la del neoclasicismo entre los demás géneros de esta época) infundiría Roma en las producciones cómicas de inspiración clásica no se limitaba a la técnica teatral: la desaparición o radical modificación del coro de la comedia antigua, los actos, las «unidades», etc. Proceso adelantado ya en Menandro (en los papiros, χοροῦ ya apenas equivale a nada más que a una indicación de final de acto: la parte correspondiente al coro, si la había en la representación, quedaba al arbitrio del director de escena; los ejemplares corrientes omitían todo texto del autor para esas «transiciones»), acelerado y a la vez modificado en Plauto; consumado en Terencio.

Todo ello, con ser mucho, no era lo máximo de dicha influencia en cuanto a importancia, ni lo que configura más claramente la vinculación de la comicidad europea con la griega a través de la romana. Otras innovaciones muy radicales en este sentido podrían hallarse que las distanciaran: la desaparición total de la máscara, con su consecuencia de emplear normalmente actores de sexo y edades proporcionadas a sus papeles; la posibilidad de que aparecieran en escena más personajes que habitualmente en la griega sin ninguna limitación, etc. Al contrario, tal influencia y configuración vienen marcadas, de una manera

casi inalterada a través de los siglos, por algo mucho más importante: la plasmación literaria del humor como elemento estético.

Una comparación con la historia de la influencia de la tragedia [16] puede resultar significativa y comprobante a este respecto. Renacimiento y neoclasicismo tuvieron a su disposición una parte suficiente de la producción trágica griega, y toda la de Séneca. Desde el punto de vista de la técnica teatral —y no sólo en cuanto a cuestiones materiales y aun de estructura de la obra (papel del coro, con la consiguiente supresión de la *orchestra*), sino incluso «espirituales» (práctica reducción a cero de la máquina divina, con humanización total de la intriga)— la influencia de Séneca fue la definitiva. ¿Por lo que se ha dado en llamar a veces la «barrera del griego»? No parece: por mucho más familiarizados que estuvieran con el latín los Cervantes, Lope, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine —lo propio que cabe admitir para Rojas o Molière, etc.—, lo cierto es que, en cambio, no hubo barrera que les impidiese remontarse nuevamente al núcleo estético de la tragedia escrita en griego: la acción. Volvió a haber drama auténtico y ya no filosofía retóricamente escenificada, que es lo que se ha achacado a Séneca que era su teatro.

Intenso contraste con lo ocurrido en la comediografía, que, si no yerro, ha de hacer resaltar más la importancia que ya indiqué: en este segundo género escénico, y pese a disponer de Aristófanes al lado de la comedia latina, la inspiración estética derivó fundamentalmente de ésta y en un grado todavía mayor que el de la influencia técnica. A exponer cómo fue realmente así se ordena esta segunda parte del presente trabajo.

Los ingredientes humorísticos de la comicidad, esto es, los procedimientos mediante los que se logra desde la escena la risa o sonrisa del espectador, pueden ser muchos y variados. Lo fueron ya con anterioridad a la producción

---

[16] Me ocupé de ella, más extensamente que lo que aquí procede, en art. c. 480 y 484-485.

de los comediógrafos latinos y de sus modelos: la parodia (cf. *Las nubes* de Aristófanes), la inversión (el mundo al revés que fundamenta *La asamblea de las mujeres* y *Lisístrata*), el desenfoque (la aplicación a los animales de los puntos de vista humanos en *Las avispas* y *Las aves*); sobre todo, la caricatura y el ridículo basados en la desproporción (grandes recursos para un fin minúsculo o, viceversa, fuerzas y elementos de homúnculo para elevadas aspiraciones), que habían de ser tenidos como los fundamentales en la doctrina que se atribuía a Aristóteles.

Ninguno de ellos, ni siquiera de estos últimos, es, sin embargo, básico, desde la comedia nueva inclusive y merced a la adopción que de ella hizo la latina, en ninguno de los tipos grandes del teatro cómico —esto es, aparte, p. ej., la atelana, claramente fundada en el ridículo, y sus análogas o derivadas, como la *dell'arte*, que tienen casi más contacto con los polichinelas o la payasada que con el comicismo literario propiamente—, sea la comedia de caracteres, sea la de enredo, sea la de equívocos [17]. Nótese bien, no que no se les pueda hallar (*Amphitruo* es, efectivamente, una parodia), o que las características de estas «grandes» les sean exclusivas (la atelana, por ejemplo, parece haber explotado bastante los enredos y los equívocos), sino que no son, respectiva y recíprocamente, fundamentales.

Lo que sí es fundamental, comúnmente fundamental en las tres clases citadas [18], es la escenificación concreta de

---

[17] Parece que puede ser cómoda y útil aquí esta última distinción, entendiendo por «de enredo» la comedia cuya intriga argumental es calculadamente provocada por alguno de sus personajes, y reservando «de equívoco» para aquélla en que el engaño se debe a situaciones que resultan embrolladas sólo por haberlo dispuesto así el autor (parecidos físicos, nombres iguales o confundidos correspondientes a personajes distintos, etc.).

[18] En las cuales —o en varias de ellas a la vez— cabe hacer entrar el conjunto de la producción conocida de la comedia nueva y de sus imitadores latinos sin peligro de forzar el argumento. Por la importancia que éste va a revestir en el conjunto de este trabajo, no parece fuera de lugar un intento de demostración de ese aserto a base de mostrar distribuidas entre dichas tres clases (bien que reconociendo que no cabe

la limitación humana, y no tanto por impotencia, caso de una de las desproporciones ya aludidas, como por ignorancia. Limitación no menos extendida que la por impotencia: el hombre deja de hacer muchas cosas que desea porque no puede; pero también ¡cuántas cosas haría si supiera, y no sólo lo futuro! Diríase incluso que la limitación connatural de poder llega a hacérsele más llevadera que la de saber, especialmente cuando la ignorancia gravita sobre hechos pasados o presentes [19].

Que esta tan universal limitación escénicamente concretada sea el ingrediente fundamental de la comicidad en dos de dichas clases —enredo y equívocos— apenas si necesita demostración: tan evidente parece que sólo estando alguien, personaje o público, en la ignorancia del enredo o de los equívocos pueden uno y otros sostenerse y durar sobre la escena; hasta el punto de que su resolución, el pasar a ser conocidos de todos como tales enredo o equívocos, constituye automáticamente el desenlace o lo provoca inmediatamente. En cambio, por lo que toca a la de caracteres, la demostración se hace necesaria al no ocurrir una evidencia similar ni otra análoga.

---

hacerlo con un rigor estricto, pues una misma pieza puede tener características propias de más de una clase; en tal caso, me he decidido por aquellas que parecen más acusadas) los diferentes títulos de las conservadas de Plauto y las de Terencio. Caracteres: *Aulularia, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, ¿Vidularia?; Adelphoe, Heautontimorumenos, Phormio.* Enredo: *Amphitruo, Asinaria, Captiui, Casina, Curculio, Epidicus, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus; Eunuchus.* Equívocos: *Bacchides, Cistellaria, Menaechmi; Andria, Hecyra.*

Con muchas más precauciones y salvedades, pues la no seguridad total de los conocimientos hace mayor el riesgo, cabría un intento similar con respecto a los títulos de Menandro de argumento más o menos conocido o suponible. Caracteres: Ἄπιστος, Δεισιδαίμων, Δύσκολος, Ἥρως, Κόλαξ, Μισούμενος. Enredo: Δὶς ἐξαπατῶν, Σικυώνιος. Equívocos: Ἀσπίς, Γεωργός, Ἐπιτρέποντες, Περικειρομένη, Περινθία, Σαμία, Φάσμα.

[19] En la apreciación de los teorizantes aristotélicos ya aludida, el ridículo por impotencia humana queda superprestigiado hasta constituir la mitad, si en esto valen cuentas, de los posibles fundamentos de la comicidad escénica.

Hay que reconocer incluso que en tal demostración no basta con el razonamiento, antes debe recurrirse a la observación. Razonando no creo que se llegase más allá de aceptar que, en efecto, algo tiene que entrar en el argumento que lo haga distinto de lo que sería una mera caracterización al modo de Teofrasto; algo que, a lo largo del tratamiento de uno o varios caracteres, haga reír o sonreír. Ahora bien, esto podría lograrse con ingredientes diversos, como se logra, por ejemplo, en la sátira, que *castigat mores* justamente *ridendo*. No cabría excluir, por tanto, que fuese, pongo por caso, el ridículo el correspondiente elemento de comicidad. Ya he reconocido antes que puede haberlo en los períodos de teatro cómico que aquí nos ocupan. Si ahora sostengo que es menos fundamental, por menos general, que la ignorancia, debo hacerlo mediante una invitación a repasar todas las comedias incluidas en esta clasificación «de carácter» en la nota 18 y observar cómo, seguramente por las cualidades de interés que puede prestar a los argumentos según se verá más adelante, se la encuentra en el corazón de la intriga como ingrediente común al género. Desde el Cnemón del Δύσκολος de un Menandro al parecer todavía joven —escena del pozo, especialmente: el hombre que se quejaba siempre del contacto con los demás se ve a punto de morir precisamente en la soledad máxima, y le salva justamente su robusto hijastro Gorgias (¡quién se lo iba a decir!), al cual tenía apartado del hogar junto con su esposa—, pasando por el Euclión de la *Aulularia*, ignorante del estado de su hija, o por el Démea de los *Adelphoe* —tan confiado en su severidad, completamente *in albis* de cómo se la está pegando su hijo, a quien él cree un modelo—, hasta culminar quizá en el retorcimiento del quintaesenciado argumento neoclásico del *Tartuffe*, donde el peso del racionalismo cartesiano ha llevado hasta el probable no va más del pobre marido que, bajo las faldas de su mesa-camilla-escondrijo, sigue empeñado en mantenerse ignorante de lo que los espectadores ven efectivamente sobre la escena y su esposa

se desgañita en denunciarle: ignorancia ya no producto de circunstancias más o menos casuales, sino racionalmente calculada por el autor, que la ha infundido en el ánimo del personaje al trazarlo dominado no ya por la credulidad, sino aun por la admiración hacia las aparentes virtudes del hipócrita. Culminación que, por otro lado, invita a observar cómo el ridículo en que, absurdo sería negarlo, queda envuelto el pobre personaje y tantos otros de las restantes comedias «de caracteres» suele lograrse precisamente a base del ingrediente de la ignorancia. Ella es, habitualmente, el elemento ambiental o medio por el que la sátira de los caracteres es tal sobre la escena y no se reduce a un costumbrismo más o menos moralizante sin relación con los otros dos tipos cómicos.

Vano sería pretender que este papel de la ignorancia se presente aquí como una novedad, cuando lo único a que puedo aspirar es a mostrar y encarecer su importancia. En efecto, se le había atisbado ya, aunque generalmente sólo a propósito de pormenores y, que yo sepa, sin llegar a contemplar panorámicamente el conjunto que con su suma se obtenía. Sirvan a la vez de ejemplo y de homenaje las menciones de Legrand[20] acerca del empleo con alta rentabilidad cómica de frases que, proferidas por un personaje sin intención, resultan luego en la trama haber revestido valor profético; recogido hace unos años por Cl. Préaux[21], quien reconoce como *procédé essentiellement comique* el *dialogue d'ironie dramatique avec l'avenir*; o de Arnott, quien, a propósito del Ἀσπίς, destaca[22] cómo presenta Menandro *individuals who flounder about in a twilight between knowledge and ignorance, basing their decisions on perpetually erratic assumptions* y sobre todo, a propósito de la Σαμία, sitúa el meollo de la pieza en la ironía resultante de ver cómo Démeas, que actúa creyendo

---

20 LEGRAND *Daos: Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle*, París, 1910, 248.

21 PRÉAUX en pág. 265 de *Présentation du Dyscolos de Ménandre*, en *Ac. Roy. Belg. Bull. Class. Lettr. Scienc. Mor. Pol.* XLV 1959, 245-273.

22 ARNOTT o. c. 10.

saber muchas cosas de la situación, está en realidad engañado respecto a ellas[23]. No en balde en el prólogo a esta comedia en su edición de Menandro había escrito ya Coppola: *Del resto, in Menandro c'è sempre il personaggio che ignora tutto e che tuttavia è il personaggio più necessario perchè il dramma si sviluppi*[24].

Medio año antes de la aparición del más reciente trabajo de los citados[25], yo mismo había tratado de razonar mediante la ignorancia del Hegión de los *Captiui* la situación destacada de esta comedia entre las plautinas en la apreciación de Lessing[26]. Como puede notarse, el presente

---

23 ARNOTT o. c. 16.

24 COPPOLA o. c. 35.

25 Concretamente, el 17-XII-1969.

26 «La comedia más discutida de Plauto» podrían titularse los *Captiui*. La justicia de tal calificativo, además, no radicaría en aspectos de erudición filológica o meramente histórico-literaria, como en el caso de que lo discutido fuese la cronología, las fuentes, etc. Al contrario, en este sentido *Captiui* es una de las comedias sobre las que se tiene información más abundante y exacta. Las disputas en torno a ella alcanzan algo mucho más medular: su valor estético; su carácter de auténtica comedia. Se las puede centrar en torno al celebérrimo juicio encomiástico de Lessing, que la consideraba como una de las mejores piezas que jamás se hayan puesto en escena *und genau aus keinen anderen Ursache, als weil es der Absicht der Lustspiele am nächsten kommt*. Como se ve, nada de una euforia episódica; por mucho que se le haya tachado de exagerado o de juvenil, el entusiasmo de Lessing es programático aquí: afirma y da las razones de su afirmación fundándolas en algo no circunstancial, sino esencial, el «objeto mismo» del teatro cómico. De aquí que resulte difícil asentir a la pretensión de que lo que haría excepcionalmente valiosa esta pieza sería su moralidad: ello cuadraría bien con la idea del teatro como «escuela de las costumbres», pero no se ve por qué habría tenido que referirse explícitamente al teatro cómico; la ejemplaridad, en tal caso, no sería objetivo característico de éste, sino del teatro en general. Aparte de que también resulta discutible que la moralidad sea una característica de valor absoluto en los *Captiui*, pues bien sea la de forma —resaltada por el propio Plauto: ausencia de intriga amorosa, ¡hasta sin papel femenino!—, bien la de contenido —ejemplaridad educadora del sacrificio a que se expone Tíndaro y de la lealtad con que se conduce a este respecto—, no quedan sin paliativos importantes: respecto a la primera, versos equívocos (867 y 966) de la peor obscenidad; con referencia a la segunda, todo lo que de simpático tenga ese sacrificio es a costa de indultarle de que se hace a base de un engaño, del cual resulta una apología tanto más intensa cuanto mayor sea la simpatía que despierte. Tampoco la des-

intento es de mayor alcance, pues no pretende argumentar a base de un personaje precisamente y precisamente para una de las comedias, sino extenderse al tipo de la nueva en general y a cada uno de sus tres subtipos en particular. Una generalización, por lo demás, que no tiene que extra-

---

proporción al modo «aristotélico» parece caracterizar especialmente a esta comedia como para acercarla lo más posible al objetivo mismo de este teatro: bien que se presente doble (todo un propietario como es Hegión dedicado al bajo menester de comprar esclavos, vigilarlos, estar al acecho de nuevas ventas, etc.; por otro lado, tanto trabajo y desvelos para rescatar a un hijo, que luego resultarán burlados o inútiles), lo cierto es que ni con ello resulta superior ni más graciosa que la de otras comedias plautinas (*Aulularia, Miles gloriosus,* etc.). Ni siquiera gana mucho con que se la considere potenciada a ojos de un neoclásico por la razonabilidad de la trama (recuérdese lo dicho antes en el texto a propósito del peso del racionalismo cartesiano en la comicidad neoclásica); aunque innegable (por ello la he clasificado como fundamentalmente de enredo en la n. 18: el engaño es confabulado a la vista de los espectadores), no ha estado a cubierto de impugnaciones y paliativos: la inutilidad del engaño mismo, si la intención del canje era leal, como resulta del desarrollo, al regresar puntualmente Filócrates en lugar de haberse quedado en su casa, burlando así de veras a Hegión; la rapidez del tal viaje de ida y regreso, la credulidad de Hegión, la sustitución misma de los papeles de amo y esclavo entre aquél y Tíndaro, lo «maravilloso» del regreso de Estalagmo, crucial para la anagnórisis definitiva, etc.; en conjunto, una serie de relativas incongruencias que, si bien es perfectamente admisible que no estorbaran a un espectador llevado de la sugestión escénica, también es cierto que no han escapado a la reflexión de la crítica, hasta el punto de que no parece que la pieza pueda presentarse como excepcionalmente valiosa justo por este motivo. Si, a continuación, se observa que tampoco la comicidad verbal es extraordinaria en ella, y que el «gracioso» —el parásito Ergásilo— no rebasa a su vez los límites que a sus congéneres se les ponen en muchas otras comedias plautinas, se comprenderá que no hayan faltado objetores de Lessing que impugnen no ya sólo la calidad, sino incluso la índole cómica de los *Captiui,* calificándoles de auténtico drama burgués, cuyo «gracioso» no llega a imponerse por encima del argumento «serio» de la pieza ni de las actitudes de héroe trágico que ofrece a veces Tíndaro en su sacrificada propuesta y aceptación.

Y, sin embargo, *Captiui* es una comedia, una gran comedia si se la enfoca desde el punto de vista del presente trabajo; y no sólo por su desenlace feliz, sino a lo largo de su acción, toda ella una exposición simpática y compasiva de los despropósitos cometidos por Hegión en su ignorancia, mediante actos que él considera tan lógicos —y lo son desde su punto de vista— y tan estupendamente calculados, mientras que en la realidad resultan tan inútiles o ineficaces, cuando no tan contraproducentes, a la vista de un público enterado —por el prólogo

ñar en un género escénico, visto lo entrañablemente teatrales que se revelan los procedimientos de explotación cómica de la ignorancia humana, escenificables entre los que más (y no pretendo con esto un juicio crítico sobre su calidad teatral —podrá haber teatro mucho mejor literariamente que el basado en dichos procedimientos—; me refiero sólo a su facilidad de adaptación a la estructura de la obra teatral). Y ello tanto en una como en otra de las maneras principales en que se les emplea, negativa y positiva. En la primera, el espectador comparte la ignorancia de alguno o algunos de los personajes: se le sorprende al final con una anagnórisis o se le lleva de sorpresa en sorpresa con dosis de noticias progresivas, como en el caso aludido del ir resultando proféticas las frases que se han oído, al parecer, dichas sin que pudieran adivinarse tales en el momento en que se pronunciaron. No menos fácil, aunque tal vez menos empleada, la positiva: el espectador sabe lo que alguno o algunos personajes ignoran, enterado como se halla, bien por escenas preparatorias, bien, lisa y llanamente, por los prólogos [27].

o por la misma trama—, que los contempla con diáfana claridad gracias a lo sencillo de aquélla. Inútil la vigilancia de Hegión si Tíndaro es su hijo; terribles los dobles sentidos que la mutua ignorancia de su condición confiere a lo que padre e hijo dicen (cf. especialmente vs. 300-324, 402-419 y 432-445; pero sobre todo en el altercado de vs. 703-721 sobre la verdad y la utilidad: ¡Tíndaro creyendo útil haber engañado a su padre y defendiéndolo!). En grados distintos, según estén más próximos o menos al centro de la intriga, la misma comicidad —en cuanto a su índole— en episodios protagonizados por otros personajes. Así, la «ceguera» de Aristofontes en su célebre escena con Hegión y Tíndaro —escena, dicho sea de paso, no excesivamente larga dentro de la economía de la pieza desde el punto de vista de la razonabilidad: tanto le cuesta al hombre reconocer su error, especialmente si éste no es puramente cerebral, sino que, en su ignorancia, le ha llevado ya a actuar según él y, sobre todo, a interesarse pecuniariamente— y, sobre todo, su «arrepentimiento» de los vs. 697-702. En realidad, y tal como puede inducirse de los vs. 993-995, los *Captiui* son una de las comedias cumbre de la ignorancia humana, por lo mucho que ella juega en el argumento y por lo poquísimo que juegan otros elementos con que también se la puede combinar.

27 «Grandemente significativo el hecho de que el prólogo de la Περικειρομένη corra a cargo precisamente de Ἄγνοια» (observación de M. Fernández-Galiano).

Desde luego, en uno y otro caso mediante procedimientos humanos, aunque menudeen las ocasiones en que los tales prólogos corren a cargo de divinidades. Hasta el carácter consuetudinario del final feliz puede actuar en este sentido; el espectador está al cabo de la calle de que, pese a las peripecias y aun descalabros que puedan ocurrir en el desenvolvimiento de la intriga, el desenlace comportará un arreglo, cosa que, en cambio, suelen ignorar los cuitados personajes en medio de sus peripecias o bajo el peso de los descalabros que les alcanzan [28].

Este carácter consuetudinario es ya también, para la época, algo de dimensiones totalmente humanas, incluso en los casos en que se tiñe de una cierta moralidad, como cuando se obtiene la felicidad como recompensa de una bondad anteriormente desgraciada; casos que no son todos, ni mucho menos, pues a veces la felicidad viene como éxito de tretas y engaños o como solución de compromiso para situaciones inmorales favorecida por las circunstancias. En todo caso, la máquina divina como tal está prácticamente ausente de la comedia nueva y de sus derivadas. El papel de las divinidades o es el de personajes humanizados hasta poder ser objeto de la comicidad misma (Júpiter y Mercurio del *Amphitruo*), o, en caso contrario, se mantiene como algo episódico, marginal, si no ajeno al argumento, sí por lo menos al espíritu del mismo: así, el Pan del Δύσκολος, cuyos sacrificios cultuales realmente juegan en la estructura de la pieza, motivando la presencia de determinados personajes, aparte de la intervención prologal del propio dios; pero de su gruta no vacila la hija de Cnemón en tomar el agua de las Ninfas antes que

[28] Hasta tal punto, que un final no feliz (*La Celestina*) ya da lugar a una mixtificación del género: «tragicomedia». No necesita ponderarse aquí cómo, en el caso de la obra citada, la moralidad imperante hacía una especie de viceversa con respecto a la situación de los personajes: el público, enterado de que el propósito declarado por el autor era de ejemplarizar los estragos del loco amor, bien podía esperarse un final trágico, en modo alguno previsible, en cambio, por los personajes que en tal loco amor creían, muy al contrario, haber encontrado y estar degustando su felicidad.

exponerse a la ira de su padre. Como la humanización de la tragedia euripidea, que había de culminar en la de Séneca, ¿una etapa más del antropocentrismo griego fruto del socratismo y de la sofística? Muy probable.

Y, más que probable, evidente y apropiado que el humor de esta comedia antropocéntrica prácticamente esté del todo basado en algo tan humano como es la limitación del saber en el hombre. Pocos los habrá tan auténticamente humanos como él.

De puro humano será fácil, tal vez, tildarle de enano y chato, cuando no de burgués incluso. A primera vista, lo consuetudinario del final feliz, que tiñe de rosa los argumentos que no eran ya rosados por sí mismos, y el propio ambiente en que se desenvuelven todos ellos favorecerían estas calificaciones. Sin embargo, se revelan impropias a poco que se profundice en la visión: la contemplación de la ignorancia humana se dobla de tragedia. Otra vez los extremos se tocan. Sincrónicamente ahora, al margen del problema diacrónico de si de unos mismos festejos pudieron derivar ambos géneros, tragedia y comedia[29]. Tan sincrónicamente, que la costumbre del final feliz, por ejemplo, se ofrece ya en esta época como algo desglosado de su posible motivación original, algo que dentro de la más estricta ortodoxia estructuralista cabría llamar convencional dentro de la estructura del género cómico de la nueva y derivadas: tan convencional como el significado de los elementos lingüísticos lo era entre los literarios, para el público ático de los siglos IV y subsiguientes, que la comedia acabara bien.

Terrible doble cara esa de la visión griega de la conducta de los limitados hombres: del mal que por ignorancia cometen, si se les exige responsabilidad, surge la tragedia, y precisamente una de las más trágicas, la de Edipo;

---

[29] Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS *Ideas metodológicas para el estudio de la evolución y sentido del teatro griego*, en *Simposio sobre la Antigüedad clásica*, Madrid, 1969, 7-33; también, con adaptaciones, en *Homenaje a Menéndez Pidal* I = *Rev. Univ. Madr.* XVIII 1969, 299-319.

si se le hace objeto de indulgencia, envolviéndolo en ternura y comprensión, brota el «humor humano».

Por lo demás, la envoltura no es difícil de componer. Fue fácil ya para griegos y romanos, y lo ha seguido siendo para las culturas enraizadas en las suyas. Un solo material es suficiente: la φιλανθρωπία, la simpatía por el hombre en general. No hacen falta grandes cantidades: suele bastar con que los espectadores —los lectores, en otro caso— no sean, por su parte, ridículos, exagerados, desenfocados, atrabiliarios, tacaños, hipócritas; ¡basta incluso con que no quieran serlo! Basta con que no sean roñosos hasta el punto de negarse siquiera una brizna de solidaridad que les permita ver humildemente claro que cada uno de ellos, hombre también, está expuesto a errores y a traspiés por entre la niebla —a veces, incluso noche— de su humano ignorar.

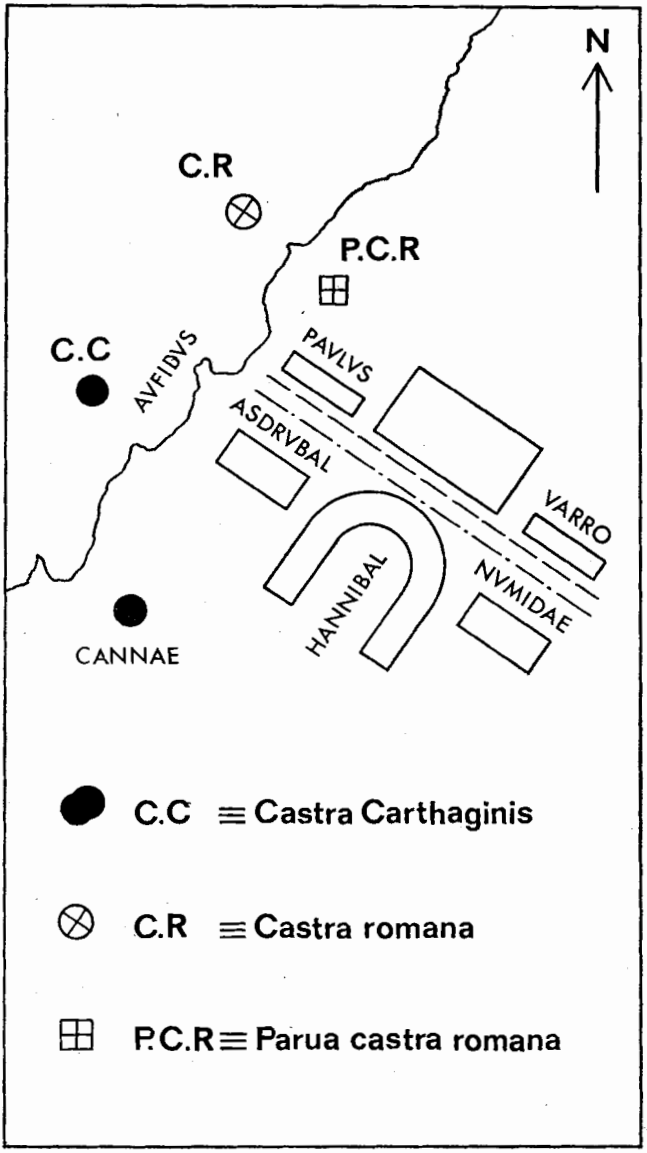
SEBASTIÁN MARINER

UNA EXPLICACIÓN MATEMÁTICA DEL TRIUNFO MILITAR DE ANÍBAL EN LA BATALLA DE CANNAS

La batalla librada en Cannas el 2 de agosto del año 216 a. J. C. entre el ejército de Aníbal y el de los cónsules Pablo Emilio y Varrón ha pasado a la historia como el ejemplo más brillante de la táctica de Aníbal y como una muestra clásica del envolvimiento por las alas. Los romanos disponían de 86.000 u 87.000 hombres y Aníbal contaba con una fuerza bastante inferior, 50.000 hombres, de los cuales una quinta parte pertenecía a las caballerías gala, española y númida.

Analicemos las fuerzas de ambos ejércitos y veamos cómo estaban dispuestas en el día de la batalla. El ejército romano, como ya dijimos, contaba con 86.000 soldados, de los cuales 80.000 pertenecían a la infantería y el resto a la caballería. En la fecha de la batalla el mando correspondió a Varrón. Veamos la distribución que hizo del total de sus fuerzas. Dejó 10.000 soldados de la infantería en el campo fortificado que habían construido en el mismo lado del río donde se verificó la batalla. Los grandes campamentos tanto romano como cartaginés habían sido establecidos en la orilla opuesta, tal como indica la figura. Estos 10.000 soldados debían estar dispuestos a entrar en batalla cuando se les advirtiera de ello.

La caballería auténticamente romana, puesta a las órdenes del cónsul Pablo Emilio, fue situada por Varrón en


N
C.R
P.C.R
C.C
AVFIDVS
PAVLVS
ASDRVBAL
VARRO
HANNIBAL
NVMIDAE
CANNAE
C.C ≡ Castra Carthaginis
C.R ≡ Castra romana
P.C.R ≡ Parua castra romana

el ala derecha, junto al río Ofanto, y se vio, en el transcurso de la batalla, enormemente limitada en sus movimientos por encontrarse entre el río y el grueso de la infantería romana, ceñida a un espacio muy escaso que le impediría evolucionar con comodidad. Esta caballería, formada por ciudadanos de Roma, estaba compuesta por unos 2.000 jinetes.

La infantería[1] la situó Varrón en el centro, disponiendo sus centurias en tres líneas más apretadas que de costumbre para dar mayor profundidad a la línea de combate. Con esta distribución tan densa, lo único que conseguiría más tarde durante la batalla es que sólo se aprovechase una parte del contingente total de soldados, ya que, al ser cercados por los cartagineses, muchos soldados de la infantería romana se quedaron en el centro sin posibilidad de medir sus armas con los infantes de Cartago.

La caballería aliada de Roma la colocó Varrón en el ala izquierda y al mando de él mismo. Esta caballería disponía aproximadamente de 4.000 jinetes que, como se verá más tarde, fueron bastante más ineficaces que los de Pablo Emilio. En conjunto, así fue como Varrón había dispuesto a sus tropas para entablar batalla contra Aníbal. Éste disponía de unos 50.000 hombres, de los cuales, como ya dijimos, 10.000 pertenecían a la caballería y el resto a la infantería.

La caballería gala e hispánica al mando de Asdrúbal, que pasaba por ser la mejor del mundo y estaba formada por 5.000 hombres, la situó Aníbal en el ala izquierda de su ejército, enfrente de los romanos al mando de Pablo Emilio.

La infantería cartaginesa fue dispuesta en el centro, pero con una colocación nueva. En los dos flancos situó Aníbal a la infantería líbica en disposición estrecha y pro-

---

[1] Se prescinde de considerar la peculiar situación de la infantería ligera, que se mantenía a cierta distancia delante del ejército en el frente, porque este dato no afecta apenas a la explicación matemática de la batalla.

funda; y entre estos dos rectángulos alargados desplegó, en media luna y con la convexidad hacia el ejército romano, a la infantería hispánica y gala en una línea larga, de escasa profundidad y muy flexible.

La caballería númida fue situada en el ala derecha, frente a la caballería aliada de los romanos, que estaba a las órdenes del cónsul Varrón.

La estrategia planeada por Aníbal consistía en dividir al ejército romano y plantearle batalla en etapas sucesivas para conseguir una potencia bélica mayor que la de sus enemigos gracias a la concentración de distintas fases de su heterogéneo ejército sobre las diversas fases del romano. Aníbal conocía intuitivamente que la única manera de superar la potencia combativa de los romanos era atacar siempre, con una total superioridad, en luchas parciales para así vencer en todas ellas y llegar a un resultado satisfactorio final.

En el momento inicial[2] de la batalla la caballería de Asdrúbal, aproximadamente unos 5.000 jinetes, atacó a la de Pablo Emilio, formada por sólo 2.000. La de Asdrúbal no sólo era superior cuantitativamente, sino también cualitativamente; esto trajo como consecuencia lógica e inmediata la destrucción de las filas de caballeros romanos a manos de los impetuosos y adiestrados jinetes galos e hispánicos. Mientras se desarrollaba esta primera lucha parcial entre las dos caballerías, el resto de ambos ejércitos no permaneció inactivo. La caballería númida se dedicó a entretener a la capitaneada por Varrón siguiendo la táctica acostumbrada en ellos, sin cargar ni dejarse cargar. Al mismo tiempo la infantería de Aníbal inició el ataque contra el grueso del ejército romano; este ataque fue llevado a cabo por la media luna convexa que formaban los infantes galos e hispánicos.

Al observar los romanos la gran estrechez de ese arco galoespañol se dispusieron a dar un golpe fulminante con-

---

[2] Hacemos caso omiso de la primera escaramuza entre tropas ligeras por carecer de interés.

tra el grueso del ejército de Aníbal, pero éste, gracias a su gran flexibilidad, se batió en retroceso cediendo a la gran fuerza de las centurias romanas y tomando ahora una forma cóncava con relación a las tropas cartaginesas.

De esta forma se vio la infantería romana prácticamente rodeada por las fuerzas de a pie de Cartago, ya que los flancos líbicos no habían cambiado de posición y casi no habían entrado aún en batalla.

Es decir, 70.000 hombres habían sido rodeados por apenas 40.000. La superioridad numérica romana debía haber roto el cerco impuesto por Aníbal, pero Asdrúbal, que ya había, en esos momentos, aniquilado a las tropas de Pablo Emilio, se dirigió, por la parte de atrás, hacia la caballería de Varrón, que era a su vez entretenida por los númidas. Varrón, al ver esto, se volvió contra Asdrúbal, pero éste, en vez de presentarle batalla, ordenó a la caballería númida, con una gran prueba de inteligencia, que atacara ya, estando precisamente en ese momento en una posición ventajosísima respecto a Varrón. Entonces Asdrúbal se dirigió a la retaguardia de la infantería romana para, cerrado el cerco, hacer cundir el desorden en las líneas enemigas.

La infantería de Roma se vio entonces totalmente rodeada y teniendo a derecha e izquierda la infantería líbica, al frente los galos y españoles y por detrás la caballería de Asdrúbal; esto trajo como consecuencia, al no poder encontrar una mayor superficie de ataque por estar todo el grueso del ejército romano concentrado con gran densidad en poco espacio, la total destrucción de todas sus fuerzas a manos de las tropas conjuntas de infantería y caballería cartaginesas.

Los númidas a su vez aniquilaron a la caballería aliada de Varrón, que se mostró totalmente ineficaz y se dio a la fuga. En esta batalla gloriosa para Cartago, o más bien para Aníbal, Roma perdió 70.000 hombres y Cartago escasamente 5.500 infantes y 200 jinetes [3].

---

[3] Los datos para esta descripción de la batalla de Cannas han sido

Examinemos ahora con cierto detenimiento el concepto de potencia combativa y para ello hagamos un estudio matemático del arte de la guerra[4]. En toda batalla rige siempre un principio que tiende a concentrar todos los recursos de que dispone un beligerante para conseguir un objeto determinado en concentración tanto moral como material. La intensidad de la concentración constituirá el factor definitivo a la hora de obtener el resultado de una batalla.

Si tenemos dos ejércitos enfrentados y uno de ellos es el cartaginés, al que vamos a denominar C, y otro el romano, al que denominaremos R; y si suponemos que los soldados de ambos ejércitos tienen la misma eficacia combativa, cada hombre obtendrá, en un tiempo dado y siempre por término medio, un número de impactos determinado que destruirán a hombres del otro ejército.

Según esto, el número de hombres puesto fuera de combate en un intervalo determinado de tiempo será directamente proporcional al número de soldados del ejército contrario. Es indudable que, si C lucha contra R, al cabo de un cierto tiempo el número de soldados de C, que denominaremos Nc, habrá disminuido, y asimismo el número de soldados de R, que denominaremos Nr, también habrá disminuido. Lo que realmente nos interesa conocer, para apreciar con exactitud el desarrollo de la batalla, es la variación de Nc en un tiempo determinado y la de Nr en

---

tomados de Polibio y de HOMO *Nueva historia de Roma,* tr. esp. Barcelona, 1960; MOMMSEN *Historia de Roma* III, tr. esp. Madrid, 1876; BAKER *Aníbal,* tr. esp. Barcelona, 1943.

[4] Nos hemos basado, para la explicación y conclusiones obtenidas por el presente trabajo, en el análisis matemático de la relación de fuerzas entre dos ejércitos expuesto por FREDERIC WILLIAM LANCHESTER en su libro *Aircraft in Warfare,* Londres, 1916. Los problemas que aborda Lanchester en su análisis y estudio de la batalla de Trafalgar los encontraremos expuestos y aplicados ahora a la batalla de Cannas. Él fue quien, para su resolución, ideó la «ley del cuadrado de n», calificada por el matemático James R. Newman de *elegante fórmula pitagórica* y de *ley sencilla,* aunque no en su deducción.

ese mismo tiempo. Como ya justificábamos anteriormente, la variación de Nc con relación al tiempo, es decir, la disminución de Nc será directamente proporcional a Nr; si Nr es muy grande con relación a Nc, es indudable que R causará grandes bajas en C y entonces la disminución de Nc es grande; si, por el contrario, Nr es pequeño en relación con Nc, la variación del número de soldados cartagineses será pequeña, ya que, al ser reducido el contingente de soldados romanos, éstos no pueden dejar fuera de combate a muchos cartagineses. Después de hecha esta consideración debemos hacer notar, como ya indicamos antes, que lo que realmente importa para profundizar en el conocimiento de la batalla en todos los tiempos, desde el momento inicial hasta su conclusión, son esas disminuciones de Nc y Nr en un intervalo de tiempo, pero precisamente haciendo tender ese intervalo de tiempo a un valor infinitesimal prácticamente nulo y que, sin embargo, con rigor está muy lejos de llegar a cero. Para poder dar una expresión matemática a estas disminuciones de Nc y Nr vamos a llamar $\frac{d\,Nc}{dt}$ a la disminución del número de soldados cartagineses con relación al tiempo y $\frac{d\,Nr}{dt}$ a la disminución del número de soldados romanos también con relación al tiempo.

Expresando estas disminuciones matemáticamente nos queda:

$$\frac{d\,Nc}{dt} = -Nr \cdot C_1 \qquad [1]$$

$$\frac{d\,Nr}{dt} = -Nc \cdot C_2 \qquad [2]$$

Expliquemos estas expresiones. La [1] nos dice que la disminución de soldados cartagineses con relación al tiem-

po es igual al número de soldados romanos multiplicado por una cantidad constante C_1 que es la constante de proporcionalidad directa. El signo menos lo ponemos para indicar que se trata de una disminución del número de soldados, pues, a medida que transcurre el tiempo, Nr y Nc disminuyen, siempre partiendo de la hipótesis de que durante la batalla no se suministrarán tropas de refresco a ninguno de los dos ejércitos. La [2] nos expresa análogamente que existe una proporcionalidad entre la disminución del número de soldados romanos con relación al tiempo y el número de soldados cartagineses, es decir, como ya observamos anteriormente, cuanto mayor sea el número de soldados cartagineses, suponiendo constante el de soldados romanos, mayor será la disminución de Nr y viceversa; también cuanto mayor sea el número de soldados romanos, supuesto ahora constante el de soldados cartagineses, mayor será la disminución de Nc y viceversa. C_1 y C_2 son las constantes relacionadoras de proporcionalidad directa que llevan intrínsecamente en ellas el valor combativo de los soldados romanos y cartagineses respectivamente.

Si en los dos ejércitos el valor combativo de los soldados es el mismo, entonces podemos poner que $C_1 = C_2$ y las expresiones [1] y [2] se convertirán en [1'] y [2']:

$$\frac{d\,Nc}{dt} = -Nr \cdot C \qquad [1']$$

$$\frac{d\,Nr}{dt} = -Nc \cdot C \qquad [2']$$

siendo ahora $C_1 = C_2 = C$.

Intentemos dar una expresión gráfica de estas últimas relaciones.

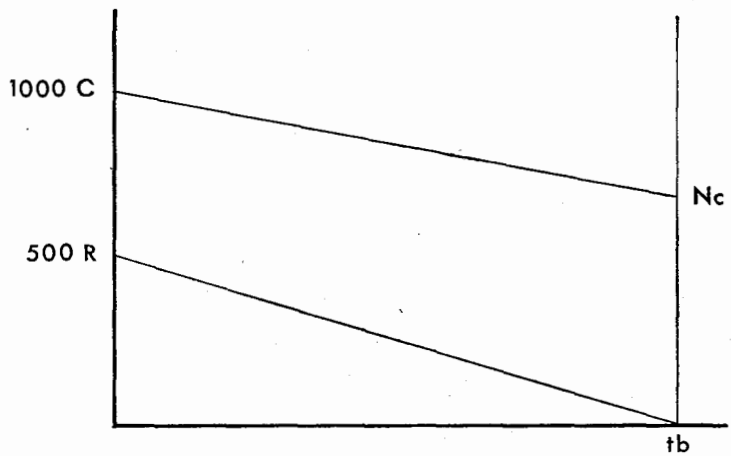
Vamos a suponer que tenemos 1.000 cartagineses y 1.000 romanos, es decir, que Nc = 1.000 y Nr = 1.000.

Hagamos las siguientes hipótesis de partida que serán modificables para cada batalla en particular:

1.° Combatirán primero 1.000 cartagineses contra 500 romanos y a continuación los que queden contra los otros 500 romanos.

2.° Se supone que, al entrar en batalla ambos grupos, se rompe la línea en seguida, pues, si no ocurriera esto, aunque realmente estuvieran en combate 1.000 cartagineses contra 500 romanos, prácticamente es como si lucharan 500 contra 500, ya que los otros 500 cartagineses, al no haber rotura de la línea, a efectos prácticos no han entrado en batalla.

Con representación gráfica y cartesiana vamos a poner en eje horizontal, es decir, en abscisas, el tiempo; y en eje vertical, en ordenadas, el número de soldados:



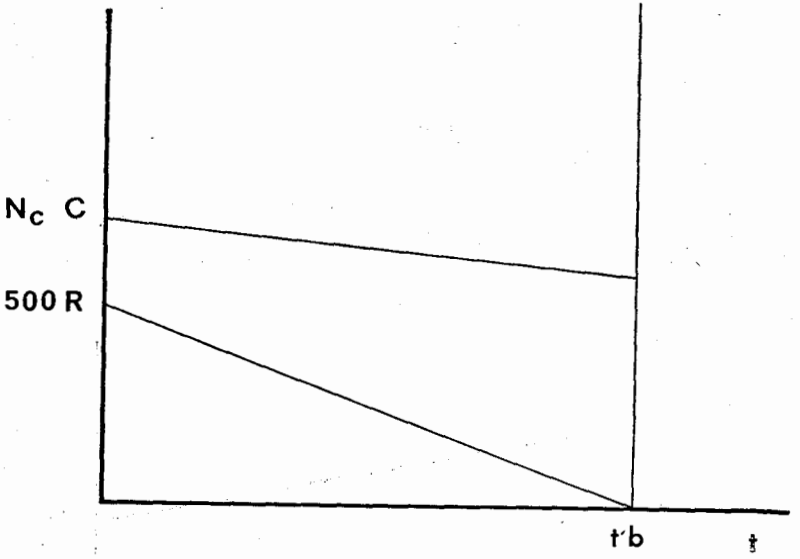
En un tiempo inicial, es decir, para $t = 0$, los cartagineses tienen 1.000 soldados y los romanos 500. Al transcurrir el tiempo de la batalla, que llamaremos tb, los cartagineses tienen todavía un número de soldados Nc que es mayor de 500:

$$Nc > 500;$$

y los romanos han sido totalmente aniquilados gracias a la concentración del ejército cartaginés sobre el romano.

En el siguiente paso de la batalla van a enfrentarse 500 romanos contra Nc cartagineses, los que habían quedado después del encuentro anterior. Recordemos que Nc > 500.

El gráfico es ahora el siguiente:



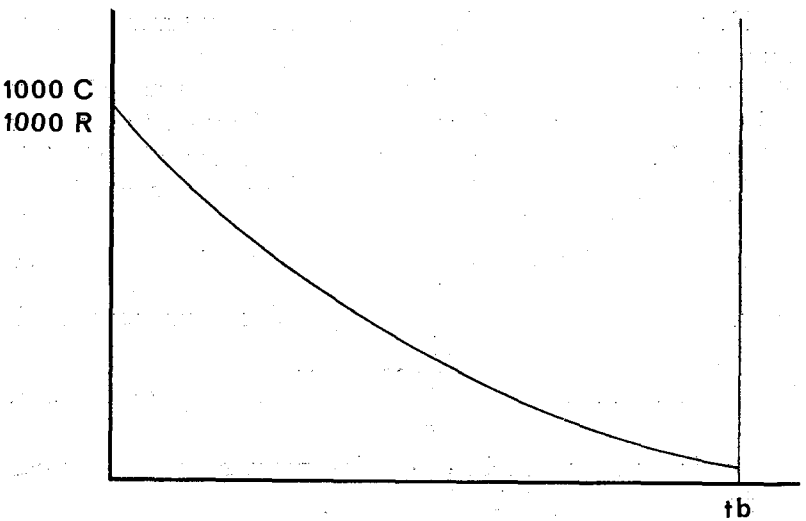
Para un tiempo inicial t = 0 hay 500 romanos y Nc cartagineses, Nc > 500; para un tiempo t'b, que es el tiempo de duración de esta segunda batalla, los romanos habrán sido totalmente destruidos y los cartagineses tendrán N'c soldados, siendo N'c un número que estará comprendido entre 500 y Nc. Es decir:

$$500 < N'c < Nc.$$

De aquí se intuye fácilmente que, si se dispone de una estrategia y unas tácticas convenientes, se puede vencer a un ejército numéricamente mayor siendo el valor combativo de ambos ejércitos igual. Esto ocurrirá siempre que se presenten batallas parciales con gran concentración de

tropas que van aniquilando escalonadamente a las fracciones del ejército numéricamente mayor, pues, fraccionado, tiene este ejército de mayor número total de soldados menos soldados por fracción que soldados por fracción tiene el ejército de menor número total.

En el caso de que variásemos ahora la primera hipótesis y entrasen en batalla los 1.000 soldados romanos contra los 1.000 cartagineses, el gráfico sería de tipo asintótico con el eje horizontal, presentándose una discontinuidad al final cuando sólo quedasen dos soldados en pie, un romano y un cartaginés. Las curvas de los dos ejércitos van aquí superpuestas. En este caso, igual que en el anterior, se supone que estamos trabajando con las expresiones [1'] y [2'], es decir, partimos de que el valor combativo, la habilidad, la técnica de combate y la calidad de las armas son iguales en los dos ejércitos. No en vano las dos constantes de proporcionalidad directa son iguales: $C_1 = C_2$.



Considerando el gráfico tenemos que, para $t = 0$, al iniciarse la batalla habrá 1.000 soldados cartagineses y 1.000 soldados romanos, y al cabo de tb, tiempo de duración de

la batalla, quedarán sólo en el campo un cartaginés y un romano, decidiéndose entonces el encuentro al azar; en este momento final la batalla quedaría reducida a un mero fenómeno aleatorio.

Consideremos ahora el caso regido por las expresiones [1] y [2], cuando $C_1 \neq C_2$, la preparación, la combatividad de los soldados pertenecientes a cada bando son ahora distintas, y admitamos al mismo tiempo, por otra parte, la hipótesis de que dentro de cada bando el valor, la comcombatividad, etc. son iguales en todos los soldados. Esta hipótesis está bien lejos de ser cierta, pero al menos es mucho más cierta que la de que $C_1 = C_2$; y, como estamos hablando en términos matemáticos, podemos considerar un valor y una combatividad medios de cada uno de los dos ejércitos en liza.

Resumiendo, C_1 es el valor, la combatividad, la eficacia, etcétera del soldado medio del ejército romano y C_2 es asimismo el valor, etc. del soldado medio cartaginés.

Nos podemos ahora hacer la siguiente pregunta: ¿Bajo qué condiciones una batalla estará equilibrada a lo largo de todos los instantes del tiempo de su duración? Para aclararlo pongamos primeramente un ejemplo. Si tenemos 1.000 soldados cartagineses y 500 romanos al principio de la batalla y al cabo de un cierto tiempo los cartagineses han perdido 200 soldados mientras que los romanos sólo 100, la proporción de fuerzas se sigue manteniendo: antes, al empezar, tenemos $\frac{1.000}{500} = 2$, es decir, proporción de 2 a 1; y ahora tenemos $\frac{1.000 - 200}{500 - 100} = 2$, también 2 a 1; luego de aquí se concluye que las fuerzas romanas y cartaginesas están equilibradas.

Si tenemos Nc cartagineses y sus pérdidas con relación al tiempo son $\frac{d\,Nc}{dt}$ con Nr romanos cuyas pérdidas con

relación al tiempo son $\frac{d\,Nr}{dt}$, los dos ejércitos estarán equilibrados si sus proporciones en un estudio diacrónico no varían, es decir, si se cumple que

$$\frac{Nc}{Nr} = \frac{Nc - \frac{d\,Nc}{dt}}{Nr - \frac{d\,Nr}{dt}} \qquad [3]$$

Pero, si aplicamos una elemental propiedad de las fracciones, tenemos que, si se cumple [3], también se cumple la igualdad [4]:

$$\frac{Nc}{Nr} = \frac{\frac{d\,Nc}{dt}}{\frac{d\,Nr}{dt}} \qquad [4]$$

Si operamos

$$\frac{d\,Nc}{dt} \cdot \frac{1}{Nc} = \frac{d\,Nr}{dt} \cdot \frac{1}{Nr}$$

y sustituimos en esta última igualdad $\frac{d\,Nc}{dt}$ y $\frac{d\,Nr}{dt}$ por los valores dados en [1] y [2], nos queda

$$-\frac{C_1 \cdot Nr}{Nc} = -\frac{C_2 \cdot Nc}{Nr}$$

o lo que es igual

$$C_1 \cdot Nr^2 = C_2 \cdot Nc^2$$

Lo que significa que las potencias combativas de dos ejércitos son iguales cuando los productos de la fuerza numérica elevada al cuadrado y multiplicada por el valor combativo de cada unidad individual media son iguales. A este hecho se le conoce como ley del cuadrado de n. Podemos ya decir, amparados en ella, que la potencia combativa de un ejército de n soldados y con una eficacia media igual a C es igual al producto del cuadrado de n por C, o, lo que es lo mismo, por la eficacia:

$$Pc = n^2 \cdot C \qquad [5]$$

Para aclarar más este concepto de la potencia combativa podemos calcular ahora la potencia combativa de un ejército de n hombres que tiene una eficacia C y que está dividido en varios grupos de n_1, n_2 ... n_r soldados cada grupo. La potencia combativa en este caso obedece a la siguiente expresión:

$$Pc = Cn_1^2 + Cn_2^2 + \ldots + Cn_r^2 =$$

$$Pc = C\,(n_1^2 + n_2^2 + \ldots + n_r^2)$$

$$Pc = C \sum_{i=1}^{i=r} n_i^2$$

Asimismo podemos calcular la potencia combativa de los ejércitos heterogéneos, que son aquellos la eficacia de cuyas tropas varía de unas unidades a otras. Un ejemplo claro lo tenemos en la caballería y la infantería: es indudable que la eficacia de una y otra no es la misma.

Si tenemos un ejército de n soldados de los cuales n_1 pertenecen a la caballería con una eficacia C_1 y n_2 a la infantería con una eficacia C_2, se pueden presentar estos tres casos:

1.° La infantería y la caballería luchan separadamente, caso en el cual la potencia combativa vendrá dada por la siguiente expresión:

$$Pc = n_1^2 \cdot C_1 + n_2^2 \cdot C_2$$

2.° La infantería y la caballería luchan juntas: en este caso hay que hacer una media ponderada de C_1 y C_2 y obtener la eficacia media técnica, que llamaremos Ct:

$$Ct = \left[\frac{C_1 \cdot n_1}{n_1 + n_2} + \frac{C_2 \cdot n_2}{n_1 + n_2} \right]$$

y entonces la potencia combativa será

$$Pc = (n_1 + n_2)^2 \cdot Ct = n^2 \cdot Ct$$

3.° Puede darse el caso de que la infantería luche aislada y al cabo de cierto tiempo se le añada la caballería para ayudarle; en este caso la potencia combativa es

$$Pc = \sqrt{[n_1^2 \cdot C_1]^2 + [n_2^2 \cdot C_2]^2}$$

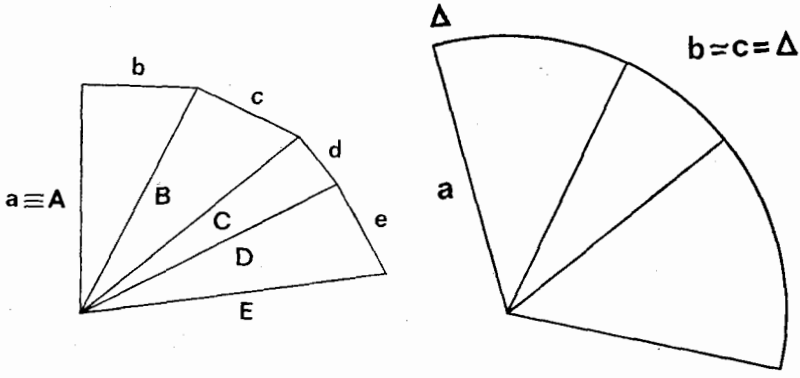
Es decir, si denominamos a, b, c, ... a las potencias de una serie de fracciones del ejército que van entrando en acción sucesivamente, y a las potencias acumuladas las denominamos A, B, C, ..., gráficamente obtendríamos algo así como la primera figura. En el caso particularísimo de que b, c, ... fuesen pequeñísimas en relación con a, entonces nos quedaría, como en la segunda, una poligonal tendente a un arco de círculo que nos indicaría que la potencia combativa total acumulada sería prácticamente igual a la potencia combativa de a, lo que resulta lógico, dado que, si añadimos a un gran ejército muchos grupos muy reducidos en sucesivos intervalos de tiempo, la potencia combativa de aquél no aumenta nada, ya que estos pequeños grupos son prácticamente eliminados mientras van entrando en combate.

Con la aplicación de esta teoría a la batalla de Cannas pueden obtenerse datos de interés.

Sigamos el ritmo de la batalla paso a paso para, de esa forma, comprobar realmente cuál fue la eficacia de

cada ejército y de sus partes y cuál pudo ser la potencia combativa de cada uno de ellos.

En la primera parte la caballería de Asdrúbal se enfrentó a la parte más selecta de la romana.



Asdrúbal disponía de 5.000 jinetes y Pablo Emilio de unos 2.000 solamente. Según estos datos podemos calcular la potencia combativa de ambas partes. Denominemos A a la eficacia de las tropas de Asdrúbal y E a la eficacia de las tropas de Emilio.

La potencia combativa de Asdrúbal sería en ese caso

$$P_{CA} = 5.000^2 \cdot A$$

y la potencia combativa de Pablo Emilio

$$P_{CE} = 2.000^2 \cdot E$$

Sin duda Asdrúbal tuvo en este encuentro con Emilio un excedente de potencia combativa al que llamaremos E_A:

$$E_A = P_{CA} - P_{CE} = 5.000^2 \cdot A - 2.000^2 \cdot E$$

Este excedente lo podemos igualar al número de soldados que sobrevivieron a Asdrúbal en este combate, que denominaremos n_A, elevado al cuadrado y multiplicado por la eficacia A de la caballería gala e hispánica.

Según esto, podemos expresar que

$$E_A = n_A^2 \cdot A$$

es decir,

$$5.000^2 \cdot A - 2.000^2 \cdot E = n_A^2 \cdot A$$

Si sustituimos en la ecuación anterior n_A por su valor, que es posible estimar por los datos que tenemos de la batalla y que debió de ser de 4.900 jinetes aproximadamente, podemos calcular E en función de A:

$$5.000^2 A - 2.000^2 E = 4.900^2 \cdot A$$

$$25 \cdot 10^6 A - 4 \cdot 10^6 E = 24 \cdot 10^6 A$$

lo que implica

$$A = 4 E$$

de donde podemos ver que la eficacia del grupo de Asdrúbal fue cuatro veces superior a la de los jinetes de Pablo Emilio.

Según vimos en la narración de la batalla, Asdrúbal, después de aniquilar a Emilio, se dirigió contra Varrón para engañarle y después, sin ni siquiera comenzar el ataque contra éste, se volvió contra la retaguardia de la infantería romana cercándola totalmente

Este caso de aportación de ayuda es el tercer apartado visto al hablar de ejércitos heterogéneos.

La potencia combativa de la infantería de Roma, a la que podemos considerar homogénea, no iba a ser en realidad la teórica de $Pctr = 70.000^2 \cdot R$, siendo Pctr la potencia combativa teórica romana de la infantería y R la eficacia de la infantería de Roma, sino que sería menor, ya que debemos considerar las condiciones reales de la batalla. Efectivamente, debido a la distribución que de la infantería romana había hecho Varrón, ésta se encontraba concentrada con una gran densidad, de tal forma que solamente presentaban frente, contra la infantería de Cartago

y la caballería de Asdrúbal, unos 45.000 o 50.000 infantes romanos, quedando el resto, 15.000 o 20.000 aproximadamente, totalmente ineficaces en el centro del círculo envuelto por el ejército cartaginés.

Teniendo en cuenta esto, lo que vamos a calcular es la eficacia de la infantería romana que verdaderamente tomó parte en la lucha o pudo luchar, puesto que otra gran parte de esa infantería resultó completamente ineficaz al no entrar apenas en combate.

Según esto, la potencia combativa de la infantería romana era realmente $Pcrr = 50.000^2 \cdot R$, siendo Pcrr la potencia combativa real de la infantería romana y R la eficacia de esta infantería.

La potencia combativa del ejército heterogéneo cartaginés, calculada apoyándonos en el apartado tercero de ejércitos heterogéneos añadidos, era:

$$Pcc = \sqrt{(40.000^2 \cdot C)^2 + (n_A^4 \cdot A^2)} = \sqrt{4^4 \cdot 10^{16} \cdot C^2 + 4'9^4 \cdot 10^{12} \cdot A^2}$$

C es la eficacia del ejército cartaginés de a pie.

El excedente, en este momento, de potencia combativa del ejército cartaginés es

$$Ec = \sqrt{4^4 \cdot 10^{16} \cdot C^2 + 4'9^4 \cdot 10^{12} \cdot A^2} - 25 \cdot 10^8 \cdot R$$

y este excedente será igual a

$$Ec = \sqrt{((n'_A)^2 A)^2 + (n_c^2 \cdot C)^2}$$

siendo n'_A los soldados de la caballería de Asdrúbal sobrantes después de aniquilar la infantería romana, A la eficacia de las tropas de Asdrúbal, n_c los soldados sobrantes de la infantería cartaginesa y C la eficacia de la infantería cartaginesa.

Pero sabemos que n'_A eran aproximadamente, haciendo una estimación, 4.870 [5] soldados y $n_c = 40.000 - 5.500 = 34.500$, puesto que 5.500 fueron los infantes que perdió Cartago.

Así, pues, según estos datos la ecuación nos queda así:

$$\sqrt{4^4 \cdot 10^{16} \cdot C^2 + 4'9^4 \cdot 10^{12} \cdot A^2} - 25 \cdot 10^8 \cdot R = \sqrt{(4.870^2 \cdot A)^2 + (34.500^2 \cdot C)^2}$$

ecuación que nos relaciona directamente la eficacia de la caballería de Asdrúbal, la de la infantería cartaginesa y la de la infantería romana.

Si consideramos $C = K \cdot A$ y operamos, en la ecuación queda que

$$R = \frac{10^6 \sqrt{(264 \cdot 10^4 \cdot K^2 + 576)\, A^2} - \sqrt{(2.400^2 \cdot 10^8 + 1.200^2 \cdot 10^{12} \cdot K^2)\, A^2}}{25 \cdot 10^8}$$

y, si ahora consideramos $K = \frac{1}{10}$, que nos expresa que un jinete de Asdrúbal vale por 10 infantes cartagineses, suposición que entra dentro de la hipótesis más pura, entonces nos queda que $A = 15'4\,R$ y $C = 1'54\,R$, lo que significa que la infantería cartaginesa fue en la batalla de Cannas aproximadamente una vez y media más eficaz que la romana.

Pasemos a continuación a la caballería númida en su enfrentamiento con la caballería aliada de Roma al mando de Varrón y hallamos que $Pcv = 4.000^2 \cdot V$, siendo Pcv la potencia combativa de la caballería de Varrón y V la efi-

[5] En efecto, pues, si el número total de jinetes perdidos por Cartago fue de 200, hemos calculado, haciendo una estimación, que, de los 5.000 que constituían la fuerza al mando de Asdrúbal, cien se perdieron luchando contra Pablo Emilio y treinta luchando contra la infantería romana. A la caballería númida le calculamos consiguientemente una pérdida de treinta jinetes.

cacia de esta caballería; y que $Pcn = 5.000^2 \cdot N$, siendo Pcn la potencia combativa de la caballería númida y N la eficacia de esta caballería.

El excedente de la potencia combativa de la caballería númida será

$$En = 5.000^2 \cdot N - 4.000^2 \cdot V$$

y por otra parte

$$En = n_N^2 \cdot N$$

siendo n_N el número sobrante de caballeros númidas después de poner en fuga y destruir a los jinetes aliados y N la eficacia de los númidas.

Considerando los datos de la batalla y haciendo una estimación de los parámetros de ésta, sabemos que n_N eran aproximadamente 4.930 númidas; así, pues, podemos poner:

$$5.000^2 \cdot N - 4.000^2 \cdot V = 4.930^2 \cdot N$$

y operando tenemos

$$N\,(25 \cdot 10^6 - 24'31 \cdot 10^6) = 16 \cdot 10^6 \cdot V$$

$$0'69\,N = 16\,V$$

$$N = \frac{16}{0'69} = 23\,V$$

Todo esto nos viene a decir que la caballería númida fue veintitrés veces más eficaz que la caballería aliada romana.

Las conclusiones finales que se obtienen son que, a pesar de su ímpetu y valentía, los jinetes romanos fueron cuatro veces más ineficaces que los de Asdrúbal; la infantería cartaginesa, 1'5 veces superior a la romana, gracias por una parte a la prodigiosa colocación que de ella hizo

Aníbal y por otra al verse reforzada por la caballería de Asdrúbal; y, finalmente, la caballería númida fue del orden de veinte veces más eficaz que la de los aliados, pudiendo deducirse de aquí la gran inferioridad tanto física como psicológica de la caballería aliada, influida decisivamente por el ataque imaginario de Asdrúbal.

Resumiendo podemos decir que la batalla la ganó Aníbal gracias a las estratégicas posiciones de su ejército, pero también gracias a la inteligente actitud de Asdrúbal y de su caballería, que influyó directa o indirectamente sobre las tres partes del ejército romano en un alarde de resistencia y de agilidad de movimientos.

Hemos hecho hasta ahora el cálculo de las eficacias obtenidas por Aníbal. Hallemos ahora cuál era la potencia combativa teórica de los dos ejércitos desprovistos de estrategia alguna.

El romano disponía de las siguientes fuerzas: 2.000 jinetes de Emilio, 4.000 de Varrón, 70.000 infantes.

El ejército cartaginés, por su parte, disponía de 5.000 jinetes de Asdrúbal, 5.000 númidas y 40.000 infantes.

Si llamamos E, V, R, A, N y C a las eficacias de Emilio, Varrón, infantería romana, Asdrúbal, númidas e infantería cartaginesa respectivamente, y hacemos la hipótesis de que teóricamente y antes de ninguna estrategia

$$\begin{aligned} & A = N \\ & V = 0'7\,E \\ & C = 0'1\,A \\ & R = 0'1\,V \\ \text{y}\quad & A = 1'4\,E \end{aligned}$$

podemos, poniendo todas las eficacias en función de A,

$$\begin{aligned} N &= A \\ V &= 0'5\,A \\ C &= 0'1\,A \\ R &= 0'07\,A \\ E &= 0'7\,A \end{aligned}$$

calcular las potencias combativas de ambos ejércitos por la ley de las eficacias ponderadas. Por consiguiente, la eficacia ponderada del ejército cartaginés es

$$C^* = \frac{5.000 \cdot A}{50.000} + \frac{5.000 \cdot A}{50.000} + \frac{40.000 \cdot 0'1 \cdot A}{50.000}$$

$$C^* = 0'28\ A$$

y la eficacia del ejército romano será

$$R^* = \frac{2.000 \cdot 0'7 \cdot A}{76.000} + \frac{4.000 \cdot 0'5 \cdot A}{76.000} + \frac{70.000 \cdot 0'07 \cdot A}{50.000}$$

$$R^* = 0'11\ A$$

con lo cual la potencia combativa de Cartago sería

$$P^*c = 50.000^2 \cdot 0'28\ A = 7 \cdot 10^8 \cdot A$$

y la potencia combativa de Roma

$$P^*r = 76.000^2 \cdot 0'11\ A = 6'7 \cdot 10^8 \cdot A$$

de donde se deduce que ambas potencias combativas son prácticamente iguales.

De aquí la conclusión que se desprende es que sin estrategia ninguna la batalla hubiera estado nivelada. La caballería pierde casi todo su valor y lo único que realmente influye es el número bruto de unidades individuales de combate.

La única posibilidad que habría tenido Varrón para vencer a Aníbal es que hubiera concentrado la caballería propia y la de Pablo Emilio juntas primero contra Asdrúbal y después contra los númidas; pero para ello habría sido necesario que los númidas se hubiesen quedado quietos, lo que equivale a suponer que Aníbal era tonto; y nada más lejos de la realidad que dicha suposición.

MARÍA A. H. MAESTRE YENES

EL ARQUETIPO SOCIAL DE EUROPA EN LA POESÍA VIRGILIANA *

1. Valor social de los estudios clásicos

A la hora de hablar de Virgilio como creador de un arquetipo social europeo, que es tanto como decir, en sus más profundos valores, universal, no he de ocultar, de primera intención, que mi pensamiento se dirige con especial predilección hacia ese «tercer mundo», diría, de los ausentes, en el sentido sobre todo de que no son especialistas ni aun entendidos en las letras clásicas: mi charla no pretende ser exhibición de humanista ante humanistas, de convencido ante convencidos. A los doctos colegas, a los también doctos discípulos que me escuchan, en todo caso me atrevería a pedirles, si es que ello merece la pena, que fueran mensajeros de mi palabra para los demás. Y que sean generosos conmigo si solamente puedo brin-

* Conferencia pronunciada el día 5 de agosto de 1969 en el Curso de Humanidades Clásicas de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» de Santander. La conferencia fue seguida de un vivo coloquio con los asistentes al acto. El texto que ofrecemos no ha pretendido transformar lo que fue pensado para ser escuchado en lo que podría haber sido destinado a la lectura; de manera que sigue muy de cerca la versión oral recogida en grabación. Hay solamente la supresión de alguna anécdota y la inclusión de las citas de Virgilio y ampliación de los datos referentes al sueño de Eneas del libro IV de la *Eneida*, que, por otro lado, en su mayor parte fueron utilizados en el coloquio.

darles, a lo largo de mi charla, alguna que otra pieza de caza mayor o menor para su crítica.

Ese tercer mundo, digo, de los ausentes, de los españoles llegados en primera generación a la sobrenaturaleza de la cultura, y también el de los hombres doctos no especializados en las letras latinas, es el que está ahora en el centro de mi pensamiento: no se trata de imponerles nuestra fe, sino simplemente de exponérsela para que luego ellos, debidamente documentados, elijan con libertad; pues formar hombres que tengan adquirido el hábito de pensar por sí mismos, de decidir por sí mismos en la vida, sin ser fácil presa de las técnicas de la propaganda y publicidad, tan desarrolladas en el mundo de hoy —de las que, dicho sea de paso, los romanos sabían tanto y más que nosotros sabemos ahora y se servían con no menor eficacia—; formar hombres, digo, en este estilo, que nazcan a la vida dotados ya y equipados a través de estos estudios con una experiencia milenaria, ése es el verdadero objetivo de los mismos y, si se quiere, el objetivo final.

* * *

En este sentido las letras latinas, y más aún la poesía, y muy especialmente la poesía de Virgilio, tienen un altísimo valor social. Aun cuando, aparentemente, en la poesía de Virgilio que voy a tratar, que va a ser la de la *Eneida*, no se hayan encontrado o no se hayan visto tan claramente esos valores sociales. Pues de propósito he dejado a un lado las *Geórgicas*, a las que, como canto al trabajo liberador del hombre, fácil cosa sería sacarles su punta social. Y, sin embargo, el simple dato documentado, que poseemos, del entusiasmo popular que Virgilio despertaba en sus apariciones ante la masa debe ponernos en guardia frente a las fáciles apariencias y los vaporosos esteticismos. Y más en guardia todavía la pervivencia de esa poesía y su operatividad sobre el mundo moderno. No hay que olvidar que la literatura latina en bloque, incluso su más

refinada poesía, es lo que hoy llamaríamos una literatura comprometida.

* * *

¿Qué actualidad, qué mensaje tienen para el hombre de hoy estos estudios? En resumen de cuentas, diremos que los valores que quedaron incorporados en la lengua y literatura de Roma siguen siendo nuestros valores en tanto en cuanto son valores humanos permanentes. Por así decirlo, como en un espejo retrospectivo podemos ver en esa literatura todos nuestros problemas, todas nuestras angustias, los agobios de la vida de las grandes ciudades, los problemas urbanísticos, los grupos de presión, el nacimiento del gran capitalismo y de la banca, el feminismo, el erotismo, la aparición del tercer sexo, el control de la natalidad, los controles de precios, los problemas educativos, los problemas también de la sucesión en el poder político que atormentaron al Imperio romano durante 400 años... Es que *Roma y Grecia somos nosotros mismos, de tal manera que cuando amamos, cuando pensamos, cuando jugamos o cuando reímos, cuando proyectamos nuestro porvenir, cuando inventamos, cuando nuestra tecnología conquista el macrocosmos o se adentra en el microcosmos, seguimos escribiendo sin remedio y sin darnos cuenta la historia de Grecia y de Roma*; continuamos la misma trayectoria, determinada por una actitud ante la vida que he llamado inquisitiva, pues *en el motor de un avión que levanta el vuelo van también Homero y Virgilio, porque, en último término, la «Ilíada» y la «Eneida» no son sino expresiones diferentes de una misma actitud del espíritu ante la vida, la occidental, separadas entre sí por un minuto de Historia*[1].

---

[1] Cf. HERNÁNDEZ VISTA. *La didáctica de las lenguas clásicas. El humanismo clásico en el mundo de la técnica*, en *Rev. Educ.* XXV 1957, 64-72. Y para nuestros puntos de vista generales *La enseñanza actual del latín*, en *Cátedra 1960-1961. Prontuario del profesor*, Madrid, 1960, 245-255.

Esta actitud es fundamental en todos los problemas del mundo occidental. Y, por supuesto, en el momento en que vivimos, un momento tecnológico, especialmente fundamental. Lo que quiere decir que la técnica puede ser, y de hecho es, vehículo actual de la cultura de Occidente, pero que, inevitablemente, resulta inseparable de Homero y Virgilio, de modo que todo intento de disociación conduciría a su ruina. Por más esfuerzos que se hagan en sentido contrario, necesariamente allí donde se desarrolla cualquier ingenio técnico van también inscritos Virgilio y Homero, porque va también en su seno la misma actitud creadora que inspiró a estos grandes poetas. Claro es, Virgilio y Homero podrían, en un momento dado, ser olvidados. Una vez en la Historia ya ocurrió esto: fue con Atila. Pero, si esto ocurre ahora, ¿qué peculiaridad podría ofrecer Occidente a los ojos de los demás pueblos? ¿Por ventura una técnica al alcance de todos, que no es sino la espuma superficial de la cultura, sobre la que hacemos la navegación diaria de la vida? ¿Sería esto distintivo suficiente y respetable frente a los demás pueblos? Bien evidente se nos hace ahora mismo que no. Es así como, bajo la formulación «Técnica/Humanidades clásicas», se debaten en Occidente problemas de fondo que afectan a su propio latido vital. Y entre esos factores vitales acuciantes emerge siempre la necesidad de mantener en un primer plano la conciencia de los propios orígenes. Porque en los momentos difíciles de los pueblos y de los hombres es un axioma que la salvación está en la vuelta a los orígenes; y así lo hacen las personas y las instituciones. Y, en el orden cultural, esta necesidad se hace patente ahora mismo en la permanente presencia, en el retorno continuo hacia el mito clásico que se da en la literatura y el cine actual. Los hombres de Europa están buscando de un modo inconsciente su destino esencial; en términos jungianos, van al encuentro de su propia «sombra», del hombre natural puro que vive bajo la «persona» o máscara del ser civilizado sofisticado; buscan el «ser», punto central unificador

de la conciencia y la inconsciencia, de la «persona» y la «sombra», fuente de energía vital para toda actividad humana.

* * *

Ese reencuentro con nosotros mismos que significa el acercamiento a la lengua y Literatura de Roma es una fuente de poderío y vigor profundamente perturbadora. Ahora bien, en una sociedad donde haya equipos de humanistas clásicos bien dotados el inmovilismo en cualquiera de sus formas resulta casi imposible. Una mirada un poco atenta a la historia y cultura de Europa, desde la sociedad feudal hasta la tecnológica en que vivimos, muestra cómo los estudios clásicos son permanente avanzadilla en todos los grandes momentos de crisis. Y, cuando cada etapa político-social consuma su ciclo histórico, allí están siempre los humanistas, los hombres formados en las letras latinas y griegas, impulsando la salida de la etapa que periclita y acelerando la instauración de la nueva era.

Así, cuando la sociedad feudal, en un tiempo vital y protectora frente a la incursión enemiga, ha cumplido ya su misión histórica y se esclerotiza, dejando de ser instrumento útil para convertirse en instrumento de regresión, allí tenemos a los humanistas impulsando la salida hacia las monarquías absolutas, fundamentándola doctrinalmente y dotándola de elevados contenidos culturales. Pero en pleno absolutismo es un tópico humanista, proclamado a los cuatro vientos, la igualdad radical de todos los hombres y la fundamentación de toda verdadera nobleza no en la sangre, sino en las bellas y heroicas acciones.

Si avanzamos un poco más en la historia llegará el momento en que las monarquías absolutas sufran, a su vez, esclerosis, cerrándose en sus aristocracias; las noblezas que habían sido ganadas se convertirán en noblezas puramente heredadas: allí nos encontraremos de nuevo, impulsando la salida, con los hombres formados en las letras latinas al frente de la Revolución francesa, abriendo el gobierno de los pueblos a una numerosa burguesía.

Y paralelamente habrán de reconstruir el esquema didáctico, de modo que puedan albergarse en su recinto crecientes multitudes.

Y, si nos acercamos a nuestro tiempo, la segunda gran crisis de la sociedad occidental, con su reflejo en nuestras letras latinas, está en pleno desarrollo: se produce en la segunda mitad del siglo pasado con la revolución industrial y culmina en nuestros días con la era tecnológica. En lo político se manifiesta por la entrada en escena de las clases obreras. En lo social, por la extensión a esas clases de las ventajas de todo tipo que detentaba la burguesía y, entre ellas, del acceso directo a la dirección de la sociedad a través de la cultura: las masas han exigido y obtenido ante nuestra vista en todas partes la igualdad de oportunidades para todos por medio de la cultura. Y en lo científico presenciamos el triunfo avasallador de la ciencia y la técnica en proporciones nunca imaginadas. Pues bien, también en esta etapa, impulsando la evolución, han estado al frente de los movimientos políticos, económicos, sociales y científicos hombres formados en las letras clásicas, humanistas científicos de nuestro tiempo que tratan a su vez de dar nuevas fórmulas de vida al mundo occidental sin al mismo tiempo romper con lo mejor de las grandes tradiciones.

Es que los estudios clásicos son, en suma, un poderoso elixir liberador: cuantos prueban el juego de sus sazonados frutos alcanzan una vigorosa conciencia de la propia personalidad, una serena conciencia de la dignidad humana. Por eso, en cualquier reforma educativa que se plantea en un país europeo, la limitación de las letras latinas en la educación de la juventud para unas minorías, y no digamos su desaparición, por más apariencias que pueda tener de progresiva, tiene muchas probabilidades de resultar regresiva. Es éste un dato muy de tener en cuenta a la hora de enjuiciar el alcance de los estudios clásicos.

2. Función social de la poesía: la poesía de Virgilio

Pero vamos a acercarnos directamente a Virgilio y a su poesía. Todos nosotros, hombres llenos del sentido de la responsabilidad, nos vamos a sumergir, sin embargo, en un mundo de ficción, el mundo de ficción que es la poesía, el mundo de ficción singular que es la poesía de Virgilio. Éste, a través de su poema, de su héroe en la ficción, que es Eneas, partiendo de unos materiales humanos vulgares, incorpora en el personaje, y hace conscientes en todos nosotros, las aspiraciones y los sentimientos del pueblo romano y, al asumirlos nosotros, de toda la humanidad europea primeramente y luego de toda la humanidad en cuanto son universales. Por eso Virgilio es de pleno derecho el primer clásico de Occidente.

* * *

¿En qué consiste la función social de la poesía? Tiene razón T. S. Eliot cuando afirma que *el hecho de que el poeta emplee su poesía para defender o atacar una actitud social no cuenta para nada. Una mala poesía tal vez alcance transitoria boga cuando el poeta refleja una actitud difundida del momento; pero la verdadera poesía no sólo sobrevive a los cambios de la opinión pública, sino que también sobrevive a la total desaparición del interés suscitado por los temas que interesaban apasionadamente al poeta*[2]. Naturalmente, lo que cuenta es que el poeta sea capaz de apoderarse de los sentimientos colectivos y hacerlos conscientes e incluso devolverlos enriquecidos: ésta es la función social de toda gran poesía. Y en este sentido la poesía de Virgilio es poderosamente social.

---

[2] Cf. T. S. Eliot en pág. 10 de *Sobre la poesía y los poetas*, en *Función social de la poesía*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1959.

La famosa frase de que «a los pueblos sólo los mueven los poetas» no necesita más que una añadidura: los poetas que no mienten. Para un poeta, decir la verdad es convertirse en corazón y boca de su pueblo; si un poeta miente, podrá convertirse en falso profeta, podrá seducir transitoriamente y sembrar la discordia y la guerra, pero no perdurará ni dejará siembra de amor. Virgilio fue uno de esos poetas que poseen «la palabra verdadera». Por eso su pueblo le amaba; por eso, allí donde aparecía, el pueblo romano le aclamaba espontáneamente.

Pero Virgilio llegó más lejos aún: al construir en Eneas el arquetipo de la sociedad romana primero, del mundo romano después, lo trascendió y construyó el arquetipo de Europa y su cultura: por eso también se convirtió en corazón y boca de Europa.

En resumen de cuentas, importa pensar y estudiar a Virgilio no por razón de fetichismo ni por respeto a un nombre milenario, sino simplemente por lo que él nos da: la conciencia de nuestro destino como hombres de nuestro tiempo, la conciencia también de nuestro valor intrínseco como hombres, la pauta de nuestra personalidad en la lucha por la vida.

¿Cómo pudo Virgilio construir el arquetipo de la sociedad romana primero, del mundo romano después y luego, trascendiéndolo, un arquetipo de Europa con validez universal a través de la ficción poética de la *Eneida*? Es lo que ahora vamos a ver en un sumario recorrido.

3. Desde Troya a Roma: la creación de un arquetipo

Vamos a recorrer juntos el camino a través del cual Virgilio extrae de las cenizas de un héroe humano, hablando históricamente, del héroe homérico Eneas un arquetipo permanente romano, europeo y universal. Es éste un camino lleno de emociones y sorpresas que recorrí primero

en la soledad reflexiva a comienzos del decenio del cincuenta; luego, en los años de 1955, en la amable compañía de numeroso y docto público en mi bien recordada Asturias, en Salamanca y en Madrid; y, por fin, a partir de 1962 lo han seguido miles de lectores. Excúseme, pues el lector docto si, junto a alguna que otra novedad, se ha de encontrar con síntesis de cosas que ya conoce [3].

* * *

Para un lector actual, la *Eneida* empieza siendo toda ella un juego de puerilidades en una mirada superficial. Pero un juego de puerilidades que, visto en profundidad, viene a ser algo así como un trascendente reencuentro con la propia infancia.

En primer lugar, ¿quién es Eneas? El poeta se cuida muy mucho de hacernos la presentación de su héroe en los primeros versos (I 1-6) del poema:

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio...

Eneas es, pues, un *profugus*, un *iactatus*, un *passus*: es decir, un fugitivo, un hombre zarandeado por la ira de los dioses, un hombre que padeció mucho. En términos actuales diríamos que es un «self-made man», un hombre que se ha hecho a sí mismo a través del sufrimiento. Como

[3] Cf., en la *Nueva España* de Oviedo, la extensa reseña de nuestra conferencia *Los clásicos grecolatinos son autores de hoy*, que patrocinó el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de dicha ciudad el 11-I-1955: en la reseña puede encontrar el lector las tesis centrales, y aun las palabras clave, que desarrollamos en *Virgilio. Libro II de la Eneida. Introducción, texto, notas y estudio estilístico*, Madrid, 1962. Cf. igualmente la conferencia *Virgilio y el mundo de hoy*, reseñada en nuestro tomo IV 85.

profugus contra su voluntad, ha perdido su patria, sus amigos, su mujer, todo lo que amaba y ha comido el pan amargo del exilio; como *iactatus* y como *passus* se ha templado en la adversidad y se ha forjado en el sufrimiento: es un hombre zarandeado, un hombre batido por la vida.

* * *

El atractivo inmediato que un tipo humano así tiene en sí mismo es extraordinario: quizá el público femenino tendría mucho que decir sobre esto; las mujeres suelen valorar muy alto a ese tipo de hombre que ha vivido mucho, que ha padecido mucho. A la hora de su amor y de su tragedia, la reina Dido recordará en Eneas (IV 13-14) justamente al *iactatus*:

Heu, quibus ille
iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat!

De manera que seguramente ellas, con su delicada sensibilidad y su penetrante psicología, harían mejor que yo, con toda mi estilística, la exégesis de este pasaje. Lo que la estilística nos descubre es únicamente el mensaje de la introducción virgiliana al poema: sólo quien es capaz de aguantar el destierro, el infortunio, el dolor y sobreponerse a ellos con las proezas de su brazo y de su espíritu, sólo ése fundará su propia Roma perdurable, es decir, realizará su destino y logrará la plenitud de su personalidad humana.

Bien sé que el sentido crítico del lector enterado se preguntará cómo se compagina la tesis del hombre que se ha hecho a sí mismo con el Eneas mimado de los dioses que ha visto toda la crítica no sin razón, a quien acompañan prodigios protectores en todos los momentos difíciles. Ocasión tendremos de volver sobre ello; pero es Virgilio mismo quien plantea contradictoriamente a su personaje.

* * *

Bien, ya tenemos a Eneas en marcha; mejor dicho, ya ha comenzado el poema. Un comienzo abrupto, *in medias res*, tras la introducción. Pero es en el libro II de la *Eneida* donde Virgilio nos plantea la figura del personaje en toda su profundidad, a través de una narración autobiográfica y retrospectiva de los acontecimientos que nos sitúa en los comienzos de la acción. Mas he aquí que nos sale al paso un fenómeno sorprendente: el personaje central del poema, el héroe, Eneas, está ausente, al margen de los acontecimientos, por demás trascendentes para su patria, cuya narración se extiende sobre los 270 versos primeros de dicho libro. Y ¿quién es Eneas en esos momentos iniciales de la acción? Lo que Eneas es sólo podemos conjeturarlo por su posterior conducta y por los datos «históricos» que sobre él tenemos: Eneas es, sencillamente, un hombre de carne y hueso con madera de primera clase, un buen padre de familia, un buen hijo, un buen marido, un héroe homerico. No sabemos qué es lo que él hacía mientras los griegos estaban asaltando Troya en aquella noche trágica para su patria: ni Virgilio ni Eneas nos lo dicen. Pero sí sabemos lo que a lo largo de esos 270 versos está sucediendo: que los griegos han asaltado la ciudad, que Troya está ardiendo. Pero entre tanto Eneas, el héroe del poema, no aparece por ninguna parte. Y cuando por primera vez surge en la secuencia de la acción, Eneas —él mismo nos lo cuenta—, Eneas, ¡oh, sorpresa!, está durmiendo.

¿Cómo podía Eneas dormir mientras los griegos asaltaban Troya y la ciudad estaba en llamas? Es ésta una de tantas cosas que requerían intentar una explicación satisfactoria. Sobre este sueño y otros de la *Eneida*, aunque se hayan vertido ríos de tinta, creemos que aún hay algo que decir, y creemos también que tienen una explicación interna perfectamente coherente. Eneas está durmiendo y se le aparece el espectro de Héctor, quien, por vez primera, a través del sueño, le informa por vía subconsciente del desastre que está padeciendo su patria.

* * *

¿Qué es lo que hará Eneas? Porque es el caso que Eneas tiene una gran misión que cumplir. Esa misión no se la ha asignado él a sí mismo: se la han asignado los dioses; ellos, sin duda, le han elegido a él para que la realice. Y bien, ¿en qué consiste? Eneas, en resumen, lo que tiene que hacer es fundar la nueva Troya, es decir, Roma. Pero para esto tiene que hacer, en un orden personal, una trasformación de sí mismo: tiene que triunfar de todas las pasiones, de la ira, del furor, de la locura, tiene que romper todas las ataduras que le ligan a este mundo, tiene que romper con su propia temporalidad para, dejando de ser hombre, convertirse en un arquetipo válido para todo su pueblo y, más allá de su pueblo, válido para todos los hombres.

Naturalmente, los materiales de que disponen los dioses son materiales mezquinos, pues son materiales humanos. Eneas va a tener que realizar esa transformación de sí mismo, más aún, esa muerte de sí mismo —es otro aspecto sobre el que después volveremos de modo crítico— a través de un proceso ascético de depuración profunda, a través del paso por una difícil vía purgativa que al fin se consumará en su descenso a los infiernos en el libro VI, en lo que podríamos llamar vía unitiva, que le pondrá en posesión de su propio destino y el de su pueblo, accediendo en ella a la visión directa, como en una película futurista, de ese grandioso destino.

4. El proceso de depuración ascética

Bien, adelantemos acontecimientos. Ya le ha avisado Héctor. Ahora empieza la gran carrera de Eneas. Él tiene que fundar la nueva Troya, Roma, en la cual el *fatum*, expresión del orden cósmico de los dioses, encontrará su propio trasunto en la *lex romana*. La *lex romana* será en la tierra el equivalente del *fatum*, del orden cósmico que

gobierna el universo, dictado por Júpiter. Nada menos que ésa es la tarea que se le ha encomendado.

Hay en el libro II dos nítidas partes: la primera, constituida por esos 270 versos, es un estudio inigualable de psicología de masas para explicar la derrota; la segunda, en la que Eneas entra en acción, nos explica la emergencia del nuevo héroe.

En la primera parte, Virgilio (II 3) resume y define en una palabra de entrada, *infandus*, los acontecimientos:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem...

Infandus es lo indecible, lo irracional. Todo lo que allí ocurre es irracional o está más allá de la razón. Irracional es la historia del caballo, irracional el cuento del espía Sinón, irracional la conducta de Príamo, irracional la durmiente ausencia de Eneas, más allá de la razón el prodigio de Laoconte. Eneas no aparece en esa primera parte de la acción, pero, dada su conducta en la segunda, no tenemos ningún motivo para incluirle en el grupo de Capis *et quorum melior sententia menti* (II 35), y sí muchos motivos para excluirle: Eneas no alcanza a ver, ni aun a fuerza de prodigios, la trascendencia de lo que ocurre ante sus ojos. Digámoslo ya, Eneas no hace nada útil para el cumplimiento de su tarea. Su conducta entera está dominada por la ira, el furor, la ceguera, y no tiene conciencia de los altos destinos para los que ha sido llamado. Tenemos que suponer que se ha creído, como cualquier vulgar troyano, la pueril historia del caballo; tenemos que suponer que se ha dejado embaucar por el espía Sinón; y, en fin, tenemos que creer que hasta ha malentendido el prodigio de Laoconte, que aparentemente viene a ratificar la credulidad de los troyanos.

Y, cuando en la segunda parte, a partir del verso 270, entra en acción, Eneas en su conducta no es más que un héroe homérico, todo pasión, todo cólera, todo valor, que

lo que desea es acabar pronto y morir matando, ya que otra cosa no puede hacer por su patria: justamente el tipo de héroe y el tipo de *uirtus* que él tenía que derrotar en sí mismo para que naciera el hombre nuevo, para que renazca de sus cenizas el héroe de la nueva Troya, de la Troya vencedora de Grecia, en la que la serenidad de espíritu, la *pietas*, esto es, el encuentro, en el interior de uno mismo, del orden cósmico expreso en el *fatum* y la sumisa aceptación de este orden y su realización en la propia persona gobernarán al mundo. Ésa es la Troya representada idealmente por Augusto, ésa es la Troya que regirá la tierra bajo la ley, la paz y la justicia, que hará del universo una morada digna de unos seres hechos para ser libres en el orden eterno dictado por los dioses, cuya manifestación terrena será la ley romana. Eso es, sin duda, lo que Anquises quiere decir a Eneas en su visión futurista del libro VI cuando, superada ya la vía purgativa, le muestra su destino en la vía unitiva y Eneas se identifica con él en aquellos famosos versos (VI 847-853):

Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes) pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

* * *

Pero Eneas está muy lejos de eso: tan lejos, que en la noche de la destrucción de Troya está profundamente dormido. La noche física, símbolo cósmico de la noche del espíritu, lo envuelve todo (II 250-253):

Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox,
inuoluens umbra magna terramque polumque
Myrmidonumque dolos; fusi per moenia Teucri
conticuere; sopor fessos complectitur artus.

Y Eneas, el predestinado, el que iba a fundar la nueva Troya vencedora de los destructores de la vieja Troya, los griegos, duerme. Es entonces cuando, en una escena impresionante, se le aparece el espectro de Héctor (II 270-271) con todo el sangriento ornato de su tragedia

> (*in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector*
> *uisus adesse mihi largosque effundere fletus*)

y le ordena categóricamente (II 289-290) que huya

> («*Heu fuge, nate dea, teque his*» *ait* «*eripe flammis.*
> *Hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia*»).

Troya se hunde, ya no hay nada que hacer por ella, son los dioses los que han decretado su fin. Pero el espectro (II 293-295) le instruye sobre su misión:

> *Sacra suosque tibi commendat Troia penatis;*
> *hos cape fatorum comites, his moenia quaere*
> *magna, pererrato statues quae denique ponto.*

Es muy difícil comprender, lo ha sido para la crítica, cómo Eneas necesitaba informarse del desastre de su patria a través de un sueño. Tenemos que suponer que en una ciudad incendiada y asaltada por el enemigo nadie, salvo quizá los niños de pecho, dormía; y así es y así nos lo dice Virgilio por boca de Eneas en los versos 298 y siguientes. Pero el héroe, cuando todo el mundo había despertado y se encontraba sumergido en el fragor de la lucha, estaba durmiendo; y necesita que un espectro sangriento se le aparezca en un sueño y le despierte. Conocida y divulgada está nuestra interpretación: Eneas toma conciencia a través del sueño, por vía subconsciente, del desastre y, por primera vez también, de su misión; lo que la conciencia despierta de Eneas reprimía, que Troya no tenía salvación, que había que romper con un pasado querido incompatible con su trascendental futuro, emerge poderosamente a la conciencia a través de la visión oní-

rica: por eso la orden de marcha. Y aun puedo añadir más: el mismo contenido y la misma explicación y el mismo desarrollo tienen otros sueños de Eneas.

* * *

¿Cuál es la reacción de Eneas? ¿Obedecerá a Héctor, se percatará de su misión, será el *pius Aeneas* en su profundo sentido? Porque no es frecuente que a uno le hable un espectro en términos tan precisos. Pues no, Eneas está todavía muy lejos de ser lo que tenía que ser: el arquetipo más allá de este mundo, tradición y misión encarnadas. Como él mismo dice en II 314-317,

arma amens capio; nec sat rationis in armis,
sed glomerare manum bello et concurrere in arcem
cum sociis ardent animi; furor iraque mentem
praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis.

Eneas se conduce honestamente como cualquier troyano valeroso y, enloquecido, se lanza a la muerte.

Ante sus propios ojos tiene la ratificación de lo que le ha dicho Héctor. Pero, por si esto era poco, he aquí que, en mitad del combate, Panto se lo repite (II 324-326) en términos inequívocos:

Venit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum...

Y ahora ¿se percatará Eneas de su destino, será sumiso, *pius* de veras? Nada de eso: la venganza, la desesperación, la muerte son el móvil de sus actos. Incluso cae en una perfidia sacrílega, que él mismo formula sin reparos. Se disfrazan con las armas de los griegos muertos para así hacer (II 390) más víctimas:

Dolus an uirtus, quis in hoste requirat?

* * *

Avancemos en nuestro recorrido. Eneas se encuentra ahora ante el palacio de Príamo, el rey de Troya, que está siendo tomado al asalto. Es un largo y significativo episodio [4] en la carrera del héroe, que es cantado por el poeta en boca del propio Eneas con tonos estremecedores (II 438-558). Eneas contempla el asalto y la destrucción del palacio, lleno de recuerdos y evocaciones; ve cómo el viejo Príamo es maltratado, cómo uno de sus hijos, Polites, muere a manos de Pirro en presencia de su propio padre y, por último, cómo el anciano rey es asesinado y su cuerpo decapitado, «tronco ingente», queda abandonado (II 557-558) sobre la arena del litoral:

Iacet ingens litore truncus,
auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.

¿Cómo reacciona Eneas ante esta tragedia? El espectáculo del cadáver de Príamo le conmueve profundamente y provoca en él el primer movimiento de introspección y vislumbre interior de su destino. Pero es una conmoción muy humana, un recuerdo de piedad familiar, que no la *pietas* trascendente que sus altos destinos exigen. Y además dura muy poco, pues el héroe vuelve en seguida a su furia irracional. En primer lugar se acuerda de su anciano padre, Anquises; después de su mujer, Creúsa, y de su hijo, Julo. De manera que su reacción primaria es la de un buen hijo, un buen marido y un buen padre. Y, naturalmente, piensa en salvar a los suyos. Y ¿qué es lo que hace? Pues toma sus armas, se sumerge de nuevo en el combate y se lanza a vender cara su vida. Eneas, pues,

---

[4] Cf. págs. 96-97 y 194 de nuestro l. c. en n. 3 y nuestras *Figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid, 1964².

sigue pegado a la tierra, a los vínculos terrenos, muy lejano todavía de lo que tiene que ser.

En cuanto a Príamo, le inspira a Eneas una profunda piedad y, sin duda, esa piedad es el móvil inmediato de su reacción. Sin embargo, Príamo es el gran culpable y no ha hecho más que pagar con la vida sus culpas. Porque Príamo, el conductor del pueblo troyano, el que debía haber sido la razón, la luz, el guía, se dejó engañar pusilánimemente por las argucias de un espía de segunda clase, Sinón. Y su muerte no será sino un castigo ejemplar, aun cuando a nosotros, como a Eneas, nos pueda inspirar una profunda piedad. Pero añadamos unas palabras aclaratorias de esta interpretación. Una cosa es que Príamo nos inspire piedad y otra cosa muy distinta que en la economía del poema la piedad sea el motor de la escena: no es así. Príamo, en resumen de cuentas, ha sido impío. Ha sido impío porque no ha sabido llevar a su ciudad el orden de los dioses. Y por eso mismo ha sido gran pecador. Y como ha sido gran pecador, lo que le ocurre no es sino un acto de justicia, aunque sea de cruel justicia, y sufrirá el mismo castigo que sufren en la *Eneida* cuantos no encuentran en su corazón el orden establecido por los dioses: va a perecer y su cadáver, en justicia proporcional a su inmensa responsabilidad como gobernante, quedará ingente, decapitado, insepulto en la arena.

* * *

El espectáculo de Príamo ha vuelto, pues, a desatar en Eneas toda su pasión haciéndole olvidar el mandato de Héctor. Entonces sobreviene un nuevo prodigio: es su propia madre, Venus misma, la que ahora se le aparece con todo su esplendor para sacarle de su irracional situación, de su furor impío. Y lo primero que de todo le reprocha es su demencial furor (II 594 ss.). Y luego le advierte categóricamente (II 602) que el culpable de la ruina de Troya no es Elena ni Paris, sino

diuum inclementia, diuum.

Y, para confirmar sus palabras, disipando la nube que embota la mirada de Eneas como mortal —tales son sus palabras—, le sitúa ante un grandioso espectáculo: los dioses conjurados, Neptuno y Juno coaligados y hasta el propio Júpiter están destruyendo las murallas de Troya. Es un espectáculo surrealista aterrador, pero necesario para que Eneas tome conciencia de su misión. Ante semejante visión, el héroe se da cuenta por vez primera de que la desaparición de Troya está escrita en el libro del destino.

* * *

Ahora ya sí que sabe lo que tiene que hacer: el héroe homérico se dispone a morir, el hombre nuevo se dispone a nacer. Pero he aquí que, imprevistamente, surge una dificultad: la tradición, simbolizada en su anciano padre Anquises, se resiste a salir de Troya, quiere seguir donde está, es inmovilista. La tradición se siente sin misión, sin futuro; una tradición sin futuro es un monumento funerario; por eso Anquises se dispone a morir en la propia Troya. Eneas y Creúsa suplican en vano (II 634 ss.). Eneas se desespera de nuevo, se rebela explícitamente contra el mandato de Venus y se sume en la desesperación (II 664 ss.). Pero entonces, una vez más, sobreviene un prodigio: una lengua de fuego surge sobre la cabeza del hijo de Eneas, Julo, símbolo del futuro; y Anquises, ante este signo de la voluntad de los dioses, se decide a marchar juntamente con ellos y a abandonar definitivamente Troya. Todo parece indicar que ahora empieza la gran promesa.

* * *

Pero todavía Eneas va a tener otra caída. Aún no está maduro para realizar su destino, porque tiene que romper

todas las ataduras que le sujetan a la tierra. Y una de las ataduras más sólidas del hombre con la tierra es su mujer. Para realizar una misión sobrehumana, para convertirse en un arquetipo, parece que no es lo adecuado estar casado: un arquetipo tiene que ser soltero o, al menos, viudo. Y entonces sobreviene un episodio que la crítica, nuestra milenaria crítica, ha zarandeado creo que con muy escasa fortuna: es el de Creúsa, cuyo punto clave reside en el orden de marcha que Eneas establece para salir de Troya.

Eneas ha decidido huir de la ciudad con los suyos. Es de noche. El enemigo domina la ciudad y los incendios iluminan la oscuridad alargando las siluetas; entonces Eneas (II 707-711) establece el orden de marcha:

Ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;
ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit;
quo res cumque cadent, unum et commune periclum,
una salus ambobus erit. Mihi paruus Iulus
sit comes, et longe seruet uestigia coniux.

Es decir, Anquises, el anciano padre, irá sobre su espalda; Julo, el hijo, irá de la mano; y Creúsa, la mujer, irá *longe*, «a cierta distancia» (v. 710), y *pone*, «detrás» (v. 725). A mí me gustaría que las mujeres que esto escuchan opinaran sobre este pasaje. Porque es el caso que Creúsa es un ejemplo único de sumisión conyugal: en una noche como ésa no tiene objeción alguna que poner, no tiene inconveniente alguno en que su suegro, su marido y su hijo vayan juntos, a cierta distancia delante, separados de ella. ¡Verdaderamente es un ejemplo sin par de esposa obediente y dispuesta a eclipsarse!

Los equilibrios que se han hecho para explicar el pasaje son verdaderamente difíciles. Y, no obstante, la primera explicación es la obvia: Virgilio, que estaba escribiendo la *Eneida*, sabía muy bien que Eneas se iba a encontrar poco después en Cartago con la reina Dido, una viuda guapísima, dueña de un país floreciente, con la que viviría un

amor apasionado; y que más tarde vendría una boda política con la hija del rey Latino. Y, claro, a Cartago no podía llegar en modo alguno un casado; al menos tenía que llegar un viudo en condiciones útiles. Para ello la solución era suprimir a tiempo el personaje en discordia: por eso nada mejor que el que saliesen separados en aquella noche trágica y que Creúsa desapareciese. Esta explicación es la obvia y, en suma, es la final y representativa de la crítica. Y es Constans quien tiene el valor, en su estudio, excelente por todos los conceptos, sobre la *Eneida*, de proclamarla de frente. Y aun añade que, cualesquiera que sean las razones que se den para justificar el orden de marcha, la mejor que se puede invocar es que Virgilio necesitaba que fueran separados [5]. Lo malo de esto es que, si Virgilio sabía de antemano la aventura de Dido, Eneas no sabía nada; pero quien dispone el orden de marcha es precisamente el héroe: una cosa es la secuencia lógica de los acontecimientos ideada por el poeta y otra muy distinta la lógica interna de las criaturas de la ficción. Éstas gozan de completa autonomía frente a su creador: su acción se justifica en sí misma por su coherencia interna a través de las diversas situaciones en que el poeta las coloca y por su integración armónica en la economía del poema, coherencia y economía que corresponde descubrir a la crítica. En suma, que el análisis estilístico-estructural del poema me llevó a una explicación de tipo simbólico, que es bien conocida y la misma a que llegó, en su excelente obra sobre Virgilio, Brooks Otis un par de años después: Anquises, el anciano padre, es decir, la tradición, irá sobre las espaldas del propio Eneas llevando consigo los Penates y objetos sagrados; el hijo, Ascanio o Julo, irá de la mano como símbolo del futuro, caminando de la mano del padre *non passibus aequis*, como dice muy bien Virgilio en el verso 724; y Creúsa, la esposa, irá detrás, a cierta distancia: ella es el presente que desaparece. Se está formando un arquetipo: la esposa son las ataduras del hom-

[5] L. A. CONSTANS *L'Énéide de Virgile. Étude et analyse*, París, 1938, 102.

bre a la tierra y al momento presente, y esas ataduras tienen que romperse. A partir de este momento Eneas es ya tradición y misión encarnadas, pasado y futuro. Ya puede empezar el poema[6].

5. La gran caída: Dido

Cuando llega el final del libro II, Eneas, el arquetipo, va a nacer, y Eneas, el héroe vinculado a la tierra y sus ataduras, está empezando a morir: está ya depurado de la escoria del pasado y de su presente. Pero la verdad es que la carrera del nuevo Eneas está empezando. Todavía no es el *pius Aeneas* propiamente dicho. Ahora ya tiene clara conciencia de su misión; pero no está a la altura de ella todavía. Y tendrá graves caídas, porque su misión

---

[6] Cf. los textos: *Anquises, su padre, irá sobre las espaldas del propio Eneas, llevando además los Penates y objetos sagrados; su hijo, Ascanio (Julo), irá de su mano; y su mujer, Creúsa, irá detrás, «longe», «a alguna distancia»... El orden de marcha tiene una explicación simbólica hermosa: Eneas al frente, con la tradición a la espalda, representada en Anquises; su hijo Julo, de la mano, es el futuro esplendoroso (la estirpe Julia es la de Augusto). ¿Y el presente? Se disipa en el horizonte. ¿Se resignará Eneas? Ni mucho menos... Eneas vuelve en busca de su presente, de su vida fluyente que le ha sido arrancada en una violenta operación quirúrgica; por eso corre a buscar a Creúsa.* Así en nuestro l. c. en n. 4, y he aquí el texto de Brooks Otis *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1963, 250: *Aeneas carries Anchises on his shoulders and Anchises holds in his hands the «sacra... patriosque penates» of the old Troy and the new Rome. Ascanius holds his father's right hand and runs beside. Creusa only follows behind («pone subit coniux»). The simbolism is clear. But Aeneas is far from grasping the meaning of the new «pietas» to which he has been committed. The almost immediate loss of Creusa makes him leave Anchises and Ascanius... and return in blind grief and fury to the very centre of Troy.* Es altamente significativo cómo el método histórico-comparativo aplicado a la Literatura, que es el que utiliza fundamentalmente Brooks Otis y del que es la culminación, a mi juicio, le ha llevado a tesis y soluciones textuales coincidentes en multitud de pasajes con las obtenidas por nosotros mediante el método sincrónico-estructural: todos los caminos pueden llevar a Roma; aunque cada época tiene el suyo. El método histórico y el estructural no se excluyen, sino que se completan.

le exigirá aun más tremendas renuncias. Su gran caída va a ser Dido. La *pulcherrima Dido* estará a punto de frustrar la nueva Troya. Es lo que Virgilio nos cuenta en el libro IV.

En él aparece la reina Dido con toda su espléndida belleza, con todo el boato de reina de una ciudad floreciente. Dido se nos presenta desde el primer momento, en todos los órdenes, como la contrafigura de Eneas. ¿Qué es lo que representa? Dido, aparte de su poderoso atractivo, aparte de su deslumbradora hermosura, representa la entrega a la pasión, al momento presente. Dido, que, naturalmente, simboliza a Cartago y a toda la seducción femenina del Oriente sobre Roma, debiera ser ejemplo de serenidad, de equilibrio y de contención para llevar sin vacilaciones a su pueblo hacia un destino glorioso, incompatible con el de Eneas. Pero está muy lejos de ello. Ciertamente que contra la pobre reina están conjurados los dioses y la que la protege, Juno, se halla en rebelión contra el orden cósmico. Es muy difícil que una mujer pueda mantener el equilibrio si sobre su mismo regazo se asienta disfrazado el dios Cupido para inflamarla. Pero el hecho es que ella también tenía un destino que realizar, un destino al que servir. En la trama del poema también ese destino está presente y, a su modo, aun entregada a la pasión —ésa es la contradicción en que incurre—, Dido trata de realizarlo. Lo que pasa es que las armas que emplea, si poderosas, son equivocadas para la ocasión: las armas que utiliza son las típicamente femeninas. Para desviar a Eneas de su destino, que es fundar la nueva Troya, Roma, la que subyugará a los griegos vencedores de la vieja Troya, la que destruirá a Cartago, Dido lo que hace, empujada por los dioses si se quiere, inflamada por Cupido, es tratar de retener a Eneas mediante un matrimonio, ofreciéndole su seductora hermosura, ofreciéndole todas sus riquezas, ofreciéndole todo el amor apasionado de que era capaz aquella bellísima mujer y que Virgilio describe con palabras únicas quizá en toda la Literatura.

La tentación es poderosísima, realmente irresistible. Hay que imaginarse a un fugitivo que viene dando tumbos por los mares, que ha perdido su patria, sus amigos, su mujer, todo lo que amaba, que llega desnudo, zarandeado, arrojado por el mar a las costas de Cartago. Y allí se encuentra con una bellísima reina que le ofrece todo lo que un hombre puede desear en este mundo.

* * *

¿Cuáles serán la reacción y la conducta de Eneas ante la gran tentación? De nuevo vamos a ver a la crítica debatiéndose en un mar de enrevesados problemas, en algunos de los cuales, a mi juicio, no alcanza puerto. El libro IV ha producido una masa bibliográfica inmensa y, entre ella, la espléndida obra de A. S. Pease. Pero no creemos que se haya dicho la última palabra ni se llegue a decir nunca.

Todo el mundo sabe que en el libro IV de la *Eneida* hay una muerte: el suicidio de Dido. Sin embargo, bien se podría decir que en él realmente no hay una muerte, sino dos: también Eneas, el Eneas homérico, muere en el libro IV. Lo cual pertenece a la lógica interna de la ficción poética tal como el lector la viene siguiendo. Y es correlativo a otro dato que la crítica había visto bien, pero poniendo el énfasis en la vertiente sentimental, con lo que, inconscientemente, quedaba en relieve la culpa de Dido: el dato es que en el libro IV no hay sólo una caída, sino dos, pues tan grave es la caída de Eneas como la de Dido. En lo que verdaderamente se diferencia ésta de Eneas es en la entrega total. Si traiciona a su misión como conductora del pueblo cartaginés, aun cuando tratase de retener al que había de ser el creador de Roma, en su día destructora de Cartago, si es verdad que Dido hace esto, no lo es menos —y ahí está su pecado— que después se entrega ya a la pura y ciega pasión de amor por Eneas olvidándose por completo de sus deberes como reina y gobernante.

¿Cuál será el resultado de todo esto? El resultado no podía ser más que uno, que está en la economía del poema. La *Eneida* es el triunfo de la razón, del equilibrio, de la luz, sobre la pasión, los apetitos terrenales, la ceguera y la oscuridad. Por eso en la *Eneida* cuantos se mueven bajo el imperio de la pasión y no saben encontrar en su corazón el orden establecido por los dioses están condenados al fracaso y pagan inexorablemente con la vida. Y más aún, todo el poema es tragedia en tanto en cuanto asistimos al espectáculo de la rebelión contra el *fatum* por parte de los hombres y de los dioses mismos bajo el imperio de la pasión. Empezando por el pueblo troyano, siguiendo por Dido, Mecencio, Turno y hasta esa flor bellísima de Ausonia, la virgen guerrera Camila. En todos ellos la entrega al apetito irracional en cualquier forma es su propia desdicha. Y a esta ley interna del poema no podía escapar tampoco Eneas.

Pero en el libro IV ha habido otra gran caída, tan grande como la de Dido, aunque la crítica sentimental haya puesto el énfasis en el abandono de la mujer enamorada: esa caída es la de Eneas. Éste ha traicionado también a su destino, a su pueblo, se ha entregado al apetito irracional. Pero todo el libro IV está construido por Virgilio de modo que el lector se siente transido de una profunda piedad hacia la reina Dido. Su patética caída, el torbellino de su pasión de amor y la desdicha de su abandono son presentados por el poeta en violento contraste con la implacable dureza y frialdad de Eneas, que no vacila en abandonarla cuando ya se respira el aire de tragedia. De manera que Dido es la víctima llena de humanidad y simpatía, mientras que Eneas es el victimario insensible. Pero las cosas no son así; y está escrito en el libro IV, aunque buena parte de la crítica haya caído en la trampa de esa simplificación de perspectivas, trampa tendida por el arte de Virgilio en un insuperable connubio entre la inspiración y el oficio, entre la Retórica y las

Musas[7]. La crítica más «sensata» a lo más que llega es a excusar con razones la conducta de Eneas. Pero al final quedan resonando los perfiles de aquel contraste (IV 428) en las palabras de Dido:

Cur mea dicta negat duras demittere in auris?

La verdad es que los oídos de Eneas no son nada duros, sino extraordinariamente permeables a pesar del fracaso de Dido, a pesar del sentimiento del lector: hay en toda la confrontación Dido/Eneas un sutil problema de índole lingüística y estilística —lo tenemos estudiado, y quede para otra ocasión— que permite comprender el fenómeno de disociación entre los resultados que el mensaje lingüístico de Dido alcanza sobre los diversos destinatarios, el receptor universal externo y su interlocutor en la ficción, Eneas. Porque, insistimos, los oídos de Eneas son extraordinariamente permeables: tanto, que Eneas desobedece pertinazmente a los dioses y está dispuesto a quedarse con Dido. Más aún: Eneas aparece ya en los comienzos del libro IV (vs. 260 ss.) transformado en un verdadero cartaginés, dirigiendo las obras de construcción de Cartago y vestido de refinadas galas y joyas, regalo de su enamorada reina. El simbolismo de estas acciones y atuendo es evidente; la contradicción entre el destino de Eneas y su situación, manifiesta; y la victoria de Dido, absoluta. Es que Eneas está tan profundamente enamorado de Dido como Dido de él. Pero la caída de Eneas es, si cabe, más profunda que la de Dido.

6. El sueño de Eneas en el libro IV

Lo que va a suceder de seguro que ya lo ha adivinado el avisado lector: un nuevo prodigio. Esta vez es el propio

[7] A mi juicio, toda la confrontación Dido/Eneas, pese a lo mucho que se ha escrito, necesita revisión: a la luz de la lingüística actual, y por la experiencia que tenemos, se pueden obtener muchos nuevos matices.

Júpiter quien va a intervenir enviando al dios Mercurio (IV 224-225) con un mensaje personal harto explícito de severísima amonestación para ese caudillo dárdano que está perdiendo el tiempo:

Dardaniumque ducem, Tyria Karthagine qui nunc
exspectat fatisque datas non respicit urbes.

Y aún subraya que no es ése el hombre que su madre prometía ni se le había salvado dos veces de las armas griegas para eso, sino para «gobernar Italia y poner el universo entero bajo leyes». Y, por último (IV 237), la orden categórica:

Nauiget! Haec summa est, hic nostri nuntius esto.

Mercurio cumplimenta el mensaje puntualmente. Y Eneas es sorprendido despierto y en plena actividad constructora con sus atuendos y ademanes tirios.

¿Qué hace Eneas? Lo de siempre: perder la razón (*obmutuit amens*) y la serenidad para cumplir precipitadamente el mandato (*ardet abire fuga*); y, en esta ocasión, ni más ni menos que cualquier amante en trance de huida, plantearse aterrorizado el problema de cómo decírselo a Dido. De manera que el *pius Aeneas*, no tan *pius* como parece —y no precisamente por el abandono de Dido—, obedece, da las instrucciones para una salida que es más bien una huida y se decide a despedirse de Dido, para lo que aprovechará el momento que crea propicio, ya que ella nada sospecha. Y sobreviene entonces una despedida desgarradora y bien conocida en la Literatura universal, porque no es Eneas quien sorprende a Dido, sino Dido a Eneas: ella lo adivina todo (v. 296). Sus quejas son un torrente de pasión, de desesperación, de inconsolable ternura que hacen blanco en el corazón de Eneas. Éste obedece, se decide... pero no se marcha.

* * *

Porque en seguida nos vamos a encontrar con un fenómeno más extraordinario todavía: Eneas, tras esa desgarradora despedida (296-330), después de haber repudiado a Dido (331-360), tras ver su violenta explosión en la que ya anuncia su muerte, sorprendentemente, otra vez más, estaba durmiendo. Mientras la desdichada Dido ve impotente los febriles preparativos de los troyanos para hacerse a la mar (393-407), mientras desciende los últimos peldaños de su humillación mendigando —¿en vano?— la mínima limosna de amor de una dilación (429-435), mientras, entregada ya a su desesperación entre fúnebres presagios, prepara su suicidio, he aquí (IV 554-555) que

Aeneas celsa in puppi iam certus eundi
carpebat somnos rebus iam rite paratis.

Magistral contraste poético, lleno de vigor, que ha provocado la universal condena de Eneas por parte de las mujeres, y verdadera emboscada también para la crítica. ¿Cómo es posible que un fugitivo, un náufrago que llega desnudo a las costas de Cartago, abandone al borde del suicidio a la reina que todo se lo ha dado y, para colmo, esté tranquilamente durmiendo en su nave esperando la hora de zarpar? Eso mismo (IV 560) es lo que le pregunta Mercurio

(*Nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos...?*)

aunque con muy diferente sentido. Porque durante el sueño se le ha aparecido Mercurio, le ha increpado duramente y le ha repetido de nuevo la orden categórica de marcha (IV 555-570).

La crítica que pudiéramos llamar sentimental o romántica cae hasta el fondo en la emboscada: Eneas es un personaje frío, leguleyo en sus respuestas, odioso; y Virgilio ha estado poco afortunado: tal es, por ejemplo, la postura de Cartault. La crítica que pudiéramos llamar

razonable, que trata de comprender el punto de vista de Eneas, cae en explicaciones inverosímiles: que Eneas ha tenido una durísima jornada y que bajo la presión de las emociones fuertes lo mismo se duerme uno que se desvela; que Eneas goza del descanso normal de las criaturas, porque, al haber sabido imponer la razón a los sentimientos, está a bien con el orden natural y con su conciencia; son las explicaciones de Bellessort y de Constans respectivamente y entre otros. Ni siquiera un Brooks Otis llega más lejos en la explicación de este plácido sueño de Eneas. Y, en fin, la crítica más cauta o guarda silencio o se abstiene de tomar posición propia, limitándose a recoger las diversas opiniones.

* * *

A mi juicio, la explicación del sueño es a la vez un poco más complicada y mucho más sencilla. Eneas está atravesando la máxima crisis de su carrera; y, ni más ni menos que en el otro momento crítico de su vida, en la noche de la destrucción de Troya, Virgilio nos lo presenta durmiendo; y en uno y otro caso es precisa la intervención sobrenatural para sacarle del sueño. La explicación inmediata está en la misma línea, aunque hay aquí más fondo: *a*) el sueño tiene el mismo contenido y sentido, es una orden categórica de marcha, porque su misión, y aun su propia persona, están peligrosamente comprometidas; *b*) Eneas toma conciencia a través del sueño, por vía subconsciente, del desastre que se le viene encima y de lo que su conciencia despierta reprimía: el hecho de que seguir allí después de la confrontación con Dido era traicionar su destino, representaba una concesión culpable de última hora a los recónditos deseos de su corazón.

Pero la explicación final del sueño va más allá. Que Mercurio representa bien lo que hay de imperioso en la voz de la conciencia es cosa que ya Constans había visto. Mas no hay que olvidar que este sueño —y en eso se diferencia esencialmente de otros— es la segunda parte

de la visión de Mercurio. En su primera aparición ante Eneas, a quien sorprende en plena actividad de rey consorte de Cartago, «complaciente con su esposa», *uxorius*, como dice Virgilio, el dios le ha transmitido el mensaje imperativo e inequívoco de Júpiter. Y entonces es cuando el *pius Aeneas* obedece precipitadamente, se decide a marcharse... pero se queda. Con lo que tenemos al *pius Aeneas* convertido a la vez en el *impius Aeneas* en todos los sentidos, haciendo trampa a Júpiter, porque se queda, y a Dido, porque se marcha.

¿Cómo se las arregla Eneas? Simplemente, se refugia en el sueño. ¡Ese sueño inverosímil que le ha valido la condena de todas las generaciones por su fría crueldad y que ha despistado a la crítica! Naturalmente que había tenido un día muy ajetreado y lleno de emociones, claro que había cumplido con su deber «bien a su pesar» (*tamen*, v. 396); pero nada de esto explica el plácido sueño de Eneas en tales circunstancias. Por supuesto, la Psicología y la Mitología vienen eficazmente en nuestra ayuda. Las enseñanzas de la Psicología nos son extraordinariamente útiles en la crítica literaria, y su utilización es perfectamente legítima [8]; hoy día sabemos que una de las maneras de huir de la locura es precisamente el sueño; y *amens* aparece Eneas en todos los momentos de desesperación. Por la Mitología sabemos también que el Sueño y la Muerte

---

[8] Gran parte de la *Eneida*, especialmente los seis primeros libros, puede ser explicada en términos freudianos o jungianos, es decir, psicológicos. Lo cual es perfectamente legítimo, *aunque no sea necesario.* El texto antiguo, piensan algunos, debe ser interpretado únicamente a partir de los datos, convenciones, conocimientos y actitudes con que operaba el autor. Nótese, simplemente, que, de hacer extensiva tal actitud a todos los saberes, la crítica literaria quedaría paralizada: habría que renunciar a todos los nuevos instrumentos, incluidos los lingüísticos, de penetración en la obra literaria. Otra cosa sería la traspolación de estos saberes al pasado y emitir juicio sobre las obras en nombre de ellos: esto es lo que no es legítimo. A mí me ha bastado la Lingüística estructural con su Estilística para alcanzar ciertas penetraciones; pero no he renunciado a la explicación en términos psicológicos, aliada a la investigación lingüística, porque el horizonte se ilumina de modo inusitado.

aparecen asociados simbólicamente; y esto no sólo en la Mitología griega, donde Hipno y Tánato son hermanos gemelos, sino también en la India y el gnosticismo y, por supuesto, en los textos judíos y cristianos. La inmersión en el sueño en los momentos difíciles significa carencia de fuerza espiritual, ausencia del mundo superior, y a la inversa el estar despierto. *Se ve, pues, que no dormir no es únicamente triunfar de la fatiga física, sino, ante todo, dar prueba de fuerza espiritual. Permanecer despierto, estar plenamente consciente, estar presente en el mundo del espíritu.* Y, claro es, *la acción de despertarse tenía una significación soteriológica.* Innecesario es recordar la noche de Getsemaní y la incapacidad de los discípulos de Cristo para la vigilia. ¿Cómo podían dormir en aquella noche? Es la pregunta que tantas veces nos ha surgido ante los sueños de Eneas. Y, en fin, en esas mitologías *el mensajero que «despierta» al hombre de su sueño trae a la vez la «Vida» y la «salvación»*[9]. ¡Eneas, el Eneas homérico, va a morir en este sueño! Virgilio era un hombre muy docto, que sabía mucho; pero lo que Virgilio sabía de estas cosas, y sabía mucho, nos importa poco: lo que nos importa es que Virgilio era un supremo poeta y, como tal, llevaba en sí toda la sabiduría.

¿Qué ha pasado para que el Sueño y la Muerte, Hipno y Tánato, se apoderen de Eneas? Sencillamente, que el subconsciente de Eneas, en el que ha sido reprimida su pasión, ajeno a la luz, a la razón, a la *pietas,* ha anulado la conciencia vigilante y Eneas se ha entregado, muy a su gusto, al sueño traicionando con ese acto, *impius,* a todo lo que él representa, poniendo en peligro el plan de los dioses. Y el precio de su traición no puede ser otro sino el que todos pagan: la vida. Y es entonces cuando, por segunda vez, Mercurio, el mensajero, se filtra en el sueño y manda y acusa (v. 569). Ante este mandato inesquivable, la conciencia toma el mando, Eneas despierta, deja la

---

[9] MIRCEA ELIADE *Mito y realidad,* tr. esp. Madrid, 1968, 143-148.

tumba del hombre viejo y vuelve a la vida superior del espíritu. Roma, la nueva Troya, el orden cósmico de los dioses en la tierra encarnado en la ley romana están a salvo; salvados por el propio Júpiter, verdadero fundador de Roma.

* * *

Pero la verdadera y completa explicación del sentido final del sueño de Eneas está al alcance de la mano y es, a mi modo de ver, extraordinariamente sencilla. Eneas se sumerge en el sueño porque, pese al mandato de Júpiter por vía de Mercurio, no quería irse; y se refugia en el sueño a fin de prolongar un poco más las horas finales de Cartago, a la espera de «algo» que le permita seguir junto a su Dido, complaciendo sus súplicas (v. 430): el sueño no es sino un ardid para dar largas. Eneas, simplemente, está dando largas al mandato de los dioses. Pero ¿es que no había obedecido en el acto el primer mandato? Sí formalmente, y ésa es su *pietas*; no en su corazón, y ésa es su *impietas*. Y, pareciendo ganar tiempo con sus precipitaciones (v. 281), lo perdía.

Bien sé que el docto lector, y no digamos el filólogo clásico, tiene un fino sentido crítico muy proclive a un prudente escepticismo. ¿No será toda esta explicación invento de la fantasía del crítico bien servida por la Psicología, la Mitología y la erudición clásica? ¡Lo que cuenta son los textos! Pues sí, está ahí, en el texto de Virgilio, escrita explícitamente y con palabras inequívocas, larga y cuidadosamente preparadas. Y para llegar a ella no era indispensable este periplo por la Psicología y la Mitología: bastaba leer con los ojos bien abiertos, y a nosotros nos fue suficiente con nuestra estilística. Pero también es verdad que quizá para abrirlos, o al menos para que el paisaje se iluminase de vivos colores, aquel periplo era muy conveniente.

Los textos tienen la última palabra. Oigámosla.

1.° Cuando Júpiter transmite el mensaje de Mercurio, le dice que hable con el caudillo dárdano que en la tiria Cartago *nunc exspectat* (vs. 224-225) «ahora está perdiendo el tiempo», según he traducido antes. Ésa es la interpretación de Servio, *moratur, tempus deterit;* interpretación que me parece indubitable, que acepta Pease como indiscutible con otros muchos, que viene avalada por toda la secuencia y mi estudio estilístico del pasaje, y que el escrúpulo gramatical del uso absoluto del verbo no debe poner en litigio. Esta dilación en tierra enemiga vuelve a subrayarla Júpiter en el mismo parlamento un poco más adelante, en el verso 235 (*Quid struit? Aut qua spe inimica in gente moratur?*), en completo paralelismo, que Austin ve muy bien, con el anterior pasaje. Pero retengamos ahora el *moratur*, «se entretiene, se retrasa».

2.° Mercurio, según el mandato de Júpiter, aborda bruscamente a Eneas, *continuo inuadit*, y le transmite (v. 271) el mensaje: *Quid struis? Aut qua spe Libycis teris otia terris?* El *teris otia* no es más que una *variatio* explicativa del *moratur* y del *exspectat* tal como lo interpretaba Servio.

3.° Aquí tenemos otra vez las *moras*. Los troyanos, según instrucciones de Eneas, se entregan febrilmente a los preparativos para zarpar; son como las hormigas —el símil es virgiliano—, cada una a su tarea (IV 405-407):

> *Pars grandia trudunt*
> *obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt*
> *castigantque moras...*

4.° Veamos a Dido pidiendo a Eneas (vs. 430-433) su última limosna de amor (*exspectet facilemque fugam... tempus inane peto*): es decir, una dilación, una tregua, tanto para que los sentimientos de Dido se encaucen como para que la marcha de Eneas sea más segura, como bien entienden Pease y Austin: justamente la limosna de amor que muy a su gusto le da Eneas con su sueño. Y justa-

mente la acusación que Júpiter ha lanzado en el verso 225: *nunc exspectat.*

5.° Pero aquí está la última, la palabra final, de la que lo anterior es preparación. Mercurio en el sueño amonesta a Eneas por su profundo sueño y le advierte de los graves riesgos que corre si la Aurora le encuentra en aquellas tierras *morantem* (v. 569). E inmediatamente, el brusco imperativo y la acusación de Mercurio: *Heia, age, rumpe moras.* «Arriba, vamos, déjate de dar largas». Pero mejor dejarlo en latín: *rumpe moras!*

No creemos que quede resquicio de duda sobre el sentido final, sobre el porqué y el para qué del sueño de Eneas. Éste estaba dando largas a su partida conforme a los impulsos de su corazón y a las súplicas de Dido.

7. Eneas, el arquetipo

Hemos dicho antes que en el libro IV —y era cosa sabida— no hay una sola caída, sino dos: la de Dido y la de Eneas. Y que correlativamente las dos caídas se pagan al mismo precio, la vida. Dido entrega la suya a través de su dramático suicidio. El pecado de Eneas, la entrega a la pasión, la traición a su destino, en suma, su *impietas,* es en todo similar a la de Dido y, congruentemente, tiene el mismo precio. Precisemos un poco más. Todo el mundo había visto que el Eneas de la segunda mitad de la *Eneida* es otro hombre. Lo que nosotros hemos querido poner de manifiesto es que ese otro Eneas emerge en un proceso correlativo a la caída y muerte de Dido: es en virtud de esa correlación con Dido, y con todos los *impii* del poema, por lo que afirmamos su muerte; para Eneas no hay una justicia diferente. Él va entregando su vida a través de todas sus caídas, y en proporción a la profundidad de ellas, hasta consumarse el proceso en el libro VI. Eneas, el hombre homérico, ha muerto en el sueño; el Eneas histórico, el «hombre viejo», se ha quedado en la tumba del

sueño en el momento mismo en que Mercurio le despierta y se consuma el abandono de Dido. Del sueño está naciendo un hombre nuevo, que arrastra ya muy pocos residuos del héroe homérico; para alumbrar este hombre nuevo y seguir el mandato de Júpiter, Eneas se ha sometido, con profundas resistencias, al «suicidio» de su personalidad «histórica».

Cuando Eneas sale de Cartago, es un hombre ya depurado de todos los afectos: ni el pasado, ni el presente, ni el amor carnal son ya nada para él. Su humanidad ha desaparecido, muerta también en la pira de Dido. Es un alma estrujada en el dolor, en la renuncia, un alma, hablando en términos cristianos, preparada para recibir a Dios y encontrarse con él. Esa recepción de Dios, ese encuentro con su propio ser, lo alcanzará definitivamente en el libro VI, donde se le dará la visión directa de su propio destino.

Eneas, para triunfar sobre los demás y fundar la patria universal de todos los hombres, gobernada por la ley, la razón y la justicia, tuvo que triunfar primero sobre sí mismo, desasirse de todo lo que amaba, de todas las cosas que le sujetaban a la tierra. Es en este sentido en el que creo que Eneas es un arquetipo válido para todos los hombres de hoy, de ayer y de mañana; un modelo permanente no sólo para la humanidad europea y occidental, sino para toda la humanidad. Y por eso tienen sentido las palabras que Eneas, el protegido de los dioses, dejará como mensaje a su hijo. Pero antes dos palabras sobre la contradicción que dejamos abierta al comienzo.

8. El que se hizo a sí mismo y los prodigios

He presentado a Eneas al comienzo con un «self-made man», un hombre que se hace a sí mismo; así se va a definir él también. Ahora bien, este «self-made man», paradójicamente, aparece sostenido por prodigios en cada momento de crisis. Hemos visto primero ante Eneas el espec-

tro de Héctor, que se le aparece en el sueño con un mandato conminatorio. Luego Panto le habla con la realidad ante los ojos en términos proféticos. Después Venus le muestra a los mismos dioses destruyendo las murallas de Troya para que no tenga duda. Un prodigio viene a vencer la resistencia de Anquises a salir de Troya. A continuación, la silenciosa y sumisa Creúsa, esposa sin par, que desaparece en la noche de la fuga de Troya; y, para colmo, cuando él vuelve a buscarla desesperado, se le aparece como fantasma para decirle que su destino está fuera de Troya. Más tarde Mercurio que se le aparece despierto para transmitirle el mensaje de Júpiter, ordenándole que se marche de Cartago; y, por fin, que reaparece en el sueño con el mismo mandato. Y no son éstos todos los prodigios. ¿Dónde está, pues, el hombre que se hace a sí mismo? El lector ha visto ya el sentido que doy a esos prodigios. Unas palabras más. Introducir milagros alegremente en un poema dirigido de modo inmediato a una sociedad que no creía en los dioses y en la que la fe religiosa estaba en crisis es un completo absurdo. Los romanos se hubieran reído de esos prodigios si, aparte de pertenecer a las convenciones de la poesía épica, no hubieran tenido una función muy precisa en la economía del poema que los justificara; eran en ella absolutamente necesarios. Lo expresaré otra vez en términos cristianos: el hombre nuevo no podía nacer sin la ayuda de la gracia. El papel que Virgilio ha asignado al héroe homérico es muy superior a sus fuerzas, muy superior a las fuerzas de cualquier mortal. A través de esos prodigios lo que Virgilio de seguro nos quiere decir es que la nueva Troya, patria universal de todos los hombres, es fundamentalmente obra de la divinidad realizada a través de un hombre; y que la ley romana tiene su raíz, en último término, en la divinidad al ser un trasunto del orden cósmico. Eneas sin la ayuda de los dioses no hubiera podido renunciar a su propia naturaleza, morir para renacer de sus cenizas.

Por eso cuando, al final del poema, Eneas quiere dar un mensaje a su hijo, las palabras que le dirige tienen un profundo sentido como definición de sí mismo y son (XII 435) un mensaje válido para todos los hombres:

Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem,
fortunam ex aliis...

Un mensaje de confianza en los valores profundos del ser humano.

V. E. HERNÁNDEZ VISTA

SOBRE LA TRADUCCIÓN DE UN VERSO AMBIGUO DE VIRGILIO

La égloga I de Virgilio ha sido considerada como uno de los poemas más hermosos de la literatura universal [1]. Y de su verso quinto se ha dicho que es el más melodioso de todas las literaturas [2]. Sobre este verso quisiera presentar aquí una posibilidad de traducción que me parece enriquecedora de todo el contexto poético de la égloga y que, si no constituye una interpretación rigurosamente nueva, tampoco ha recibido hasta ahora, que yo sepa, la atención debida.

La tradición se muestra casi unánime al dar a

formosam resonare doces Amaryllida siluas,

con ligeras variantes, este sentido: *enseñas a los bosques a repetir el nombre de la hermosa Amarilis.*

En nuestra literatura presentan esta interpretación los más ilustres traductores de las *Bucólicas.* Fray Luis de León dice con libertad notable:

---

[1] Léanse, p. ej., las primeras líneas del comentario que le dedica HERBERT HOLTORF en *P. Vergilius Maro. Die grösseren Gedichte,* herausgegeben und erklärt von... *Einleitung. Bucolica,* Friburgo de Br., 1959: *Als ein der kostbarsten Lieder der Weltliteratur steht die berühmte Flüchtlingsekloge am Anfang der Eklogensammlung.*

[2] *Dr. Johnson thought this last line the most melodious in all literature* (TH. FLETCHER ROYDS *The Eclogues, Bucolics or Pastorals of Virgil.* A revised translation, with introduction, text and notes by..., Oxford, 1922, en nota a *formosam... siluas*).

Tú, sin pena,
cantas de tu pastora, alegre, ocioso,
y tu pastora el valle y monte suena[3].

Algo más ceñido al texto virgiliano, traduce el Brocense:

Tú, Títiro, a la sombra recostado,
Enseñas a estas selvas deleitosas
Resuenen de Amarilis, tu cuidado[4].

Y, en fecha todavía reciente, el P. Aurelio Espinosa Pólit:

Tú, tendido a la sombra, al eco enseñas,
¡oh, Títiro!, a que el bosque te repita:
«¡Amarilis hermosa!»[5].

Asimismo traductores en prosa, como el académico y humanista don Lorenzo Riber: *Tú, Títiro, indolente en la sombra, enseñas a las selvas a resonar con el nombre de la bella Amarilis*[6]. Y, en catalán, Miquel Dolç: *Tú, Títir, a pler sota l'ombra, ensenyes els boscos de repetir els mots: «Amarilis és bella»*[7]. Sería fácil alargar la lista con muchos ejemplos de traductores antiguos y modernos.

La misma interpretación hallo en los traductores extranjeros que he consultado. Así, entre los franceses, H. Goelzer (*tu apprends aux forêts à faire écho à ces mots: «Amaryllis est belle»*[8]), Maurice Rat (*tu apprends aux forêts à répéter le nom de la belle Amaryllis*[9]) y E. de Saint-Denis (*tu apprends aux bois à redire le nom de la belle Amaryllis*[10]). Entre los ingleses, Thomas Fletcher Royds:

---

3 *Obras completas castellanas*, Madrid, 1959, 1505.

4 Cit. por MENÉNDEZ PELAYO *Biblioteca de traductores españoles* IV, Madrid, 1953, 228.

5 *Virgilio en verso castellano*, México, 1961.

6 *Publio Virgilio Marón. Obras completas*, Madrid, 1945.

7 *Virgili. Bucóliques*. Traducció de..., Barcelona, 1956.

8 París, 1933.

9 *Virgile. Les Bucoliques et les Géorgiques*, nouvelle éd. revue et augmentée, avec introduction, notes... par..., París, 1953.

10 *Virgile. Bucoliques*. Texte établi et traduit par..., París, 1956[3].

Thou in shady ease
teachest the woods «fair Amaryll» their song[11].

Y H. Rushton Fairclough: *You, Tityrus, at ease beneath the shade, teach the woods to re-echo «fair Amaryllis»*[12].

Es la interpretación seguida también generalmente por los comentaristas españoles y extranjeros, tanto en ediciones de carácter escolar como en otras más eruditas. En el comentario monumental del P. Lacerda se lee: *Resonare... ait pastorem suo cantu efficere, ut sibi mutua voce silvae responderent, et pronuntiarent nomen Amaryllidis*[13]. Y en la más reciente de las ediciones españolas que conozco, anotada por M. Ruiz de Loizaga y V. J. Herrero[14]: «*Resonare... siluas...*» *El verbo «resonare» tiene valor transitivo; «siluas» es el sujeto, y «Amaryllida», el complemento: «Enseñas a las selvas a resonar el nombre de la bella Amarilis».*

La misma explicación trae la edición francesa de las obras de Virgilio comentadas por F. Plessis y P. Lejay. En la nota a *resonare* puede leerse: *Transitif, avec «Amaryllida» pour régime; «siluas» sujet*[15]. Y en la inglesa de T. E. Page: «*Formosam resonare Amaryllida*»: *to re-echo* (*the words*) «*beauteous Amaryllis*»... *The sound which the woods re-echo is the phrase which the lover keeps repeating as he sings: «formosa Amaryllis»*[16]. La alemana de Herbert Holtorf dice: «*Resonare*», *tr.* ... *Objekt dazu: «Amaryllida»*[17]. Coinciden con las anteriores las ediciones

---

11 O. c. en n. 2.

12 *Virgil*, with an english translation by..., Londres, 1953.

13 *P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica, argumentis, explicationibus, notis illustrata, auctore Io. Ludouico de la Cerda Toletano, Societatis Iesu, in Curia Philippi Regis Hispaniae Primario Eloquentiae Professore. Editio cum accurata, tum locupletata, et indicibus necessariis insignita*, Lugduni, 1619.

14 *Virgilio. Bucólicas*, ed. anotada por..., Madrid, 1968.

15 *Oeuvres de Virgile*. Texte latin. Publiées avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives... par..., París, s. a.

16 *Vergilii Maronis Bucolica et Georgica*, with introduction and notes by..., Londres, 1960.

17 HOLTORF o. c. en n. 1.

italianas de Ettore Stampini (*«fai risuonare l'eco dei boschi del nome della tua Amarillide»* [18]) y Arturo Carbonetto: *Compiuta corrispondenza tra l'uomo e la natura per cui questa vibra... e ripete in canto («resonare») il nome della bella Amarilli* [19].

También aquí se podría alargar la enumeración hasta la saciedad con otros muchos autores de estos y otros países. Recordemos, para terminar, que tal interpretación es antigua. Se encuentra ya en Servio el gramático (*«resonare doces Amaryllida siluas», id est carmen tuum de amica Amaryllide compositum doces siluas resonare* [20]) y hasta en Valerio Flaco y en Claudiano, según L. Havet [21].

Sólo en dos comentaristas he hallado un comienzo de interpretación distinta: en el mencionado Havet y, más recientemente, en el italiano Mario Leone [22]. Havet parece inclinarse por la interpretación antigua, pero anota la posibilidad de que Virgilio haya querido decir otra cosa: que Títiro inicia a Amarilis en el arte de hacer resonar los bosques con el sonido del caramillo [23]. En su edición anotada de las *Églogas*, A. Tovar recoge la indicación de Havet limitándose a apostillar: *La anfibología es chocante* [24]. Havet no ve en esta anfibología un motivo de posible enriquecimiento poético, sino un defecto estilístico del que algunos escritores, sobre todo poetas, no han sabido librarse [25].

---

18 *Le Bucoliche di Virgilio*, con introduzione e commento di..., Turín, 1926.

19 *Virgilio. Bucoliche.* Scelta e note esegetiche ed estetiche a cura di..., Florencia, reimpr. de 1949.

20 *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii.* Recensuit Georgius Thilo. Hildesheim, 1961.

21 HAVET *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, París, 1911, 54: *Virg. B. 1, 5, semble dire de Tityre qu'il habitue les forêts à répéter le nom d'Amaryllis (ainsi ont compris Valerius Flaccus et Claudien).*

22 *Virgilio. Le Bucoliche.* Introduzione e commento di..., Turín, 1954[4].

23 HAVET l. c. (*Il a peut-être voulu dire toute autre chose, à savoir que Tityre initie Amaryllis à l'art de faire résonner les forêts [du son de son chalumeau]*).

24 *Virgilio. Églogas*, anotadas por..., Madrid, 1936.

25 HAVET l. c. (*...des constructions ambiguës; il est des écrivains, sur-*

Es Leone el que más se acerca a mi punto de vista. Dice así: «*Formosam... siluas*»: *verso efficacissimo per la sua musicalità; credo che per fare sentire il meglio possibile la passione con la quale Titiro canta le lodi della donna amata, si debba tradurre: «Insegni alle selve a ripetere che Amarilli è bella». Sembra che «Amaryllida»... sia oggetto di «resonare», non di «doces»; in questa seconda ipotesi, si avrebbe «insegni alla bella Amarilli a far risuonare del suo canto le selve»; la quale traduzione implicherebbe la presenza di Amarilli al colloquio e farebbe comprendere meglio le parole di Melibeo dei versi 36-7; ma, come osserva il Cartault, nè in Teocrito, nè in Virgilio, troviamo pastorelle in atto di suonare la zampogna.*

Leone ha visto bien que la presencia de Amarilis explicaría mejor el apóstrofe que le dirige Melibeo; pero sigue adherido a la interpretación antigua por parecerle que expresa con más fuerza la pasión de Títiro y porque, según Cartault, ni en Teócrito ni en Virgilio vemos pastoras tocando la zampoña. La posición de Leone representa, sin embargo, un avance notable, sobre todo frente a posturas de cerrado dogmatismo como la del citado Stampini, que apoyaba la interpretación antigua con estas palabras tajantes: *È assolutamente da respingere l'interpretazione «tu insegni alla bella Amarillide a far risuonare i boschi con la zampogna». Basta pensare che Amarillide non è presente*[26].

Claro: si pensamos que está ausente Amarilis, tenemos que dar la razón a Stampini. Mas ¿por qué habíamos de pensarlo? Del contexto de la égloga no se deduce tal ausencia, sino, como veremos, más bien lo contrario. Y en cuanto a las razones que inclinan a Leone en favor de la interpretación antigua, para mí al menos no son convincentes. Que ni en Teócrito ni en ningún otro pasaje de Virgilio aparezcan pastoras en una actitud determinada no

---

tout des poètes, qui se gardent mal de cette faute de style). Y ejemplifica, en primer lugar, con este verso de Virgilio.

[26] STAMPINI l. c. en n. 18.

impide que una pastora pueda aparecer con tal actitud en este pasaje concreto. Por lo demás, como se verá luego, Amarilis no tocaría aquí la zampoña, sino que haría resonar el monte[27] con su canto. Tampoco me parece apoyo para la interpretación antigua que Títiro parezca en ella más apasionado; más bien, como diré en seguida, veo en esto un argumento en contra.

¿Será, entonces, temerario apartarse del consenso casi total de los traductores y los comentaristas? Enfrentémonos directamente con el texto de Virgilio.

El verso es de una ambigüedad que recuerda la del célebre oráculo

Aio te, Aeacida, Romanos uincere posse!

Gramaticalmente, nada se opone, en efecto, a que *siluas* sea complemento de *doces* y sujeto de *resonare,* siendo *Amaryllida* entonces complemento directo de este último verbo. Pero tampoco hay nada que impida atribuir a *Amaryllida* la doble función de complemento de *doces* y sujeto de *resonare* y a *siluas* la de complemento directo de este infinitivo.

Si nos decidimos por la primera hipótesis, *siluas* sujeto y *Amaryllida* complemento de *resonare,* todavía podemos elegir entre dos sentidos para el conjunto *resonare... Amaryllida.* Recordemos que en *Geórg.* III 338 se lee:

litoraque Alcyonem resonant, acalanthida dumi,

que podemos interpretar: *Resuena la costa con el canto de Alción y los arbustos con el del jilguero.* Análogamente

[27] Entiéndase *monte* en la tercera acepción del *Diccionario de uso del español* de MARÍA MOLINER: *Terreno inculto cubierto de hierbas y matorrales y, a veces, con árboles.* Así, en efecto, y no como un *bosque* (*terreno poblado de arbolado espeso*), hay que imaginarse el escenario de la égloga I, donde Títiro toca a su placer la rústica flauta mientras vigila el pasto errante de sus vacas: *Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti* (vs. 9-10). Si estuviera en un bosque, pronto las vacas dejarían de verse.

podríamos traducir *resonare... Amaryllida siluas* con *enseñas al monte a resonar con el canto de Amarilis.* Pero esta interpretación resulta menos probable, porque entonces no sería propiamente Títiro, sino Amarilis quien enseñaría al monte a resonar con su canto; sólo aguzando la interpretación hasta la sutileza se podría sostener que Títiro enseña a cantar a Amarilis, y así, indirectamente, enseña al monte a repetir el canto de la pastora. Es más natural, dentro de esta primera hipótesis, entender, como se viene haciendo tradicionalmente, que Títiro enseña al monte a resonar, es decir, a repetir el nombre de la hermosa Amarilis.

Pero esta interpretación sugiere la imagen de un Títiro fogosamente, casi románticamente enamorado, que grita una y otra vez el nombre de la amada y engaña así su soledad fingiendo al monte vivo y haciéndose acompañar por él en su invocación amorosa. Ahora bien, Títiro no es ya un muchacho, ni un mozo de amores primeros, que son malos de callar, y por eso se le gritan aunque sea al monte si falta un confidente humano. No; a Títiro este amor de Amarilis le ha llegado ya tarde, cuando la barba (v. 28) comenzaba a nevársele,

candidior postquam tondenti barba cadebat;

le ha llegado tras el amor amargo de Galatea, *longo post tempore,* igual que la libertad, conseguida al fin gracias al amor de Amarilis. Este nuevo amor es para Títiro (vv. 31-32) un amor razonable, un amor tranquilo, que le ha dejado aumentar su peculio y rescatarse:

namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat,
nec spes libertatis erat, nec cura peculi.

No es, pues, el amor de Títiro por Amarilis uno de esos amores ígneos que mueven al amante, cuando está solo, a invocar, a gritar incluso el nombre de la amada ausente.

Por otra parte, Títiro no está ya en edad de entretenerse con el juego del eco. Y, sobre todo, Amarilis está presente.

Es cierto que las palabras que abren el poema sólo mencionan a Títiro. Pero la dulce presencia de Amarilis se nos descubre, más aún, queda como de relieve poco más adelante, cuando Melibeo se dirige personalmente a ella, en los versos 36-37 y en el primer hemistiquio del 38, que tan bellamente expresan la piadosa angustia de la pastora enamorada:

> *mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares,*
> *cui pendere sua patereris in arbore poma:*
> *Tityrus hinc aberat.*

Melibeo se dirige aquí a la dulce y fiel Amarilis, que asiste en silencio al melancólico diálogo de los dos pastores[28]; a Amarilis, hermosa y callada, cuya presencia se refleja de nuevo en la hospitalaria invitación de Títiro al fin del poema:

> *Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem*
> *fronde super uiridi; sunt nobis mitia poma...*

No se debe al azar esta alternancia de pronombres en singular y plural; es intencionada, y constituye un fino rasgo psicológico, una manifestación de pudor campesino

[28] Uno de los amigos con quienes he comentado la interpretación de esta égloga se muestra escéptico frente a mi hipótesis de la presencia de Amarilis. Arguye que estos dos versos y medio pueden entenderse como apóstrofe dirigido a Amarilis ausente. Para mí, tal apóstrofe en boca de Melibeo, si Amarilis no pudiera oírlo, estaría fuera de lugar. Si Melibeo sólo tuviera como oyente a Títiro, lo natural sería que hablase de Amarilis en tercera persona. ¿Y ese *Tityrus hinc aberat* del verso 38? ¿Qué podía aconsejar al poeta dirigírselo también, por boca de Melibeo, a la ausente Amarilis, en contraste con *ipsae te, Tityre...* del hemistiquio segundo? En cambio, el hecho de que Amarilis no conteste a la alocución directa parece pedir que el propio Melibeo dé la respuesta con ese primer hemistiquio. Por otra parte, el silencio de la pastora no significa nada en contra de la hipótesis de su presencia. Ni el apóstrofe de Títiro ni el contexto de toda la égloga exigen que hable Amarilis. Basta su callada sonrisa para iluminar toda la escena.

y virgiliano. Melibeo puede compartir con Títiro el lecho de verde fronda; los rústicos manjares, con Títiro y Amarilis juntamente.

¿Qué otro sentido podemos dar entonces al verso

formosam resonare doces Amaryllida siluas?

En el libro VII de la *Eneida* tenemos un pasaje que puede servir de apoyo a esta segunda hipótesis. Leemos allí, en los versos 11-12,

diues inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu,

que podemos traducir: *donde la opulenta hija del Sol hace resonar con asiduo canto bosques impenetrables.* Así traduce también André Bellessort en su versión de la *Eneida*[29]: *où l'opulente fille du Soleil fait résonner de son chant assidu des bois impénétrables.* Y nadie discute el valor causativo de *resonare* «hacer resonar» en este pasaje.

¿No podríamos, por consiguiente, entender que el mismo Virgilio nos presenta a Títiro, en el verso 5 de la égloga I, enseñando, no a tocar el caramillo, sino tonadas campestres a la bella Amarilis, quien, al cantarlas, hace que resuene el monte? Tal parece la estampa descrita por Melibeo. Títiro, recostado bajo la ancha copa de una haya, ejercita rústicas tonadas con el tenue caramillo:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
siluestrem tenui musam meditaris auena.

Sigue una pincelada breve, pero dramática: verso y medio en que Melibeo opone a la felicidad de Títiro su propia desgracia y la de cuantos sufren su misma suerte:

Nos patriae finis et dulcia linquimus arua;
nos patriam fugimus;

---

29 DURAND-BELLESSORT *Virgile. Énéide. Livres VII-XII*, París, 1952, reimpresión 1967.

y, en fuerte contraste con este *nos* sombrío y reiterado, un nuevo toque luminoso, que ilustra más aún la dicha del pastor afortunado:

tu, Tityre, lentus in umbra,
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

Es la misma escena de los dos primeros versos, pero con un nuevo detalle de capital importancia: Títiro, recostado a la sombra (*recubans sub tegmine fagi,* v. 1; *lentus in umbra,* v. 4), ensaya rústicas tonadas con su tenue caramillo (*siluestrem tenui musam meditaris auena,* v. 2) y se las enseña a Amarilis (*formosam... doces Amaryllida*), que, al cantarlas, hace que resuene el monte (*resonare... siluas*).

Esta escena, con su sencilla, casi elemental rusticidad, es, en germen, la que se repite cada vez que un maestro de canto guía a sus discípulos tocando en el piano, o con otro instrumento, la melodía que les enseña. A mí, que viví la infancia en un ambiente muy virgiliano, me recuerda las noches de ronda en los pueblos del Bierzo, cuando el tamboritero, acallado el parche, guiaba el canto de los mozos con el sonido tenue, dulcísimo, de la flauta.

* * *

Lejos de mí afirmar dogmática y exclusivamente la validez de esta interpretación, por sugestiva que pueda parecerme. La ambigüedad del verso virgiliano dobla su riqueza significativa. Y su traducción debiera ser igualmente ambigua, de modo que subsista la posibilidad de interpretaciones diversas. Así se cumpliría la sabia norma de fray Luis en el prólogo a su traducción del *Cantar de los Cantares,* cuando dice que el traductor debe ser fiel, y respetar las palabras que traduce, procurando que las suyas sean *de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a su propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos*

a que da lugar el original, si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere[30].

Nuestra sintaxis carece de construcción equivalente a la latina de infinitivo con sujeto en acusativo, que, al llevar también en acusativo el complemento directo, tiene capacidad especial para expresiones de gran ambigüedad, a veces intencionada. Pero no le faltan al castellano recursos con que imitar esta ambigüedad latina. ¡Si le fueran tan fáciles otras virtudes de la lengua madre!

He aquí mi traducción de los cinco primeros versos de la Égloga:

Títiro, tú, con leve caramillo,
bajo una haya frondosa recostado,
ejercitas la musa campesina.
Nosotros, ay, dejamos nuestras tierras.
Nosotros, desterrados de la patria;
tú, a la sombra, procuras, descansado,
que Amarilis hermosa el monte suene[31].

Reduzco los dos complementos del verso tercero (*patriae finis* y *dulcia arua*) a uno solo, *nuestras tierras*; con la introducción de *ay* y del posesivo *nuestras*, que aquí mucho más expresa el afecto que la posesión, trato de reproducir la intensificación *patriae finis... patriam* de los versos tercero y cuarto. Pero, con esta reducción y todo, los cinco versos latinos se me convierten en siete. En cambio, queda tan ambiguo como en el original el último verso.

VALENTÍN GARCÍA YEBRA

---

30 O. c. en n. 3, pág. 65.

31 Si *sonar*, como transitivo, puede significar no sólo «hacer oír» algo —que es el sentido que tradicionalmente se viene dando a *resonare* en el verso que comentamos: *enseñas al monte que haga oír (por medio del eco) el nombre de la hermosa Amarilis*—, sino también «hacer que algo produzca sonido», p. ej. *soné un duro sobre el mostrador; soné la campanilla* (MOLINER o. c. *s. v. sonar*), el verso *que Amarilis hermosa el monte suene* tanto puede significar *que el monte haga oír «Amarilis hermosa»* como *que la hermosa Amarilis haga que suene el monte (despertando en él el eco con su canto)*.

OVIDIO Y LOS POETAS

La actitud del poeta frente a quienes profesan su mismo arte es siempre en alto grado instructiva, sea cual sea el arte de que se trate. En la poesía, y en la poesía antigua, es especialmente fácil estudiarla con resultados positivos, ya que, en un gran número de casos, la posición del poeta ante el poeta no sólo puede ser deducida de su obra misma, sino que en ella se encuentran también manifestaciones que expresamente nos la testifican.

A este respecto, si estoy en lo cierto, se ha centrado la problemática de la investigación ovidiana hasta ahora exclusivamente en torno a la cuestión de las influencias literarias sobre Ovidio en sus obras o en determinados pasajes de ellas y en torno al grado en que él a su vez ha sido modelo para autores posteriores [1]. Muy escaso y de carác-

---

[1] Un compendio de los estudios sobre relaciones de tipo literario da KRAUS *s. v. P. Ovidius Naso*, en *Realenc.* XVIII, Stuttgart, 1942, 1910-1986, refundido en ALBRECHT-ZINN *Ovid*, Darmstadt, 1968, 67-166. De otros trabajos posteriores citaremos sólo SCHWARTZ *Pompeius Macer et la jeunesse d'Ovide*, en *Rev. Philol.* XXV 1951, 182-194; LA PENNA en págs. 104-108 de *Marginalia et hariolationes philologae*, en *Maia* V 1952, 93-112; KENNEY *Nequitiae Poeta*, en págs. 201-209 de HERESCU *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, París, 1958; BOEMER *Ovid und die Sprache Vergils*, en *Gymnasium* LXVI 1959, 268-288 (refundido en ALBRECHT-ZINN o. c. 173-202); una continuación del tema en LAMACCHIA *Ovidio interprete di Virgilio*, en *Maia* XII 1960, 310-330; WINNICZUK *Cornelius Gallus und Ovid*, en *Römische Literatur der augusteischen Zeit*, Berlín, 1960, 26-35; EINBERGER *Behandlung gleicher Motive bei Horaz und Ovid*, dis. Heidelberg, 1961; DICKSON *Borrowed Themes in Ovid's Amores*, en *Cl. Journ.* LIX 1964, 175-

ter muy accidental es lo que va más allá de esto. F. T. Higham, por ejemplo, afirma que Ovidio era hombre que no utilizó los medios de propaganda literaria para alabar a unos a costa de otros, rasgo que califica de simpático [2]. J. Schwartz intenta poner en claro las relaciones entre Pompeyo Mácer y Ovidio en varios aspectos [3]. F. Peeters toca brevemente y de manera general nuestro tema dando, con *Am.* I 15, *Trist.* II 353-470 y *Pont.* IV 16, unos cuantos pasajes significativos para sus observaciones [4]. En mi opinión, un estudio más detallado del problema podrá dejar ver su amplitud y trascendencia, así como llevar a una serie de nuevos resultados no desprovistos de interés [5].

Para colocar en una perspectiva exacta los testimonios de Ovidio, no está quizá de más recordar brevemente la actitud ante sus colegas literarios de algunos grandes poetas romanos anteriores a él, por ejemplo, Catulo, Virgilio y Horacio [6]. ¿Cómo no pensar en seguida en la *cacata charta*

180; MARIOTTI *Intorno a Domizio Marso,* en *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni,* Turín, 1963, 588-614; TANDOI *Albinovano Pedone e la retorica giulio-claudia delle conquiste,* en *St. It. Filol. Cl.* XXXVI 1964, 129-168; cf. también las bibliografías sobre Ovidio de KRAUS en *Anz. Altertumsw.* XI 1958, 129-146; XVI 1963, 1-14; XVIII 1965, 193-208 y SCHETTER *Rassegna di studi ovidiani,* en *At. R.* V 1960, 193-211.

2 HIGHAM en pág. 105 de *Ovid: Some Aspects of his Character and Aims,* en *Cl. Rev.* XLVIII 1934, 105-116 (*I mistrust this procedure of crying one author up by crying another down. Ovid himself was careful to avoid it*).

3 Cf. la crítica de KRAUS art. c. 194 y BARDON *Littérature latine inconnue. II. L'époque impériale,* París, 1956, 65.

4 PEETERS en pág. 546 de *Ovide et les études ovidiennes actuelles,* en HERESCU o. c. 541-548.

5 No se trata, pues, en lo que sigue de poner en claro las relaciones literarias entre Ovidio y un poeta determinado o los demás poetas en general, sino de sus manifestaciones sobre poetas transmitidas en sus obras. Naturalmente, se tienen en cuenta sólo las menciones expresas por el nombre, incluidas las metonimias evidentes, como el nombre del padre o de la patria, etc., pero no las alusiones más o menos seguras. Está claro que en tales manifestaciones no puede verse siempre un reflejo de la verdadera realidad histórica, sino aquello que el poeta subjetivamente quiso o pudo expresar. En el caso particular de Ovidio es, con todo, interesante el observar lo que en este punto pretendió él hacer del dominio público.

6 De entre los neotéricos es Catulo el único en ofrecer una cantidad

de Catulo (XXXVI 1 y 20), abriendo y cerrando la composición cíclica, hecho que presta a la expresión un énfasis especial y la fija indeleblemente en la memoria del oyente? El nombre del autor de la obra así calificada va puesto sin miramientos ante el calificativo, de modo que la polémica cae con todo su peso y de manera directa sobre el adversario[7]. Un tono del todo distinto muestra el elogio de su amigo Cinna (XCV), cuyo verso *Zmyrnam cana diu saecula peruoluent* forma una especie de polo opuesto a la expresión antes citada[8]. En uno y el mismo poeta la alabanza más subida y el desprecio más rebajante, que incluso se dan juntas hasta en un solo poema (por ejemplo, en XCV), como no era sino de esperar del apasionado carácter catuliano.

Virgilio, por su parte, muestra en las églogas, aunque a su manera, que tal género de polémica literaria no está limitada a Catulo, sino que se encuentra también en otros autores del círculo de los neotéricos y sus continuadores[9].

---

suficiente de texto coherente como para poder valorar con cierta seguridad la significación de tales manifestaciones y su papel en el conjunto de la obra llegada hasta nosotros.

[7] KROLL, en su comentario a este pasaje (*C. Valerius Catullus* hsg. u. erklärt von W. K., Leipzig 1923[1], 1961[3] mit Nachträgen von J. KROYMANN), ha llamado la atención sobre el hecho de que Catulo no utiliza seudónimo para nadie fuera del caso de Lesbia, observación que gana nueva luz en el complejo de nuestro tema. A pesar de su estrecha dependencia de la poesía helenística, en la que el ultraje por el nombre estaba considerado como apoético, se apartan los neotéricos, pues, en este punto de ella, ¿siguiendo la manera de Lucilio?

[8] Para estudiar a Catulo bajo el punto de vista propuesto sería necesaria una interpretación detallada de todo el poema XCV. Baste aquí destacar el hecho de que Catulo pretende intensificar el elogio de su amigo por medio de la crítica de un rival, precisamente el Volusio injuriado de manera tan dura en el poema (cf. n. 2).

[9] En tanto en cuanto los fragmentos conservados permiten conclusiones, encontramos en los neotéricos ejemplos tanto de duras críticas como de elevados elogios. El verso sobre Valerio Catón atribuido a Furio Bibáculo por Burmann (Suet. gram. 11, *F. P. L.* fr. 17, pág. 83 Morel: *Cato grammaticus, Latina Siren / qui solus legit ac facit poetas*) es expresión del aprecio que gozaba seguramente entre todo el círculo poético. El epigrama de Domicio Marso a los Bavios (*F. P. L.* fr. 1, pág. 110 Morel) contiene un durísimo escarnio (cf. el detallado y agudo estudio de MARIOTTI o. c.).

Al igual que Domicio Marso (fr. 1), ataca duramente en III 90 al poeta Bavio, si merece crédito la noticia del escoliasta (Filarg. *Verg. ecl. ad loc.*), y expresa una severa condena contra el no mucho mejor conocido Mevio [11]. Tales juicios no van expresados por el mismo Virgilio en nombre propio, sino por boca de sus pastores, rasgo que podemos considerar como típico virgiliano; pero el elogio de Asinio Polión que precede (III 84-89) y que va así mismo expresado por las personas de unos pastores nos muestra claramente que también los otros juicios tienen que ser tomados como opinión del propio Virgilio [12].

Respecto a Horacio, bien conocida es su falta de disimulo para exteriorizar su desagrado ante los malos poetas en pasajes como el epodo de Mevio (X) o su crítica de Lucilio o la cita paródica de *Sat.* II 5, 41, *Furius hibernas cana niue conspuit Alpes* (cf. Porf. *Hor. sat. ad loc.*). Más tarde se abstuvo Horacio del ὀνομαστὶ σκώπτειν [13], pero la expresión dura frente al colega sigue con todo siendo típicamente horaciana en su manera de pretender afirmar lo propio en defensa contra su medio ambiente.

¿Cuál es la posición de Ovidio en este aspecto? [14]. Ovidio habla en sus obras de unos ochenta poetas y rapsodos distintos, citados por sus nombres [15], lo cual supone una

---

10 Cf. MARX *s. v. M. Bavius*, en *Realenc.* III 1897, 152-153.

11 Cf. KROLL *s. v. Mevius*, en *Realenc.* XV 1932, 1508.

12 Sobre esta forma de manifestar una opinión, cf. también, por ejemplo, *Ecl.* IX 26 ss. y 35.

13 Rasgo en el que hay que ver quizá una vuelta a lo helenístico. Más tarde Marcial utiliza para los contemporáneos siempe un seudónimo; cf. HELM en col. 58, líns. 46 ss. *s. v. M. Valerius Martialis*, en *Realenc.* VIII 1955, 55-85.

14 La limitación de espacio impuesta por un artículo de revista no permite el ofrecer en pormenor el material utilizado y la interpretación de cada pasaje, lo que naturalmente haría posible un mayor número de observaciones. El autor se propone volver sobre el tema en otra ocasión.

15 En algunos también, por motivos métricos, da, en vez del nombre, el del lugar de origen o el adjetivo correspondiente; por ejemplo, *Ascraeus* por Hesíodo (*Am.* I 15, 11); *Clarius* por Antímaco (*Trist.* I 6, 1), etc.; en otros casos, el nombre del padre (*Leoprepides* por Simónides, *Ib.* 512) o el de la obra (*Sybaritica* por Hemiteón, *Trist.* II 417); a veces se utiliza el nombre de algún personaje típico de la obra, por

cifra extraordinariamente elevada en comparación por ejemplo de Virgilio, que nombra sólo a diez en las églogas y en las *Geórgicas* y en la *Eneida* no cita a ninguno. Algunos de ellos son, además, nombrados en muchos pasajes [16]. Las manifestaciones de Ovidio sobre sus colegas se encuentran a lo largo de toda su vida, desde sus primeras obras hasta las más tardías, con la excepción de que en las *Heroidas*, como escritas en nombre de figuras míticas, y en las *Metamorfosis* no es mencionado ningún poeta en cuanto tal, mientras que en los *Fastos* aparece sólo Hesíodo [17]. Ovidio, pues, no sólo ha estudiado y se ha ocupado de los autores poéticos durante toda su vida, sino que ha adoptado también una actitud ante ellos. Sólo que hay que distinguir al respecto dos épocas: con excepción de su amigo Mácer, a quien está dirigida la elegía de *Am.* II 18, son antes del destierro únicamente los poetas de épocas pasadas quienes se convierten en objeto de su atención, y, en cambio, a partir de las *Tristia* incluye también en su número autores contemporáneos [18]. Y en cada caso manifiesta Ovidio su aprecio y admiración por el poeta mencionado, ya por medio del contexto en que la mención tiene lugar, o bien, y en un gran número de casos, *expresis verbis* [19]. Dado el número de los pasajes y la extensión de

---

ejemplo, *Tityrus* para las églogas de Virgilio (*Pont.* IV 16, 33) y Virgilio mismo.

16 Homero, por ejemplo, 25 veces.

17 En estas obras no es de esperar ya ninguna cita de poetas por su pertenencia a determinados géneros, punto de vista que hay que tener en cuenta, naturalmente, también en el caso de Virgilio a que se ha hecho referencia más arriba.

18 Esta manera de proceder responde ya al uso de la filología alejandrina; en su origen tiene seguramente otros motivos que el escrúpulo de nombrar a personas que viven; cf. STEINMETZ en pág. 458 n. 6 de *Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians*, en *Hermes* XCII 1964, 454-466. ¿Habría que explicar la particularidad de las poesías desde el destierro a este respecto por el hecho de que Ovidio no se cuenta allí ya entre los vivos, como afirma él mismo con todo énfasis al comienzo de su catálogo de *Pont.* IV 16, 3-4, *et mihi nomen/tum quoque, cum uiuis adnumerarer, erat?* Se podría citar como prueba también *Trist.* V 3, 47 ss., especialmente v. 58.

19 Esta conclusión, que va mucho más allá de la observación de

la obra llegada hasta nosotros, es ésta una observación que permite conclusiones de mayor alcance. También la ocasión y la forma de sus juicios merece atención.

Con frecuencia aparecen en los llamados ciclos [20], o mejor catálogos, de menor o mayor extensión, que forman por sí solos un poema o van insertados en un contexto más amplio [21]. En ellos se proclama la fama inmortal ganada por los poetas (por ejemplo, *Am.* I 15), o se declara imprescindible el conocimiento de la poesía para la cultura (*Ars* III 329 ss.), o se destaca su influencia sobre los sentimientos humanos (*Rem.* 757 ss.). El gran poema escrito en el destierro (*Trist.* II) pondera la importancia y la extensión del género erótico en la historia de la poesía [22]; y junto a esto están las elegías destinadas a algún poeta en particular, como la dedicada a la muerte de Tibulo (*Am.* III 9) o, por ejemplo, *Trist.* III 7, dedicada a Perila, o *Pont.* IV 12, a Tuticano. Pero también en estas composiciones se habla a veces de un mayor número de poetas. A esta serie pertenece el poema dedicado por Ovidio a sí mismo y a su obra poética, su autobiografía de *Trist.* IV 10, que nos da un cuadro de la propia evolución artística y de sus relaciones con los demás poetas [23].

Hay finalmente otro grupo especial de pasajes caracterizados por el hecho de que en ellos equipara o antepone

---

HIGHAM o. c., no podría obtenerse tampoco con toda evidencia de las palabras de PEETERS o. c. 546 (*ami fidèle, confrère indulgent et critique aimable*). Tal actitud era, además, algo del todo consciente para Ovidio, como se ve, por ejemplo, en sus palabras de *Trist.* V 3, 35 s. (*...si uestrum merui candore fauorem, / nullaque iudicio littera laesa meo est eqs.*), donde intencionadamente da público testimonio de ella.

20 LEO en págs. 194 s. de *Die römische Poesie in der sullanischen Zeit*, en *Hermes* XLIX 1914, 161-195. Ovidio podía continuar con tales catálogos una tradición antigua que ya puede verse en Aristófanes, *Ran.* 1061 ss. y también en la epigramática, por ejemplo *Anth. Pal.* IX 194.

21 Cf. *Am.* I 15, III 9, III 15, 7 s.; *Ars* III 329-348 y 533-540; *Rem.* 361-398, 757-766; *Trist.* II 359 ss.; IV 10; V 1, 17 s.; *Pont.* IV 16.

22 Ovidio, que en su propio epigrama fúnebre (*Trist.* III 3, 73-76) hace profesión expresa de poeta erótico, se coloca así en las filas de esta gran tradición.

23 Sobre el fenómeno de la *sphragis*, cf. KRANZ *Sphragis*, en *Rh. Mus.* CIV 1961, 3-46 y 97-124.

Ovidio varias veces su propia obra a la de los grandes poetas, como en *Am.* II 4, 19 (Calímaco), *Fast.* VI 13 s. (Hesíodo), *Ars* II 4 (Homero y Hesíodo). Ya en la elección misma de estos poetas y sus obras como punto de comparación con la propia actividad poética va incluido naturalmente el sumo grado de reconocimiento por su parte.

Del poema *Am.* I 15, considerado bajo nuestro punto de vista, podemos sacar algunas otras conclusiones de interés [24]. Junto a un catálogo de seis poetas griegos (vs. 9-18) va colocado otro de siete poetas romanos (vs. 19-30). El griego lo inicia Homero, que va seguido de Hesíodo; el último es Menandro, hecho que en principio parece obedecer a la secuencia cronológica. Pero la circunstancia de que Calímaco y Arato, que son posteriores a Menandro, ocupen el tercero y el quinto lugar, mientras que Sófocles aparece en el cuarto, hace pensar en otro principio que el meramente cronológico. Quizá depende esta lista también del canon de Aristófanes de Bizancio, para quien Homero y Menandro eran los dos momentos cumbres de la poesía [25]. Si comparamos con el catálogo ovidiano la enumeración de los géneros literarios de Quintiliano (*Inst.* X 1, 46 ss.), que se remonta igualmente, aunque en forma evolucionada, a la erudición alejandrina, quedan de manifiesto notables puntos de contacto. Como en Quintiliano, va en Ovidio nombrado Homero para el género épico, pero también se cita aparte a Hesíodo como representante del poema didáctico. Sigue la elegía con Calímaco, como en el v. 58 de Quintiliano; a continuación se pasa a la tragedia, género para el que Ovidio nombra al clásico por antonomasia, Sófocles. Antes de la tragedia (vs. 66 ss.) trata Quintiliano todavía los géneros del yambo, la lírica y la comedia antigua, que no tienen correspondencia en Ovidio. Éste ofrece, pues, con arreglo a sus fines, un cuadro menos completo, pero sin cambiar el orden de los

---

[24] Cf. también GIARDINA *Lettura d'un' elegia ovidiana,* en *Vichiana* I 1964, 42-57.

[25] Cf. STEINMETZ o. c. 457 s.

géneros. Una irregularidad supone sólo la mención de Arato en quinto lugar, con lo que queda citado un segundo representante del poema didáctico. Tomemos provisionalmente nota de ello siguiendo el curso del poema [26], sobre todo después de que el nombre de Menandro, que va a continuación, vuelve a corresponder de nuevo exactamente al orden de Quintiliano (v. 69), pero esperemos —con razón, como se verá— la solución de este pequeño enigma de la estructura del poema en su conjunto.

Tenemos, pues, en Ovidio y en este pasaje un canon literario griego dependiente del alejandrino, pero que va más allá de él en cuanto que contiene también poetas helenísticos; aparte de la excepción anotada, se nombra un poeta en representación de cada género, contando entre ellos como uno propio el del poema didáctico. Los poetas latinos van intencionadamente puestos en estricto orden cronológico [27]. En un principio se nombra sólo un representante de cada género: Ennio para el poema épico histórico; Accio para la tragedia; Varrón para la épica mitológica; Lucrecio para el poema didáctico. Pero ningún poeta de la época augustea, y Ovidio menos que nadie, podía pasar por alto a Virgilio ni tampoco en modo alguno citarlo sólo como representante de la poesía bucólica. Por ello suponen la referencia a las *Geórgicas* una duplicación del género del poema didáctico y la alusión a la *Eneida* una duplicación del género de la épica histórica. A los dos poetas nombrados para el poema didáctico en el catálogo griego corresponden, pues, los dos poetas para cada uno de los dos géneros en el catálogo romano. La gradación, expresada también en el número de versos

---

[26] Cf. POESCHL en pág. 15 de *Der Katalog der Bäume in Ovids Metamorphosen*, en *Medium Aevum vivum. Festschrift für W. Bulst*, Heidelberg, 1960 (y en pág. 396 de ALBRECHT-ZINN o. c.; Pöschl califica de grata la relajación de un esquema por medio de alguna irregularidad).

[27] El elogio de Tibulo precede al de Galo. Hay que tener en cuenta, con todo, que la fecha de nacimiento de Tibulo no es segura. Tibulo podía parecer a sus contemporáneos al menos de la misma edad que Galo, ¿o hay que pensar de nuevo en una desviación del esquema?

—diez en el catálogo griego, doce en el romano—, encuentra así mismo su culminación en el hecho de que para la elegía, que va colocada al final, son nombrados también, por tercera vez, dos poetas, Tibulo y Galo, a los cuales se añade Ovidio mismo como tercero [28].

Las observaciones que preceden permiten las siguientes conclusiones:

1) Ovidio posee unos conocimientos amplísimos en materia de autores poéticos. Sus catálogos literarios (no sólo el de *Am.* I 15) no se reducen a una mera enumeración de autores, sino que muestran también una ordenación preconcebida. Por ser Ovidio tan versado en la literatura griega como en la latina, puede decirse que es posible reconstruir a partir de sus noticias una historia literaria, lo cual es de una importancia especial para una época, la de los contemporáneos de Ovidio, que, a causa de la tradición defectuosa, es por lo demás poco conocida [29]. Gracias a las manifestaciones de Ovidio poseemos un cuadro incluso rico y profuso en pormenores de la historia literaria de su tiempo.

2) Las noticias de Ovidio sobre sus contemporáneos nos dan una idea de los afanes históricoliterarios de su época. Por lo que respecta a la poesía latina puede, en efecto, observarse la formación de una especie de canon literario que tiene que ser considerado siempre en relación con el canon alejandrino evolucionado de la literatura griega tal como se encuentra en Ovidio.

3) Esta formación de un canon literario es, además, de importancia por el hecho de ir unida hasta cierto punto

---

[28] El hecho de la falta de Propercio indica que vivía todavía cuando el poema fue compuesto; cf. MARG-HARDER *P. Ovidius Naso. Liebesgedichte*, Munich, 1956[1], 151, 1962[2], 164 (y en pág. 300 de ALBRECHT-ZINN o. c.); cf. también col. 1922, líns. 30 ss. de KRAUS o. c. Una evolución de la elegía desde Galo, pasando por Tibulo y Propercio, hasta él mismo diseña Ovidio más tarde en *Trist.* IV 10, 51-54 (cf. V 1, 17 s.), lo cual es, naturalmente, una construcción que no debe ser aceptada sin reservas (cf. SCHWARTZ o. c. 191).

[29] Así lo hace BARDON o. c. II 44-77; cf. también las palabras de Voltaire que van puestas de lema al tomo.

con juicios críticoliterarios [30]. En Ovidio encontramos juicios literarios tempranos e independientes, con tendencia a destacar lo fundamental y positivo.

4) Finalmente se deja ver en Ovidio un claro sentido de los géneros literarios y de su historia, como puede probarse de manera evidente, por ejemplo, en los catálogos de *Ars* III 329-334 y *Rem.* 757-766 [31].

Igualmente interesantes son las conclusiones que pueden obtenerse sobre la idiosincrasia de Ovidio. La tendencia a la forma de catálogo nos hace pensar en el rasgo sistemático del carácter ovidiano [32]. Las dedicatorias dejan ver, como en Horacio, al hombre que busca y necesita la amistad, circunstancia patente, por otra parte, en toda la

---

[30] Mientras que los poetas griegos, en el catálogo de *Am.* I 15, son caracterizados por el contenido de sus obras con la sola excepción de Calímaco, ofrece el catálogo romano juicios críticoestilísticos. Al arte sin *ingenium* de Calímaco corresponde el juicio sobre Ennio, a quien falta el arte y que, en vista del dictamen sobre Calímaco, hay que suponer que posee el *ingenium.* Ambos catálogos van, pues, compuestos en estrecha correspondencia hasta en tales detalles. Que no se puede tratar en este caso de juicios desfavorables lo prueba el contexto, con una referencia a la fama inmortal de estos poetas. — Accio es designado como *animosus,* con lo que hay que comparar a Hor. *Ep.* II 1, 55 s., *aufert Pacuuius docti famam senis Accius alti*; Accio se esfuerza por un lenguaje elevado, altisonante; *animosus* aparece, por lo demás, en Ovidio, *Am.* III 1, 35, como epíteto de la tragedia misma. Lucrecio es *sublimis,* con lo que Ovidio da a entender lo mucho que el poeta exige de su lector y su empuje patético; una crítica más positiva que la de Quintiliano, que le designa en *Inst.* X 1, 87 como *elegans* y *difficilis.* Tibulo, en fin, es calificado de *cultus* (cf. *Am.* III 9, 66). Este uso del adjetivo aplicado al poeta y a su obra (*Ars* III 341, cf. Marc. V 30, 4, *cultis... elegia comis*; después también del orador) empieza en Ovidio y pasa luego a la terminología de la crítica literaria, cf. *Th. L. L.* III 1692, 35 ss.; sobre la significación de *cultus* para Ovidio, cf. col. 1936 de KRAUS o. c. y ZINN *Worte zum Gedächtnis Ovids,* en ALBRECHT-ZINN o. c. 3-39, especialmente 14 ss. El juicio sobre Tibulo se continúa en el de Quint. *Inst.* X 1, 93, *tersus atque elegans.*

[31] Mientras que en el pasaje del *Ars* van citados los poetas eróticos para familiarizar a la muchacha con el amor, ofrecen los *Remedia,* con el catálogo de los poetas eróticos, un *index* de libros prohibidos.

[32] Cf. KRAUS en col 1924, líns. 46 ss. de o. c.: *Er liebt es einen Bezirk von Lebenserscheinungen systematisch zu erschöpfen*; cf. también col. 1931, líns. 20 ss. y col. 1957, líns. 48 ss.

actividad poética del mismo Ovidio [33]. La propia conciencia de sus méritos, el orgullo de saberse poeta, se expresa de manera más clara en sus comparaciones con otros poetas. Su convicción sobre el alto rango de la profesión de poeta llega al grado de juzgar a todos los que nombra como insignes y dignos de la inmortalidad; el gremio de los poetas es, pues, uno de los más preciados tesoros que la humanidad posee. Ovidio no ha hostilizado ni condenado literariamente a ningún poeta y ha sabido reconocer los méritos poéticos también de los grandes autores que no respondían a sus gustos literarios, como Ennio y Lucrecio, lo cual deja ver la índole sensible del escritor, que se trasluce también en su último poema, el catálogo de *Pont.* IV 16, y que es como un legado de su personalidad toda: los poetas, sus colegas, con sus creaciones son para Ovidio el destello poético vivo del gran mundo de Roma, para el que él está muerto, pero cuya existencia supone también la de su propio nombre como poeta. Ovidio hace profesión de poeta erótico en su epigrama fúnebre [34], en lo que viene a expresarse la conciencia de la sensibilidad y la susceptibilidad de su carácter, que él mismo califica de *mollis* [35] y de la que da pruebas su actitud de respeto y estima frente a sus colegas. Quizá no es tarea perdida el buscar así la fisonomía espiritual del hombre Ovidio tras su ingente obra [36].

HANS-OTTO KROENER

---

33 Cf., por ejemplo, *Pont.* IV 12, 25 s. (a Tuticano).

34 *Trist.* III 3, 73-76.

35 *Trist.* IV 10, 65 s., *molle... cor mihi... erat.*

36 ¿No ha existido el poema de Ovidio contra los malos poetas, del que dice Quintiliano (*Inst.* VI 3, 96) que estaba compuesto de fragmentos de una obra de su amigo Emilio Mácer? Se podría pensar que Ovidio, con su tendencia a lo sistemático, habría ofrecido también, junto a tanto elogio para sus colegas, en alguna manera la contrapartida negativa (recuérdese, por ejemplo, en sus obras la oposición *Ars amatoria - Remedia amoris*). En qué forma tuvo ello lugar no puede afirmarse con seguridad: pudo dirigir sus ataques contra poetas determinados bajo su propio nombre o por medio de alusiones comprensibles a sus con-

temporáneos, o también de manera general (cf., por ejemplo, el poema de *Am.* II 4 en el que declara su amor a todas las muchachas). En contra de las dos primeras hipótesis habla decididamente el testimonio de *Trist.* V 3, 55 ss.; en favor de la última podría hablar también el que se tratara de un centón, el primero conocido en la historia de la literatura latina (al que no hace referencia CRUSIUS *s. v. Cento,* en *Realenc.* III 1899, 1929-1932), cuyos componentes apenas habrían permitido una crítica personal. Los datos de la tradición no bastan, con todo, para una solución del problema.

FAVIMVS IGNAVO AN IGNARO?
(Ov. *Am.* III 2, 73)

1. En uno de los lugares en que Ovidio habla de espectáculos deportivos, cosa no excepcional en su obra, se hace alusión a una carrera circense. Me refiero a *Am.* III 2. La pieza es un monólogo de un varón que asiste al certamen sólo por hacer conquistas amorosas: *ut loquerer tecum ueni tecumque sederem* (v. 3). Y añade el galán (vs. 5-6):

> *tu cursus spectas, ego te; spectemus uterque*
> *quod iuuat atque oculos pascat uterque suos.*

Por supuesto, el contemplar a la hermosa compañera de localidad no le impide ver el desarrollo del concurso. Y con gran atención: su objetivo es convertirse en partidario del caballo y del auriga preferidos por la bella (vs. 2, 7 y 67).

2. Pero, ¡oh, desgracia!, el *agitator* no se ha mostrado digno de la confianza depositada en él. Aquí de la queja y el desengaño: *fauimus ignauo* (v. 73), dice el enamorado, resumiendo el mutuo desconsuelo.

3. Tal es la lectura unánime de la tradición manuscrita, según se desprende del aparato crítico de las diversas ediciones. En las notas que siguen, aunque ello signi-

fique levantar la voz contra esa tradición, sólo pretendo sugerir la posibilidad de leer *ignaro*.

4. Cuando, *s. u. ignauus*, el *Thesaurus Linguae Latinae* trata *de hominibus suas res parum strenue exercentibus*, se dice textualmente [1]: «*subst.*: Ov. am. 3, 2, 73 favimus -o (*i. e. quadrigario malo*)».

5. Esta frase contrasta con otro pasaje ovidiano, *Met.* II 191-192, en que se narra que Faetonte, arrastrado por los caballos de su padre, no sabe qué decisión tomar:

quidque agat ignarus stupet et nec frena remittit
nec retinere ualet nec nomina nouit equorum,

donde, en contexto muy similar, nos encontramos con la palabra *ignarus*.

6. En una inscripción funeraria de Tarragona, el epitafio del auriga *Eutyches* [2], se lamenta la temprana muerte de este infeliz que no llegó a conocer la *gloria circi* (v. 7) con que soñaba. El autor, familiarizado con la alta poesía latina [3], usa adjetivaciones y términos que entroncan con Horacio, Marcial, Ovidio, Propercio, Tibulo y Virgilio. Este anónimo gran poeta inicia así el *carmen* mortuorio de Éutiques (vs. 1-2):

hoc rudis aurigae requiescunt ossa sepulchro,
nec tamen ignari flectere lora manu.

7. No es éste el momento de entrar en tales conexiones [4]. Permítaseme, sin embargo, dar por sentada esta

---

1 TLL VII 1, fasc. 2, pág. 279, ls. 41-42.

2 CIL II 4314 = CE 1279 = Dessau 5299.

3 Véase mi estudio *CIL II 4314 y Marcial*, en *Emerita* XXXVIII 1970, 113-123, con *Addenda*, *ibid.* 327.

4 Para ello remito a un trabajo titulado *Calas léxicas en epígrafes métricos* que espero dar a conocer en breve.

familiaridad con los grandes autores. Por ello me tomo la libertad de parangonar esta inscripción con los textos de Ovidio citados, dado que la calidad, la honda inspiración y la elevación de los términos no parecen desaconsejarlo.

8. En consecuencia, resumiendo lo expuesto, y sin ánimo de violentar la tradición manuscrita, me atrevo a sugerir la posibilidad de leer *fauimus ignaro* en el verso causante de estas anotaciones: *Am.* III 2, 73.

PABLO PIERNAVIEJA

LA ESCLAVITUD EN SÉNECA

Los estudios sobre la esclavitud en el mundo antiguo son frecuentes en las actuales investigaciones históricas. La nueva documentación aparecida, como los planteamientos económicos y sociales no empleados en siglos anteriores o mal utilizados, han obligado a los historiadores modernos de la época antigua a profundizar y revisar las informaciones de los autores clásicos vistas ahora desde nuevas perspectivas. Tal estado de la investigación nos ha impulsado a emprender este trabajo con la esperanza de poder aportar nueva luz a los muchos estudios realizados sobre este pensador y político.

El presente estudio trata de ver la actitud de Séneca ante el problema de la esclavitud [1].

El filósofo se nos muestra conservador de esas concepciones y acepta la visión tradicional [2]. Para él, el esclavo también forma parte del patrimonio de un ciudadano. En *De tranq.* XI 1 escribe: *Nec habet ubi illam timeat, quia non mancipia tantum possessionesque et dignitatem...* Aquí, como puede observarse, Séneca equipara la posesión del esclavo a la de cualquier otro ser inanimado [3].

---

1 Sobre la situación del esclavo en Roma, cf. FINLEY *Slavery in Classical Antiquity,* Cambridge, 1960.

2 En *De ben.* V 19, 1 considera al esclavo como *mancipii res* de su dueño.

3 En los mismos términos se expresa Séneca en *Ad Luc.* XXXI 10 y CX 14 y 17.

En esto, como ya se ha dicho, viene a ser copensante de sus antepasados. En consecuencia, el esclavo había de merecer también cuidados de parte de su amo en orden a una mayor efectividad laboral, es decir, en el mismo sentido en que se perfeccionaría una técnica, una herramienta o cualquier bien que, siendo inanimado, pudiera representar un beneficio para su señor. Esta concepción hará que se implante sobre el esclavo una disciplina severa en lo tocante a su trabajo.

Lo mismo podría decirse de la comparación que a continuación le veremos establecer con los animales: a un animal no se le cuida porque es un ser viviente, sino por los beneficios que su vida reporta.

En efecto, en *Ad Luc.* LXXVII 6 establece la equiparación entre un esclavo y un animal: *Non est res magna uiuere: omnes serui tui uiuunt, omnia animalia...* En este punto Séneca se expresa en el sentido de que vivir, lo que es simplemente vivir, no importa, sino que, dirá a continuación, lo importante es morir noblemente. Ahí, ahí es donde por un lado cifra la diferencia del hombre respecto al animal y al esclavo y por otra parte marca la semejanza esclavo-animal.

La semejanza está en el hecho en que esclavo y animal «viven» y son elementos de trabajo. La diferencia queda marcada al aludir a la muerte noble, cosa esta última imposible para un animal.

Pero cuando Séneca declara con mayor claridad su concepción del esclavo como cosa es cuando escribe[4]: *Sed in quodam apparatu uidi totas opes urbis caelatas et auro et argento et iis, quae pretium auri argentique uicerunt... hinc puerorum perspicuos cultu atque forma greges, hinc feminarum, et alia, quae res suas recognoscens summi imperii fortuna protulerat.*

Aquí parece aludir a la exposición en el mercado de una serie de mercancías y entre ellas los esclavos.

---

[4] *Ad Luc.* CX 14 (cf. *De ben.* V 19, 1, *idem de seruo dicam: mei mancipii res est, mihi seruatur; ideo ego pro illo debeo*).

En otro lugar nos menciona también al liberto como formando parte del patrimonio del señor [5]. Sobre los libertos ya se ha dicho que quedaban ligados a su dueño por una aportación tributaria y otros lazos que reportaban ganancias al señor del que antes habían sido esclavos.

A consecuencia de su concepción del esclavo como objeto de propiedad y constituyente de una riqueza y de la actitud estoica ante todo lo que suponga lujo y opulencia, Séneca invita a la austeridad frente a todo tipo de superabundancia de bienes [6] y, claro está, también en lo referente al número de esclavos.

Hemos hablado de la austeridad que caracterizaba a la ética estoica y podría extrañarnos que Séneca, que formaba parte de la clase adinerada, pudiera catalogarse como estoico. Este problema, según Pohlenz [7], ya había sido visto por Séneca, el cual, saliendo al paso de posibles adversarios, escribió (*Ad Luc.* XCII 3) que es signo de debilidad el no lograr soportar la riqueza y que lo importante es no hacerse esclavo del dinero y saber renunciar a él en cada momento.

Siguiendo esta línea, Séneca invita a la austeridad diciendo: *Adsuescamus a nobis remouere pompam, et usus rerum, non ornamenta, metiri* (*De tranq.* IX 2).

En otra parte [8] y hablando sobre la pobreza escribió: *Securius diuites erimus, si scierimus, quam non sit graue pauperes esse* (*Ad Luc.* XVIII 8).

En el diálogo *De providentia* expone Séneca con gran amplitud sus ideas sobre la pobreza. La considera, al igual que el dolor, como una prueba divina para examinar la fortaleza humana.

Respecto a los esclavos, se esfuerza en afirmar [9] que su gran número, como la riqueza excesiva, no proporciona

---

5 *Caluisius Sabinus memoria nostra fuit diues. Et patrimonium habebat libertini et ingenium* (*Ad Luc.* XXVII 5).

6 HIRSCHBERGER *Historia de la Filosofía* I, Barcelona, 1964, 178-183.

7 POHLENZ *Die Stoa* I, Gotinga, 1964³, 312.

8 En este mismo sentido, cf. *Ad Luc.* CX-CXVII y XXXI 10.

9 *De tranq.* VIII 6.

la felicidad: *Feliciorem tu Demetrium Pompeianum uocas, quem non puduit locupletiorem esse Pompeio? Numerus illi cotidie seruorum uelut imperatori exercitus referebatur, cui iam dudum diuitiae esse debuerant duo uicarii et cella laxior.*

Séneca piensa que el número de esclavos ha de considerarse no como fin, sino como medio para cubrir las necesidades: *Cum paucissimis seruis, quos unum capere uehiculum potuit, sine ullis rebus, nisi quae corpore nostro continebantur, ego et Maximus meus biduum iam beatissimum agimus. Culcita in terra iacet, ego in culcita. Ex duabus paenulis altera stragulum, altera opertorium facta est* (*Ad Luc.* LXXXVII 2).

Sabemos que la ética estoica, al igual que la de todos los sistemas filosóficos del helenismo, trata de orientar al hombre en su modo de obrar. Podría explicarse esta abundancia de sistemas filosóficos, éticos ante todo, por el hecho de que el helenismo viene a ser una época de decadencia en la cual el hombre ve rotos todos sus mitos, creencias, tradiciones e ideales que animaron su vida como poderoso motor.

Para dar mayor relieve a sus afirmaciones, Séneca pone ejemplos [10], de los cuales los más representativos son el del liberto Demetrio Pompeyano (*De tranq.* VIII 6) y los de Homero, Zenón, etc. (*Ad Helu.* XII 4).

Decíamos al principio que Séneca no descartaba la idea tradicional de que el esclavo era un objeto de propiedad que admitía un tráfico de compraventa.

Este aspecto de la esclavitud no pasa inadvertido para Séneca, y en su obra hace alusiones a ello bastante expresivas.

En *Ad Luc.* XLVII 9 [11] y CX 14 hace una alusión al método empleado en la venta de esclavos en un foro.

---

[10] Cf. *Ad Luc.* CXX 20 y *De tranq.* IX 3.

[11] *Stare ante limen Callisti dominum suum uidi et eum, qui illi inpegerat titulum, qui inter reicula mancipia produxerat, aliis intrantibus excludi. Rettulit illi gratiam seruus ille in primam decuriam coniectus,*

Según esta nota la oferta se hacía por decenas (*decuriae*). La realizaba el pregronero (*praeco*) comenzando por aquellos que tenían menores posibilidades de venta, momento que aprovechaba, según Séneca [12], para aclararse la voz.

Una idea de la cotización del esclavo en su tiempo nos la da cuando dice (*Ad Luc.* XXVII 7) que a Calvusio Sabino le había costado cada esclavo cien mil sextercios [13]. A este mismo personaje alude en *Ad Luc.* XXVII 6.

* * *

Vamos ahora a ver las condiciones en que vivía el esclavo según los testimonios de Séneca.

Como ya hemos dicho, el filósofo no descarta la idea de que el esclavo es el elemento más bajo de la escala social [14]. Esta consideración le viene dada por la sociedad en que vive [15].

A propósito de esta concepción, tenemos testimonios que nos dicen que las ofensas provenientes de un inferior y, por consiguiente, de los esclavos no habían de ser tenidas en cuenta [16].

Esta misma idea la expresa referida a las mujeres y teniendo en cuenta la condición de inferioridad en que se hallaban en esta época (*De const. sap.* XIV 1).

A consecuencia de lo expuesto, Séneca piensa que el esclavo goza de mayores privilegios y libertades morales que los señores. Sin embargo, cuando escribe (*De ben.* III

---

in qua uocem praeco experitur; et ipse illum inuicem apologauit, et ipse non iudicauit domo sua dignum.

12 *Ad Luc.* XLVII 9.

13 Eran de calidad media, según se desprende de Plinio, *Hist. Nat.* VII 128 (cf. DE MARTINO *Storia de la costituzione romana* IV, Nápoles, 1961, 300).

14 *De breu.* XIX 3: *Omnium quidem occupatorum condicio misera est, eorum tamen miserrima, qui ne suis quidem laborant occupationibus, ad alienum dormiunt somnum, ad alienum ambulant gradum, amare et odisse, res omnium liberrimas, iubentur.*

15 POHLENZ o. c. 316.

16 *Ille seruos non putat dignos quibus irascatur* (*De ira,* III 10, 4).

20, 1) *errat, si quis existimat seruitutem in totum hominem descendere,* va más allá que sus compatriotas al pensar, como estoico que era y a diferencia de Catón y Varrón entre los romanos, que el esclavo es una persona nacida de la misma naturaleza que los hombres libres.

Si el esclavo es o no persona, será un punto a tratar con mayor amplitud cuando se desarrolle el de la igualdad entre todos los hombres.

Al hablar de la condición servil, Séneca piensa que el esclavo sólo es tal en cuanto al cuerpo, pues el alma, lo más preciado de su ser, no admite compraventa: *Pars melior eius excepta est* (*De ben.* l. c.).

El cuerpo, reducto de la esclavitud, es considerado además como fuente de vicios y pasiones. La pasión esclaviza moralmente hablando al hombre. Este tipo de esclavitud es el que merece a Séneca peores juicios [17]. Cree que la esclavitud engendrada por una pasión es indigna de la persona humana.

No piensa lo mismo a propósito de la esclavitud física o corporal [18].

La esclavitud corporal es considerada por Séneca como un accidente o una enfermedad que puede sobrevenir a cualquier hombre [19] en cualquier momento y contra su voluntad [20]. Sin embargo, considera la esclavitud moral como algo buscado y que, aun siendo posible, no se abandona por no poner los medios precisos.

El párrafo citado en la nota 14 viene a confirmar la idea, expuesta en la introducción, de que la esclavitud suponía para un hombre la pérdida total de sus derechos y de su libertad. Sin embargo, la última parte de dicho texto

---

17 *Dii illum perdant animo magis quam condicione mancipium!* (*De ira,* III 14, 3).

18 «*Seruus est*». *Sed fortasse liber animo.* «*Seruus est*». *Hoc illi nocebit?... Nulla seruitus turpior est quam uoluntaria* (*Ad Luc.* XLVII 17).

19 En *De ira* III 29, 1 alude a la *captiuitas* como causa eficiente de esclavitud.

20 «*At ego*», *inquis,* «*nullum habeo dominum*». *Bona aetas est; forsitan habebis. Nescis, qua aetate Hecuba seruire coeperit, qua Croesus, qua Darei mater, qua Platon, qua Diogenes?* (*Ad Luc.* XLVII 12).

(*amare... iubentur*) parece contraponerse al *pars melior* (*De ben.* l. c.) aludido, lo que debe interpretarse como un efecto enfático más que como ideas contrapuestas.

Llevado por el tema de lo accidental de la esclavitud, Séneca clama comprensión hacia el esclavo por parte de su sueño: *Viue cum seruo clementer, comiter quoque, et in sermonem illum admitte et in consilium et in conuictum* (*Ad Luc.* XLVII 13).

Al mismo tiempo hace una llamada a la conciencia de los inferiores y entre ellos a la de los esclavos para que acaten de buen grado las órdenes de sus superiores: *Ita dico: qui imperia libens excipit, partem acerbissimam seruitutis effugit, facere quod nolit. Non qui iussus aliquid facit, miser est, sed qui inuitus facit* (*Ad Luc.* LXI 3). Aquí, como antes en *De breu. uit.* XX 1, vemos lo que constituye el peor aspecto de la condición servil: *facere quod nolit*, es decir, la carencia de una libertad de acción.

El liberto, en la concepción senequista, viene a estar muy próximo al esclavo. Ambos, esclavo y liberto, hemos visto que constituían el patrimonio de un señor (*Ad Luc.* XXVII 5), y en sus relaciones con el amo sólo mediaba diferencia de grado. Así vemos que pone al esclavo y al liberto en un mismo plano cuando escribe: *Respondisse tibi seruum indignaris libertumque et uxorem et clientem* (*De ira*, III 35, 1).

El liberto se nos aparece en *De tranq.* VIII 6 como un adinerado que entra a formar parte en el siglo I de la naciente burguesía [21].

Después de su manumisión, el liberto seguía manteniendo relaciones con su dueño [22], que poseía la tutoría legal sobre los bienes de su antiguo esclavo. Sin embargo, el liberto debía haber despreciado en la medida de sus posibilidades, a juzgar por lo escrito en *Apoc.* VI 2, las relaciones con su patrón [23].

---

21 DE MARTINO o. c. IV 313.

22 Cf. *Apoc.* XIII 2 y 5.

23 *Putares omnes illius esse libertos: adeo illum nemo curabat.*

Veíamos que Séneca consideraba la esclavitud como un accidente o una enfermedad. Ahora bien, si otra enfermedad podía tener cura, la esclavitud no tenía remedio. En efecto, aunque el esclavo obtuviera la libertad, es decir, pasara a ser liberto, no se encuentra totalmente libre: queda siempre obligado al tributo del *obsequium*, que permanentemente deberá entregar a su anterior amo, quien se adueñaba del patrimonio del liberto cuando éste le era infiel o moría, entendiendo por infidelidad la falta de entrega del tributo.

Por lo expuesto vemos cómo el liberto no es completamente libre; pues la verdadera libertad, según Séneca, sólo se consigue por la muerte y el modo más rápido de alcanzarla, el suicidio: *Vides illum praecipitem locum? Illac ad libertatem descenditur. Vides illud mare, illud flumen, illum puteum? Libertas illic in imo sedet. Vides illam arborem breuem, retorridam, infelicem? Pendet inde libertas. Vides iugulum tuum, guttur tuum, cor tuum? Effugia seruitutis sunt... Quaeris quod sit ad libertatem iter? Quaelibet in corpore tuo uena!* (*De ira*, III 15, 4).

En *Ad Luc.* IV 4 nos muestra como sinónimos[24] los términos *mors* y *libertas*. Respecto a esta última, a veces se distingue con dificultad si es la que corresponde a la esclavitud física o a la esclavitud moral.

Acerca de la condición legal del esclavo, Séneca sólo alude a un decreto que se quedó en proyecto: *Dicta est aliquando a senatu sententia, ut seruos a liberis cultus distingueret; deinde apparuit, quantum periculum immineret, si serui nostri numerare nos coepissent* (*De clem.* I 24, 1).

La sospecha del peligro que surgiría ante la numeración de los dueños nos mueve a pensar en la gran diferencia de cifras que habría entre los esclavos y los libres en la época a que este texto se refiere[25].

---

[24] Junto a esto, *haec seruitutem inuito domino remittit; haec captiuorum catenas leuat* (*Ad Marc.* XX 2).

[25] *Non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum nouerit* (*Sat.* XXXVII 9).

En relación con el referido decreto no podemos pasar de simples conjeturas debido a que no se hizo realidad y, por consiguiente, no está registrado en los compendios legislativos, lo que impide la ampliación de pormenores.

* * *

En cuanto al modo de tratar a los esclavos, Séneca nos da una gran cantidad de consejos y lecciones. La carta XLVII de las dirigidas a Lucilio está enteramente dedicada a este fin. A lo largo de toda ella y en otras alusiones sueltas propugna en favor del esclavo:

Familiaridad en el trato.

Autoridad basada en el respeto y el amor, pero nunca en el temor.

Clemencia en los castigos.

Por lo que a la familiaridad en el trato se refiere, establece como lema: *Sic cum inferiore uiuas, quemadmodum tecum superiorem uelis uiuere* (*Ad Luc.* XLVII 11). Y más adelante (13) da normas más concretas a este respecto, como antes se vio.

En el desarrollo de este punto, Séneca va aludiendo a pormenores que considera como muestras de buen trato hacia el esclavo por parte de su dueño. La carta referida comienza diciendo: *Libenter ex is, qui a te ueniunt, cognoui familiariter te cum seruis tuis uiuere. Hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. «Serui sunt». Immo homines. «Serui sunt». Immo contubernales. «Serui sunt». Immo humiles amici.*

Se observa en primer lugar, leyendo el texto transcrito, cierta alegría por parte del maestro porque Lucilio ha seguido las lecciones y consejos que él le ha dado sobre el trato a los esclavos. Vemos que se usa el término *familiariter,* lo que nos demuestra que Séneca estima a los esclavos como componentes del grupo familiar y, en la misma línea sentimental, ataca a los que se niegan a tratar al esclavo como un pariente: *Hoc loco adclamabit mihi tota*

manus delicatorum: «Nihil hac re humilius, nihil turpius» (*Ad Luc.* XLVII 13).

A estos *adclamatores* les dice: *Ne illud quidem uidetis, quam omnem inuidiam maiores nostri dominis, omnem contumeliam seruis detraxerint? Dominum patrem familiae appellauerunt, seruos, quod etiam in mimis ad huc durat, familiares* (*ibid.*).

Cuando escribe este párrafo lo hace fijándose en sus antepasados. Sin embargo, cabe pensar que los términos *filius*[26], *familia* y *pater* no correspondían a la realidad, sino que eran mera cuestión nominal.

Según lo expuesto en la introducción sobre el trato propugnado por Catón y Varrón se podría establecer que por *familiares* se entienden aquellos que conviven bajo el mismo techo y están sujetos a una misma autoridad patriarcal.

Como puede apreciarse, esto dista mucho de la familiaridad entendida en el sentido actual y basada en unos lazos de sangre o al menos de compenetración y colaboración mutuas.

La familiaridad en la idea de Séneca está más próxima a nuestra concepción, por cuanto que estima que deben ser paternales las relaciones entre siervo y señor. La familiaridad es cifrada, entre otras cosas, en permitir a los esclavos el acceso a la mesa y a la conversación con su señor[27].

La familiaridad en el trato supone, además, una ventaja para el amo aunque éste actúe con criterios egoístas. De ello hay una muestra en *Ad Luc.* XLVII 3-4: *Magno malo ulla uoce interpellatum silentium luitur. Nocte tota ieiuni mutique perstant... At illi, quibus non tantum coram dominis, sed cum ipsis erat sermo, quorum os non consuebatur, parati erant pro domino porrigere ceruicem, pericu-*

---

[26] *Seruus* equiparado a *filius* en *Ad Luc.* XXVII 6 y LXXXI 13. Familia a conjunto de esclavos en el primero de dichos pasajes.

[27] *Quidam cenent tecum, quia digni sunt, quidam, ut sint* (*Ad Luc.* XLVII 15); la misma idea, en XLVII 13, y como contraposición, *itaque rideo istos, qui turpe existimant cum seruo suo cenare* (*Ad Luc.* XLVII 2).

lum inminens in caput suum auertere; in conuiuiis loquebantur, sed in tormentis tacebant. Donde Séneca argumenta que el esclavo tratado familiarmente constituye un amigo para su dueño, lo cual considera como el ideal de las relaciones entre ambos.

Más adelante y a propósito de esta amistad dice, contradiciendo a un proverbio, que la amistad no nace, sino que se va fraguando a través del trato.

Esta sentencia guarda una íntima relación con el pasaje en que se dice que la ira *perniciosa est seruientibus* (*De ira* III 16, 1).

A través de estas dos sentencias citadas últimamente se dilucida la opinión de Séneca sobre la autoridad. La autoridad debe basarse en el amor y en el respeto, pero nunca en el temor [28].

Siguiendo en mismo tono pasa a hablar de la clemencia en los castigos. En el tratado *De ira* [29] menciona el azote como el más usado en su época.

Después pasa a enjuiciar los comportamientos que considera más crueles (*fregerat unus ex seruis eius crustallinum... euasit e manibus puer et confugit ad Caesaris pedes nihil aliud petiturus, quam ut aliter periret, ne esca fieret*) y más rectos [30].

Esto se aparta bastante de la disciplina que piden Catón y Varrón que se aplique al esclavo.

La diferencia en el trato viene condicionada por la concepción que cada cual tiene del esclavo: Catón y Varrón consideran el esclavo como un *instrumentum uocale* y, por ser *instrumentum,* no escatiman medios en pro de su eficacia.

Séneca, por su parte, lo considera hombre, persona; es decir, de la misma naturaleza que el señor. Esta concepción le hace decir: *Rectissime ergo facere te iudico, quod timeri*

---

28 *Colant potius te quam timeant... qui colitur, et amatur; non potest amor cum timore misceri... timeri a seruis tuis non uis...* (*Ad Luc.* XLVII 17-19).

29 I 15, 3; III 12, 5-6; III 19, 1; III 35, 1.

30 *De ira,* III 40, 2-3.

a seruis tuis non uis, quod uerborum castigatione uteris; uerberibus muta admonentur (*Ad Luc.* XLVII 19). Contrapone así, valiéndose de un juego de palabras, el diferente trato que merecen los animales y los esclavos, a los que en *Ad Luc.* XLVII 1 ha llamado *homines, contubernales, humiles amici* e incluso, dando muestras de su idea sobre el hombre, *conserui*, es decir, siervos-compañeros. De este último apelativo da la explicación diciendo: *Immo conserui, si cogitaueris tantumdem in utrosque* (referido a siervos y señores) *licere fortunae* (*Ad Luc.* XLVII 1), es decir, los esclavos son compañeros de los dueños al servicio de la fortuna.

Ahora bien, unos esclavos tratados de modo tan familiar y tan de acuerdo con su categoría de persona humana, ¿en qué eran usados?

Sobre el uso que se daba a los esclavos y las ocupaciones a que eran dedicados, Séneca da pocos datos. Según sus escritos, los esclavos se dedicaban, entre otros, a los siguientes oficios:

Quehaceres domésticos como la cocina (*Ad Luc.* CXXII 16).

Agricultura como labradores (*De ben.* V 19, 1), arrieros y boyeros (*Ad. Luc.* XLVII 13).

Portadores de litera (*De ben.* III 19, 1).

Compañeros de viaje (*ibid.*).

Enseñanza de la gimnasia y educación en general.

Aparte de mencionar sus actividades, Séneca hace unas consideraciones acerca de sus empleos [31] en la carta XLVII, donde podemos leer: *Nolo in ingentem me locum inmittere et de usu seruorum disputare, in quos superbissimi, crudelissimi, contumeliosissimi sumus* (*Ad Luc.* XLVII 11); y poco después muestra su actitud sobre el particular diciendo: *Erras, si existimas me quosdam quasi sordidioris operae reiecturum, ut puta illum mulionem et illum bubulcum; non ministeriis illos aestimabo, sed moribus. Sibi quisque dat mores, ministeria casus adsignat* (*Ad Luc.*

[31] La actitud de Séneca tiene su reflejo en San Pablo, *Ad Eph.* VI 9.

XLVII 15). Aquí Séneca da a entender una vez más que lo importante del hombre está en su ánimo y en su comportamiento.

Al hablar del trato recordábamos la frase *sic cum inferiore uiuas, quemadmodum tecum superiorem uelis uiuere.* A ella puede añadirse *non habemus illos hostes, sed facimus* (*Ad Luc.* XLVII 5). Estas dos afirmaciones constituyen la pauta directriz en la idea de Séneca sobre las relaciones del señor con los esclavos.

Por lo que a los señores se refiere, Séneca les aconseja clemencia [32] y dice, como ya apuntamos, que la ira *perniciosa est seruientibus* (*De ira* III 16, 1). Al mismo tiempo les invita a que se contengan antes de maltratar a su esclavo [33].

Pide además que se comporten en casa con la misma generosidad hacia los esclavos que en el foro, donde piden libertad (*De ira,* III 35, 1).

Respecto a las relaciones entre unos y otros, Séneca se expresa en doble sentido: por una parte habla de relaciones tirantes [34] y por otra refiere casos de trato casi familiar [35].

En el libro *De beneficiis* (III 21, 2) hace una distinción entre lo que considera obligatorio que el señor dé a su esclavo y lo que se puede considerar como una gracia: *Est aliquid, quod dominus praestare seruo debeat, ut cibaria, ut uestiarium; nemo hoc dixit beneficium. At indulsit, liberalius educauit, artes, quibus erudiuntur ingenui, tradidit: beneficium est* [36].

---

32 La misma idea, en *Ad Luc.* XVIII 14.

33 *De ira,* III 43, 1 (*Quid seruo, quid domino, quid regi, quid clienti tuo irasceris? Sustine paulum; uenit ecce mors quae uos pares faciat*).

34 *De ira,* III 24, 2 y 40, 2; *Ad Luc.* XLVII 4 y 9 (caso del liberto Calixto).

35 *Ad Luc.* LXXXI 16: *Plurimum autem momenti persona solet adferre in rebus eiusmodi: «Dedisti mihi beneficium in seruo, iniuriam fecisti in patre. Seruasti mihi filium, sed patrem abstulisti».* Esclavo, igual a hijo. La misma idea, en *De ben.* V 18, 1.

36 Lo mismo dice en *De ben.* III 18, 1 y 19, 2.

Lo mismo puede decirse de las relaciones entre siervo y señor vistas desde el plano del esclavo. En algunos párrafos nos muestra al esclavo como enemigo del dueño tomando por base[37] una frase de Epicuro: «*Inmodica ira gignit insaniam*». *Hoc quam uerum sit, necesse est scias, cum habueris et seruum et inimicum* (*Ad Luc.* XVIII 14).

En *Ad Luc.* LXXVII 7 nos habla Séneca de esclavos reacios a cumplir las ordenanzas de su señor y dice (*De const. sap.* XI 1) que incluso llegaban a insultar al dueño delante de sus invitados. Séneca, ya hemos visto, da por sentado que estos insultos, en cuanto que provienen de inferiores, no han de ser tenidos en cuenta.

A la vista de esto, el esclavo, comportándose en determinados momentos como un niño, cuya procacidad divierte a los oyentes, nos evoca la imagen de un bufón de los que alegraban las cortes reales en la Europa moderna.

Leemos a propósito de esto en *De const.* XI 3: *Pueros quidam in hoc mercantur procaces et illorum impudentiam acuunt ac sub magistro habent, qui probra meditate effundant, nec has contumelias uocamus, sed argutias.*

A continuación, Séneca se duele de que sean vistos de distinto modo unos mismos hechos según provengan de un *amicus* o de un *seruus: Quanta autem dementia est isdem modo delectari, modo offendi, et rem ab amico dictam maledictum uocare, a seruulo ioculare conuicium!*

En el libro *De beneficiis* trata de si es posible que un esclavo favorezca a su señor y de hasta dónde llega la obligación (*ministerium*) y dónde comienza el favor (*beneficium*), o, lo que es igual, la acción digna de agradecer. Para la distinción de ambos conceptos, Séneca da la siguiente regla: *Quaedam sunt, quae leges nec iubent nec uetant facere; in iis seruus materiam beneficii habet* (*De ben.* III 21, 1). Y poco después (III 22, 2): *An aequum uidetur tibi, quibus, si minus debito faciant, irascimur, non haberi gratiam, si plus debito solitoque fecerint? Vis scire,*

---

[37] Esta misma idea, en *Ad Luc.* XLVII 4 y IV 4. En *Ad Luc.* XLVII 9 nos presenta un liberto rencoroso contra su amo.

quando non sit beneficium? Vbi dici potest: «Quid, si nollet?» Vbi uero id praestitit, quod nolle licuit, uoluisse laudandum est.

Como puede observarse, Séneca no limita a ningún estamento determinado la posibilidad de favorecer [38].

Al igual que en otros casos, el autor confirma sus argumentos con ejemplos reales o legendarios [39].

* * *

Digamos algo a continuación de cuál fue la causa, a nuestro entender, de la concepción senequista de la esclavitud.

El principal motor de la ideología de Séneca en torno a los distintos aspectos de la esclavitud, que hemos ido encontrando a lo largo de este trabajo, está constituido por la igualdad que Séneca ve entre todos los hombres.

La igualdad se aprecia tanto en el alma [40] como en el cuerpo que la encierra.

Por lo que hace al cuerpo, Séneca basa la igualdad en la universalidad de la muerte (*mors per omnes it*, en *Ad Luc.* XCIII 12), que tanto afecta a siervos como a libres: *Vis tu cogitare istum, quem seruum tuum uocas, ex isdem seminibus ortum eodem frui caelo, aeque spirare, aeque uiuere, aeque mori!* (*Ad Luc.* XLVII 10).

También establece la igualdad fijándose en la naturaleza humana; y, si bien en *Ad Luc.* XCI 16 dice *impares nascimur, pares morimur*, lo que da la impresión de admitir una desigualdad en cuanto al nacimiento, hay que pensar, sin embargo, que esta expresión no se refiere a la naturaleza humana en sí, sino al estado de la familia en que cada cual nace. Ya habíamos apuntado a propósito de esto que la esclavitud era considerada por Séneca como

38 En el mismo sentido, *De tranq.* VIII 7, *De ira* III 12, 5-6 y *De ben.* III 18, 2.

39 *De clem.* III 16, 2.

40 Nuestra concepción del alma no coincide exactamente con la estoica. Sobre esto, cf. HIRSCHBERGER o. c. I 176.

un accidente. Este rasgo de accidentalidad es prueba evidente de que en su pensamiento la naturaleza humana es igual para todos, siervos y libres.

Y si, al hablar de la condición servil, habíamos visto que la esclavitud entendida en el sentido físico sólo afectaba al cuerpo, ¿qué pensar del alma?

El alma, en el pensamiento de Séneca, es totalmente igual en todos los hombres. A propósito de ella ya no cabe ni siquiera la diferencia de cuna [41].

La igualdad del alma en todos los hombres es la que más interesa al filósofo [42], por cuanto que es lo único que le merece valía.

Esta igualdad es cifrada por Séneca en la posibilidad que a todos cabe de ser justos, vigorosos, benefactores y fuertes en el combate dejando a un lado su respectiva condición social [43].

* * *

¿Qué repercusión posterior tienen estas ideas respecto a la condición del esclavo?

Iglesia y estoicismo, coaligados en una comunidad de sentimientos, hacen que se legisle en favor del esclavo tomando conciencia de la naturaleza humana que poseen los siervos.

Ejemplos de esta legislación serán:

Lex Petronia (*Dig.* XLVIII 8, 11, 2), del 79, que limita el derecho de vida o muerte que antes tenía el señor sobre su esclavo.

Domiciano (Suet. *Dom.* VII 1) prohibe la castración de siervos para después venderlos como eunucos.

Adriano (*Dig.* XLVIII 8, 4, 2) extiende esa norma incluso a los casos en que haya consentimiento por parte del esclavo.

---

41 *Ad Luc.* LXVI 3.

42 *Ad Luc.* XLVII 15 y 16; *De uita beata,* II 2.

43 En *Ad Luc.* LXXXVI 2, Séneca elogia a Escipión por propugnar la igualdad de derechos entre todos los hombres.

En *Dig.* I 12, 1, 1 se concede al esclavo la posibilidad de refugiarse en un templo o junto a la estatua del emperador cuando huya del injusto trato de su señor.

Todo esto es debido, además de la influencia del cristianismo y el estoicismo, a una mentalidad de sentido pragmático surgida a causa de la crisis esclavista a la que aludíamos en la introducción.

Iglesia y estoicismo, y es difícil discernir lo que en este sentido corresponda a cada uno de ellas, no piden, como se ha visto, la abolición de la esclavitud, sino un mejor trato [44].

* * *

Hemos recorrido el vasto campo de los escritos de Séneca indagando cuál sería su visión de la esclavitud y de los esclavos en particular.

Las ideas por él aportadas han sido clasificadas y comentadas según una serie de apartados. Después de este recorrido caben ciertas conclusiones.

Séneca es conservador de la concepción tradicional del esclavo como *res mancipii*, cosa valiosa, es decir, aprueba la consideración del esclavo como *instrumentum*. Esta concepción le lleva a aprobar la tenencia del esclavo en tanto en cuanto que cubre y atiende las necesidades del señor. De hecho, él mismo tuvo gran cantidad de esclavos dedicados al cuidado de su casa y de sus fincas. La posesión de esclavos por parte de Séneca no debe extrañarnos si pensamos que pertenecía a la alta sociedad. En todos los momentos de la historia, la aristocracia se ha mostrado más conservadora que las demás clases sociales por lo que al mantenimiento de las instituciones se refiere.

Como fruto de estas ideas, estima al esclavo propiedad del señor; admite su comercialización y aprueba su empleo para el trabajo a las órdenes de un señor que, según lo antes expuesto, también es su dueño.

---

[44] Cf. JONKERS *De l'influence du Christianisme sur la legislation relative à l'esclavage dans l'Antiquité*, en *Mnemosyne* I 1933-1934, 241-280 y SANTA CRUZ *Séneca y la esclavitud*, en *An. Hist. Der. Esp.* XIV 1942-1943, 612-620.

Otro aspecto de la concepción del esclavo por parte de Séneca lo constituye su afirmación de la cualidad de persona en el siervo.

Hemos visto que admitía para el esclavo el calificativo de *instrumentum uocale* dado ya por otros anteriormente. Ahora bien, Séneca va más allá al asignarle un alma igual a la de los demás hombres. Como fruto de esta concepción estima que el trato del esclavo debe ser humanitario y estar siempre dominado por la idea de que el siervo es un ser con un origen y un desenlace en todo semejantes a los del señor, pues posee una misma naturaleza.

Esta visión tiene su base en la doctrina estoica, que tan vivamente practicó y que, en muchos puntos aparte de éste, coincide con el cristianismo. Algunos han querido ver las causas de esta concepción en posible contacto entre Séneca y los cristianos y, en concreto, con S. Pablo, pero no nos será preciso llegar a tal supuesto si tenemos presente que la doctrina estoica nace antes que el cristianismo. Además, las circunstancias políticas y sociales que aplacaron las iras de los señores contra los esclavos pudieron también orientar y empujar a Séneca, partiendo de base estoica, a escribir tales afirmaciones. Ya se ha dicho que la unión de tres fuerzas (cristianismo, ética estoica y circunstancias políticas) tuvo gran influencia en la mejoría de la situación del esclavo. Pero cabe pensar en estas últimas como causas principales de la mejora en el trato sin menosprecio de la otra.

Esta influencia, sin embargo, no será total, pues no se logrará la abolición. De hecho, y resumiendo, Séneca nunca pensó en una abolición de la esclavitud, sino sólo y exclusivamente en un trato equitativo, justo y humanitario como corresponde a toda persona por el hecho de estar dotada de un alma de grado superior a la de cualquier animal. En esto es en lo que más coincide con la visión cristiana.

E. MATILLA

LA «FARSALIA», POEMA SIN DIOSES, ¿TAMBIÉN SIN HÉROES? *

Ponerse a tratar de esta cuestión produce, si no de buenas a primeras, sí por lo menos a las segundas de cambio, si vale decirlo así, la sensación de encontrarse «metido en política» sin haberlo buscado. Ni apenas sospechado: especulativamente, el problema se presenta como típicamente literario y, por cierto, más de forma que de contenido. O, si se quiere, más bien de estructura que de pensamiento. Ingenuamente podría proponerse de la siguiente forma: la *Farsalia* pertenece al género heroico; ¿cuál es su héroe?

Una pregunta tan sencilla tiene su respuesta enmarañada en un laberinto de dificultades. La primera estriba ya en que no cabe, al parecer, soslayarla resolviéndolas todas de un golpe, orillando de entrada el laberinto por el fácil y expeditivo —y paradójico— procedimiento de no entrar en él: negando que haya un héroe en la *Farsalia*. Procedimiento poco menos que inédito; no lo emplearon, con lo útil que les habría sido, ni siquiera los Lucanomás-

---

* El punto de vista objeto de estas páginas lo fue primero de una exposición oral, en el Curso de Humanidades Clásicas de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» de Santander, el 8-VIII-1969. Su redacción actual se beneficia de las observaciones formuladas por los asistentes al coloquio que la siguió. A todos ellos, y muy especialmente a mis colegas Dres. M. Fernández-Galiano, J. Alsina y J. Zaragoza, vaya desde estas líneas la expresión de mi viva gratitud.

tiges que, desde la Antigüedad inmediata, negaron a su epopeya el carácter de poema [1]. Ya penetrado el umbral, el enunciado de la serie de dificultades que aguardan podría englobarse así: malo tiene que ser dar con el héroe de la *Farsalia* cuando quienes lo han intentado han señalado media docena sin ponerse de acuerdo. Pero, por muy costoso que sea, hasta aquí no da la impresión de que deba uno salirse del terreno estrictamente literario: una obra del género heroico en la que, contrariamente a lo habitual, no hay acuerdo con referencia a cuál de sus personajes ha de considerarse como héroe del poema; falta de acuerdo que, por sí misma, permite barruntar el grado de dificultad de la cuestión.

La impresión de haber saltado de la literatura a la política se recibe, sorprendentemente, con sólo dar un paso más: advertir cómo se han ido señalando los distintos candidatos al puesto de héroe lucáneo. Lo mucho que ha influido la política en este «cómo» sólo puede compararse con la mucha importancia que la cuestión del héroe ha cobrado en los estudios sobre el ideario político de Lucano y su proyección en la *Farsalia*. Significativo al respecto, el contraste entre dos títulos recientes de la bibliografía lucánea: mientras el tema del héroe pulula a lo largo de muchas de las páginas de la obra de Jacqueline Brisset sobre el ideario político de Lucano [2], se halla prácticamente ausente, en cambio, de la serie de los acotados por M. P. O.

---

[1] Petron. *Sat.* 118: *Ecce belli ciuilis opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides.* Quint. *Inst. or.* X 1, 90: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus, sed, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus.* Serv. *Aen.* I 382: *Lucanus ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam composuisse, non poema.* Atisbos de la negación, púdicamente paliados en sus formulaciones o por sus contextos, en las opiniones de P. Lejay, C. Marchesi, R. Pichon y F. Plessis que se examinarán luego.

[2] Brisset *Les idées politiques de Lucain*, París, 1964.

Morford en su intento de caracterizar objetivamente a Lucano como poeta [3].

No cabría, en principio, excluir la esperanza de que el problema literario del héroe de una epopeya pueda beneficiarse para su resolución de los datos acerca de las ideas políticas del poeta y de su plasmación en la obra. Sin embargo, este terreno en Lucano está también tan sujeto a discusiones y ha recibido pretendidas soluciones tan encontradas, que los pasos que por él se den para atajar cualquier otra cuestión con él relacionada tienen que andarse con pies de plomo para evitar el resbalón, pero, por otra parte, con la suficiente ligereza para no quedarse atascado convirtiendo, en nuestro caso, un interrogante fundamentalmente de estructura literaria en un más o menos inquietante enigma históricopolítico.

Fundada inquietud si se atiende a cuán diametralmente opuestas han resultado de hecho algunas de estas soluciones emprendidas a partir de consideraciones históricopolíticas. Como muestra, confróntese lo escrito por R. Castresana [4] entre las conclusiones de su estudio (*en cuanto al héroe de la «Farsalia», a mi juicio no puede admitirse duda alguna. Frente a las más variadas hipótesis que vienen emitiéndose en torno a este problema, creo que el verdadero héroe de la «Farsalia», clave del pensamiento político de Lucano, es Pompeyo*) con una de las afirmaciones [5] de J. Brisset (*cette étude des agents du Destin dans la guerre civile montre que César est, sans aucun doute, le héros de la «Pharsale»*) y se observará que sólo coinciden en un extremo: la seguridad absoluta, la falta de duda con que cabe afirmar que el héroe de la *Farsalia* es el uno o el otro de los dos enconados adversarios. Además, sin paliativos: la ausencia de duda va unida a la

---

[3] MORFORD *The Poet Lucan*, Oxford, 1969.

[4] CASTRESANA *Historia y política en la «Farsalia» de Marco Anneo Lucano*, Madrid, 1956, 229.

[5] BRISSET o. c. 164 n. 2. En el lugar correspondiente de su bibliografía (pág. 232) la autora anota que no le ha sido posible manejar la obra de Castresana.

ausencia de la compensación que supondría un intento de coordinar ambas opiniones sugiriendo que tal vez se trate de una epopeya más donde también el adversario del héroe es tratado con simpatía hasta el punto de que, de no quedar eclipsado por éste, habría sido él el protagonista del mismo modo que, habitualmente, también sólo el héroe ha podido vencerle —y darle muerte— en la lucha: Héctor o Turno frente a Aquiles o Eneas. Contra esta sugerencia están las negaciones explícitas de ambos autores. *A mi juicio, el héroe único del poema es Pompeyo, en quien encarna el pensamiento político del poeta,* había escrito Castresana[6]; *...il faut insister sur le fait que, jusqu'à la fin, Pompée est défendu beaucoup moins pour lui-même que pour le parti pompéien. La sympathie personnelle de Lucain pour lui reste, en définitive, assez faible,* contabiliza la Brisset[7] después del balance a que ha sometido las distintas apreciaciones de Lucano sobre los actos, conducta y sentimientos de Pompeyo en el capítulo segundo de su segunda parte. Ni siquiera como personalización de su partido estaría dispuesta a permitirle encarnar el papel de héroe; será otro personaje, Catón, quien, de entre el partido senatorial, cuenta con todas las simpatías del poeta, el que resulte opuesto a César en otro plano como héroe cuando la autora tenga que precisar[5] *que César est seulement le héros «du récit de la guerre civile». Car la «Pharsale» se développe aussi sur un autre plan, et, à cet autre plan, le héros de l'épopée n'est pas César mais Caton.*

Realmente, hay que reconocer que la discrepancia difícilmente podía haber sido mayor. Y en vista de ella, resignarse a ver de nuevo la cuestión al rojo vivo, un tercio de siglo después de que H. C. Nutting, estudiándola monográ-

---

6 CASTRESANA o. c. 149. El espaciado es mío.

7 BRISSET o. c. 126. La autora ha sido consecuente con su autorrecomendación y efectivamente ha insistido (pág. 159 n. 4): *D'autre part, ce n'est pas, à vrai dire, Pompée lui-même qui est défendu dans la «Pharsale», mais bien plutôt, à travers lui, le parti pompéien, véritable objet de la sympathie du poète* (espaciado por mí).

ficamente[8], pudo pensar haberla zanjado, por lo menos en cuanto a la improcedencia de las soluciones personales, al rehabilitar a Naudet adscribiendo el papel heroico del poema a una abstracción: la *Libertas*.

O no resignarse. Rebelarse, incluso, contra el tratamiento, en gran parte no literario, de un problema que fundamentalmente lo es. Poner en tela de juicio la afirmación de Castresana[6] de que *esta discrepancia sobre el héroe de la «Farsalia», como casi todas las que observamos en los comentaristas del poema, está motivada por la consideración de la obra desde un punto de vista exclusivamente literario o histórico*. Invertirla casi y, como hipótesis de trabajo, partir de la suposición de que la discrepancia surja precisamente de los enfoques de carácter político. No porque en sí sean erróneos, ni siquiera desacertados. Es curioso observar cómo, frente a la radical oposición arriba patentizada, los resultados de ambos autores respecto a la actitud política de Lucano convergen, en cambio, muchísimo: partidario del principado, para el uno; probablemente no republicano, para la otra; para ambos, autor de una epopeya no antiimperial, sino estricta y precisamente antineroniana. Ya se dijo antes[5] que estos resultados han sido logrados independientemente; ello hace más preciosa la coincidencia y permite reconocerles, incluso de parte de quienes no estén conformes con ellos, la confianza inicial de que no los habrán elaborado subjetivamente, de acuerdo sólo con sus opiniones personales: ya se ha visto que éstas no son precisamente un modelo de coincidencia.

No, pues, enfoques mal llevados, pero sí, tal vez, mal traídos; aplicados a una cuestión o en una forma que no venía a cuento. Y como ellos —escogidos precisamente no tanto por la ejemplaridad de su nítido desacuerdo y seguridad en sus propias posiciones al respecto, como porque en una y otra posturas representaban las actitudes más

---

[8] NUTTING *The Hero of the «Pharsalia»*, en *Am. Journ. Philol.* LIII 1932, 41-52.

recientes dentro de lo que yo conozco—, tantos de sus predecesores en una y en otra dirección y en otras divergentes.

Las presentes páginas intentan ser un desarrollo de aquella hipótesis de trabajo. En una primera parte se revisan las posibilidades de que los candidatos propuestos, uno a uno, cumplan efectivamente con el tipo de héroe clásico de una epopeya. En una segunda se intenta organizar en una construcción positiva las consecuencias de dicha revisión. Una tercera y última vendrá constituida por un examen de cómo se proyectan dichas consecuencias más allá de la mera estructura del poema.

* * *

Lo corriente en la epopeya clásica es que la cuestión del héroe ni asome siquiera: tan explícitos son a este respecto los títulos o los proemios o ambas cosas a la par.

Una seguridad de este calibre va a ser ahora muy útil. De que sepamos con toda certeza que Aquiles, Ulises, Eneas, etc. son los héroes respectivos de la *Ilíada, Odisea, Eneida,* etc., podremos inferir también con seguridad apreciable que los caracteres literarios de estos personajes se han constituido en características de los héroes épicos clásicos.

El poeta los «canta». Generalmente, por sus hazañas excepcionales. Pero no siempre; puede cantar también sus pasiones: la ira de Aquiles (en este caso, con sus largas e importantes consecuencias). En los temas míticos, la excepcionalidad del héroe suele empezar ya desde la cuna, que lo vincula a la divinidad. Como sea, sin embargo, aun en el caso de héroes no semidioses, su comportamiento es presentado también como de superhombres. Ello les hace habitualmente vencedores, por lo menos, al final de la lucha y pese a los reveses y penalidades arrostradas. Mas, aun en medio de estas adversidades, el poeta sigue «cantando» a su héroe; en la base de este «canto», la

admiración por su sobrehumanidad, sostenida contra viento y marea, aun en el caso de error o maldad del héroe reconocidos por el propio poeta. Esta admiración sostenida excluye por definición toda ironía y burla, pero no está reñida con la compasión; al contrario, la ponderación de las situaciones aflictivas puede resultar un ponderativo de la heroicidad misma cuando a la postre sean superadas. En cambio, no deja de poder sostenerse la admiración en medio incluso de debilidades ocasionales; también su superación constituye un acto de heroísmo que hay que inscribir en el palmarés de las victorias. Cabe admitir, todavía, que una tal admiración no postula necesariamente una simpatía de parte del poeta: las cualidades de un antipático pueden admirarse, e incluso tranquilamente, a condición de que sea desde suficientemente lejos. De todos modos, hay que reconocer que no es esto lo corriente ni en la vida ni en la epopeya clásica.

Éste me parece ser el molde general del héroe épico clásico —con indefinidas posibilidades de variación según el grado de los rasgos que le acusan y el modo de combinarlos— vigente en el ambiente literario en que surge la *Farsalia*. ¿Se ajusta a este molde tradicional alguno de los candidatos propuestos para héroe del poema?

1. César encaja, a primera vista, por bastantes motivos. Algunos podrían remontarse al autor mismo. Indudablemente, no de una manera nítida y convincente para todos, como era el caso de título y declaración proemial en la *Odisea* o en la *Eneida* antes aludidas.

Aquí tropezamos con que, por lo pronto, el título mismo está en entredicho. Pero afortunadamente podremos prescindir, a nuestro propósito, de la abundante tinta que ha corrido acerca de si en los dos célebres versos IX 985-986,

> *uenturi me teque legent: Pharsalia nostra*
> *uiuet et a nullo tenebris damnabimur aeuo,*

debe *Pharsalia* tomarse como título de la epopeya o no.

Puesto que la misma fuerza que desarrollaría, dentro de la cuestión que nos ocupa, el argumento basado en el título («el poema se llamaría *Farsalia*, y Farsalia es la gran victoria de César; luego éste es el héroe del poema»), la ofrece también —o más potente aún— la parte del verso que precede y que escapa a toda ambigüedad: quien lea a Lucano, leerá la victoria de César sea cual sea el título de su obra.

Hasta tal punto cabe prescindir del problema del título, que resultaría más o menos lo mismo estribar en el de *Farsalia* que en el de *Guerra civil* a estos efectos: César fue, si no su único promotor en la mente de Lucano, sí el que la desencadenó y el que triunfó. Con ello conectaría inmediatamente el argumento que se puede inferir del proemio [9], donde el asunto del poema es programado, con referencia también a las llanuras de Farsalia, como acontecimiento definitivo de una guerra «más que civil»; con las mismas premisas, el razonamiento sería análogo al que acaba de formularse.

Otro dato positivo sería la innegable admiración que Lucano ha demostrado hacia César [10]. Espontánea, probablemente, algunas veces, cuando la actuación de éste corresponde a lo que debía ser según los ideales del propio Lucano; tal, por ejemplo, la de IV 254 ss., a propósito de la devolución de los pompeyanos encontrados en su campamento sin represalias por los soldados suyos ejecutados en el de los contrarios. A despecho, probablemente también, cuando, a fuer de sincero, no puede regatear grandeza de ánimo ni escatimar genialidad al hombre excepcional, capaz de tantas victorias en medio de tantas dificultades. Realmente tenía que hacérsele difícil, a quien

---

[9] No me parece que valga la pena entrar aquí en la cuestión de la paternidad lucaniana de este proemio, en primer lugar, porque se la da como resuelta positivamente desde MALCOVATI *Lucano*, Brescia, 1947²; pero sobre todo porque, aun suprimiendo los primeros versos a veces cuestionados, el comienzo resultante no deja tampoco lugar a dudas de que la guerra civil sea el asunto del poema.

[10] BRISSET o. c. 159 n. 4.

se había propuesto cantar las guerras que tuvieron su desenlace principal en las llanuras de Ematia, no encontrarse a veces tarareando notas y aun compases de marchas triunfales en honra de su rotundo vencedor.

Pero ya precisamente aquí, en el apartado de la admiración, empiezan los argumentos negativos: esta admiración no es sostenida. Y no sólo porque lo exijan o al menos sugieran los acontecimientos cuya marcha va narrando el poeta, entre los que no faltaron los de signo adverso para César: sublevación en Piacenza, fracaso en Durazzo, aprieto en Alejandría [11] (cierto que Lucano no puede olvidar que César los superó; pero lo es también que los ha aprovechado para al menos escamotear en algo la gloria que por ello le cabría: fanfarrón y cruel en el primer episodio, burlado en el segundo, escarnecido en el último [12]). Sino que Lucano se ha negado explícitamente a rendir esta admiración a propósito de acciones en que, sin ningún desdoro por su parte, podía habérsela otorgado a su presunto héroe. Valgan por muchos ejemplos dos de los más estridentes: el rasgo (tan explotado entre los de *clementia Caesaris*) del indulto de Domicio Ahenobarbo después de su rendición en Corfinio queda, no ya desvirtuado, sino diametralmente tergiversado en la versión lucánea (II 511) con respecto a la de César [13] y a la apariencia de los hechos: el perdón no sería sino un refinado castigo; Domicio tendría que vivir merced a un favor de su mortal enemigo. El efecto retórico del retorcimiento es ciertamente deslumbrante; pero, aun si se pretendiera que Lucano no ha aspirado nada más que a producir un deslumbrante efecto retórico, habría que admitir que a un centelleo de la forma sacrificaba a su «héroe» hasta infamarlo. El colmo sería ya si se pudiera demostrar —a mí no me cabe más que sugerir la posibilidad de la conexión— que la

---

11 Respectivamente V 300-373; VI 122-303; X 458-460.

12 Volveré sobre este episodio antes de acabar con la discusión presente acerca de César en la *Farsalia*.

13 Cés. *Bell. ciu.* I 23, 3-4.

fuente de este rasgo de efectismo se la proporcionó a Lucano el propio César al inmortalizar[14] la despechada reacción de Pompeyo a una de sus propuestas de transacción. Por lo demás, vano intento es el de llevar al colmo este primer ejemplo cuando el segundo parece ya definitivamente insuperable: cuando Lucano, rebasando todos los *oderint dum metuant*, ha puesto en el corazón de César, a propósito de la actitud aterrorizada que su avance por Italia provoca en las poblaciones de su ruta, aquel más terrorífico todavía *se non mallet amari*[15].

Realmente hay antipatía intencionada y cordial, y precisamente ya desde estos primeros cantos del poema[16]. No son de extrañar, pues, las actitudes reacias a admitir el papel de héroe para César por parte de quienes exigen a toda costa la simpatía del autor. Ahora bien, esta exigencia no es general ni tiene por qué serlo, según se ha visto ya al comienzo de esta parte, al especular sobre las características del héroe épico clásico. Por ello cabe que algunos entre los que no la sientan continúen abogando por la atribución de dicho papel a César. Sin embargo, el peso de la antipatía es tal, que, en general, coinciden en una apreciación muy significativa: César sería el héroe negativo de la epopeya[17].

---

[14] Cés. *Bell. ciu.* III 18, 4: «*Quid mihi*», *inquit*, «*aut uita aut ciuitate opus est, quam beneficio Caesaris habere uidebor? Cuius rei opinio tolli non poterit, cum in Italiam, ex qua profectus sum, reductus existimabor*».

[15] III 83. *Il est inutile d'insister sur la fausseté des sentiments prêtés ici à César: celui-ci au contraire cherchait toujours la popularité. Et il l'a souvent obtenue* (BRISSET o. c. 93 n. 3).

[16] Lo recalco en atención a la opinión, por mí no compartida, de los que suponen una evolución ideológica de Lucano en su *Farsalia* separando los tres o cuatro primeros libros del resto de la epopeya. La cuestión puede quedar aquí al margen; me he ocupado recientemente de ella en una conferencia sobre *Oportunismo político y unidad estructural en la obra de Lucano* en la Universidad de Granada (9-III-1970); una recapitulación de la postura allí mantenida aparece en la introducción a mi *Selección de la «Farsalia»* publicada posteriormente en la colección *Poeti del mondo latino*, Catania, 1971.

[17] Ya TEUFFEL *Histoire de la littérature romaine* II, trad. fr. París, 1880, 228; ahora, MALCOVATI o. c. 66-67; PFLIGERSDORFFER *Lucan als Dichter des geistigen Widerstandes*, en *Hermes* LXXXVII 1959, 344-377.

Ya es un descuento importante; tanto, que «en cierto modo» estaría dispuesto a darlo por acertado incluso un partidario tan ferviente de la «heroicidad» pompeyana en la *Farsalia* como Castresana[18]. Pero esta concesión —que le honra en cuanto índice de su sinceridad y capacidad de comprensión— no parece necesaria dentro de un enfoque estrictamente literario, por muy oportuna y adecuada que sea dentro de uno históricopolítico. En efecto, en las especulaciones recién aludidas se ha podido postular, como condición necesaria para que, en una falta de compenetración de sentimientos —y aun aversión— entre autor y personaje pueda éste ser considerado un «héroe» a lo tradicional, la de su categoría excepcional reconocida por el autor por encima de las diferencias que los separan; superioridad que excluye la ironía y la burla. Ahora bien, Lucano, en su aversión a César, ha cortado la corriente de su admiración posible incluso hacia un contrario no sólo mediante la declaración explícita de antipatía, sino mediante el escarnio y la befa o el desprecio. Ya se insinuó antes que hay auténtico escarnio en X 458-460, a propósito de César, acorralado como una alimaña fugitiva en busca de escondrijo en el palacio de Alejandría. ¡Así no se «canta» a un héroe! No se trata, desde luego, de un pasaje ocasional, un «descuido» en la composición de la escena; tal vez algo consentido para que luego brille retóricamente más el contraste con el César elogiado por su presencia de ánimo que le permite no amilanarse y reaccionar. Más cruel que esta burla episódica resulta, si se quiere, el desprecio con que Lucano hace contabilizar el importe de las hazañas de este su presunto héroe a un justipreciador tan digno de crédito como es el redivivo del episodio necromántico en VI 785-796. No tienen los pompeyanos por qué envidiar a César victorioso; en fin de cuentas, todo el brillo de los triunfos se reducirá a la diferencia entre el polvo de las riberas del Nilo y el de las del Tíber: a menos de cuatro años vista, éste cubrirá

[18] CASTRESANA o. c. 149.

al vencedor como aquél va a cubrir al vencido. Nada parecen importarle las condiciones diferentísimas en que uno y otro bajan al sepulcro, ni las más diferentes todavía en que persisten en la posteridad la obra de uno y otro: César es casi un personaje de comedia; ¡tanto esfuerzo y tanta seguridad en los resultados obtenidos para un desenlace tan vil e insospechado! Hay más: si también en esta vía del ridículo se me permite señalar un colmo, el propio canto VI en el mismo episodio lo proporcionaría con la ironía que alude a las «nuevas divinidades» romanas por parte de quien afirma saber que, muy al contrario del Olimpo, lo que aguarda a César es el tormento en el Hades, para el que los soberanos infernales preparan incluso un refinamiento de las torturas, lo cual debía de pasar ya la frontera del sarcasmo a ojos del lector romano acostumbrado a la mención consagrada y repetida de la divinización oficial del *diuus Iulius*. Sarcasmo que no estriba, naturalmente, en colocar a un héroe entre los réprobos —una *Demoníada* es perfectamente posible según los cánones épicos clásicos—, sino en la mofa con que se califica de «dios nuevo» a un condenado.

Por lo demás, este desmontaje de un César héroe negativo no deja de poder dar cuenta, según los cánones literarios clásicos, del destacado papel que, con razón, han observado que desempeña César a lo largo de la obra quienes acuñaron el concepto y la expresión para aplicárselos. Él es, en efecto, el único de los actores del drama presente al principio y al final, como señala Haffter [19]; él es la encarnación de todas las fuerzas perversas desencadenadas en la guerra civil, tema de la obra de Lucano por sí misma, representante del Mal absoluto de los estoicos con una altura que, en este sentido, domina a Pompeyo y al propio Catón, como sostiene Brisset [20]. Pero para ser esto, todo esto, le basta con ser el protagonista, sin necesidad de

---

[19] HAFFTER «*Dem schwanken Zünglein lauschend wachte Cäsar dort*», en *Mus. Helv.* XIV 1957, 118-126.

[20] BRISSET o. c. 226.

ser el héroe al modo tradicional. Esta distinción me parece substancial: Aquiles no es el protagonista de la *Ilíada*. Si, además de substancial, se revelare válida, permitirá en el mismo sentido explicar lo que al comienzo de esta discusión sobre el papel de César se han tomado, en principio, como datos positivables, el título y el proemio. Ambos se avienen con la consideración de César como protagonista del relato, el que desempeña el primer papel, el más importante. Pero el más importante de los papeles de un drama o de una narración puede no coincidir con el humanamente más elevado en la apreciación del autor. En la *Farsalia* no coincide. Lucano no se ha burlado no ya de Catón ni de Bruto, pero ni tan sólo de Pompeyo ni de Esceva: sencillamente, los ha compadecido. Ejemplar, por tratarse de un cesariano y porque compasión y admiración sumas fraguaron esta vez en el yunque de Lucano en un verso inmortal, el apóstrofe a este último (VI 262):

Infelix, quanta dominum uirtute parasti!

Ejemplar, sobre todo, a los efectos aquí pretendidos, porque plantea la ignorancia humana en su dimensión trágica, sin ridículo ninguno ni por asomo. Trágica grandeza la del hombre cuyo escudo presentaba 120 impactos [21] y que con ello no había hecho más, a ojos de Lucano, que conquistarse la esclavitud. ¡Cuán distinto el ridículo fracaso de quien llegó a labrarse una ascendencia divina [22] y a conmocionar a su patria para luego, casi inmediatamente, sucumbir sin poder valerse ante los puñales tiranicidas! De éste sí se burló Lucano, aun admirándole.

---

21 Cés. *Bell. ciu.* III 53, 4-5.

22 Imparcialmente hay que reconocer que Lucano no ha quitado ni ha puesto rey a propósito de esta cuestión, al contrario de cómo ha hecho con la *relatio ad diuos*, según se ha indicado ya arriba. El episodio lucáneo (IX 991-995) en que César, con ocasión de su visita a Troya, alude expresamente a su entronque con el linaje de Eneas, no encierra ni burla ni discrepancia siquiera por parte del poeta, bien que tampoco aquiescencia ni admiración, de forma que ni por asomo cabría intentar heroizar a César dentro de la *Farsalia* por esta mención de su ascendencia supuestamente míticoheroica.

2. Pompeyo, en su posición de antagonista, se ha beneficiado no poco de los distintos reversos de medalla de la argumentación opuesta a la candidatura de César, hasta el punto de ser seguramente, si no el que cuenta con mayor número de sufragios, sí el que ha llegado a ver más difundido su nombre por la gran difusión de sus valedores, entre los que se cuentan bastantes de los tratados de historia de la Literatura latina más conocidos [23].

El más socorrido de esos reversos es la simpatía (así Rostagni) junto con la ya vista identificación en el ideal político. Ambos datos positivos deben ponerse, sin embargo, en cuarentena. El primero por dos motivos, independiente uno, conexo el otro con la crítica que se hará al segundo. Motivo preferentemente literario: de la misma manera que, dentro del género clásico, la antipatía no era impedimento dirimente para descalificar a un supuesto héroe épico, la simpatía no es ahora, por sí sola, argumento suficiente para acreditarlo.

El otro motivo, de índole hermenéutica, afecta no sólo a la simpatía, sino también a la identificación de sentimientos e ideas, y no parece haber escapado su dificultad a alguno de los teorizantes propompeyanos. Así, el ya repetidamente citado pasaje de Rostagni reza explícitamente: *Pompeo è guardato con crescente simpatia e sollecitudine sino a diventare l'eroe di Lucano*, formulación donde tanto *crescente* como *sino a diventare* amagan la idea, advertida aquí en la nota 16, de un progresivo cambio de actitud de Lucano hacia Pompeyo a medida que adelanta en la redacción de la obra y en sentido de una mayor simpatía e identificación con Pompeyo. Tendríamos ya así, de entrada, la sospecha de que simpatía e identificación no son totales; de que Pompeyo no e s, sino que solamente r e s u l t a el héroe del poema. La causa de este cambio ha sido incluso fijada muy concretamente por más de uno:

---

[23] Bastará citar a SCHANZ-HOSIUS *Geschichte der römischen Literatur* II 2, Munich, 1913, 108 y ROSTAGNI *Storia della letteratura latina* II, Turín, 1952, 391.

habría sido, sencillamente, la investidura de los poderes consulares conferida a Pompeyo, a propuesta de Léntulo, en la sesión del Senado en el exilio referida en el canto V 1-49; así, para J. Brisset[24], *il y a lieu de noter que la remise de ce pouvoir de droit coïncide très exactement, dans la «Pharsale», avec l'accession de Pompée à un niveau moral élevé, auquel il se maintiendra désormais, presque sans interruption, jusqu'à la fin. Les buts egoïstes et ambitieux du général sont non seulement, comme auparavant, passés sous silence, mais niés catégoriquement par Lucain.*

Preferiría yo verla más bien en algo menos definido, más diluido a lo largo del relato, como lo estuvo en realidad a lo largo de la acción: la condición de vencido, de no beneficiario de la guerra civil, que la derrota ha impuesto a Pompeyo. Efectivamente, como ya quedó indicado en la nota 16, se hace difícil admitir ese cambio de mentalidad a lo largo de la estructura del poema en general. Pero, incluso en el caso concreto del papel de Pompeyo, creo observar dos rasgos que a mi modesto entender, por lo menos, son radicalmente excluyentes de que la legitimación senatorial haya hecho de Pompeyo un caudillo con el que Lucano se haya compenetrado entrañablemente. Uno de ellos estriba en la afirmación explícita de Catón (¡en el canto IX, derrotado y asesinado ya Pompeyo!), en su arenga a los amotinados que se disponen a abandonar las armas después de la deserción de Tarcondimoto (253-293), de que justamente a partir de ahora, cuando ya no luchen por Pompeyo, empezarán a combatir por su propia libertad. Afirmación explícita que es raro que no haya comentado la Brisset a su vez, tanto más cuanto que ella no se cansa de insistir en toda ocasión oportuna en que Catón es, entre otras cosas, el portavoz del pensamiento de Lucano. ¿O no lo sería excepcionalmente sólo en esta oración, en que los trazos negativos, propósitos egoístas o ambiciosos del general son todo lo contrario de categóricamente refutados? Afortunadamente podemos salir de

[24] BRISSET o. c. 115.

dudas atendiendo al segundo de los rasgos que he anunciado, que Lucano no ha puesto en boca ajena, sino exhalado de sus propios labios en un intento —todo lo retórico que se quiera, pero nada ocasional, sino mantenido en el tono de todo un pasaje[25]— de consolar (VII 706) a Pompeyo derrotado: *uincere peius erat!* Con su derrota se ha salvado para siempre de todo riesgo de egoísmo y de ambición, que no con su proclamación de general en jefe y con poderes consulares... Por eso, precisamente por eso, vencer le hubiera sido peor: ahora es cuando Lucano podrá decir que le admira ya sin reservas, con el seguro puesto, cuando ya no hay peligro de que Roma se halle jamás bajo el dominio político de un Pompeyo victorioso de las campañas civiles. Francamente, pretender en estas condiciones una identificación —aunque sólo fuese parcial, después de la legitimación absoluta de los poderes pompeyanos por un Senado que Lucano considera efectivamente el auténtico— de ideario y una simpatía absoluta se me hace excesivo sobremanera.

Aquí, al final de la cuarentena que me declaré obligado a oponer a los argumentos positivos, se encuentra ya el inicio de los negativos. Pues apenas hace falta ya decir explícitamente —tanto se puede inducir de lo que se lleva leído— que no cabe hablar de una admiración sostenida en el tratamiento de Pompeyo por Lucano, sino sólo de una admiración a ráfagas, que soplan más a menudo hacia el final y sobre todo con ocasión de la derrota y muerte,

---

[25] Tan poco ocasional y tan mantenido, que, en realidad, constituye la quintaesencia del pensamiento, a este respecto, no sólo de Lucano, sino del «círculo senequista» en conjunto, según la atinada sugerencia de mi colega ROSA M. FRANCIA, que agradezco aquí vivamente. Todo el pasaje senequiano (*Ep.* XIV 12-13) citado por ella en n. 48 de su penetrante y ponderado estudio *De la moral a la política: las «Cartas a Lucilio» de Séneca,* en *Estudios de literatura latina,* Madrid, 1969, 181-206, podría valer como un anuncio programático de la postura política de Lucano en su poema; pero especialmente de la exclamación que comento arriba, de la que cabría decir que no es sino la formulación dactílica de lo que Séneca formula a su vez sirviéndose casi de los mismos vocablos en su prosa: *non potest non peior esse qui uicerit.*

pero donde no es la actuación del personaje quien las origina, sino, a lo sumo, su actitud ante unos acontecimientos que se le imponen contra su voluntad evidente.

Añádase otro punto negativo, en el que casi puede hablarse de coincidencia por parte de la crítica: Lucano ha negado expresamente talla excepcional a Pompeyo ya desde el comienzo de su obra. Confluyen en este reconocimiento, que creo poder presentar como general o poco menos, desde una obra tan ponderada al respecto como es la *Literatura latina* de J. Bayet[26] hasta un autor partidario decidido de la heroicidad lucánea de Pompeyo como hemos visto ya que era Castresana, cuya declaración adquiere, pues, categoría de confesión de parte[27]: *Lucano... comprende... que Pompeyo no era el «Magno», sino una sombra del «Magno»: «Stat magni nominis umbra»* (*I, 135*). Es decir, que Lucano —que habría podido escribir una epopeya sobre la guerra de los piratas o la sertoriana tomando como héroe a Pompeyo por lo que al requisito de excepcionalidad se refiere— no ha podido hacerlo así en la *Farsalia,* donde de buenas a primeras ha declarado que sólo era una sombra de su anterior grandeza. Sombra de héroe, ex héroe, como se prefiera; casi da lo mismo. Sencillamente, ya no héroe y, por tanto, no el héroe.

3. Catón, en cambio, es candidato a cubierto de todas las críticas anteriores: excepcional su calidad humana en la apreciación de Lucano; total identificación política y simpatía absoluta. Parece que no se pueda pedir más. Por ello tal vez no haya que extrañar que sea el sostenido mayoritariamente por la bibliografía monográfica sobre la *Farsalia*[28].

---

26 BAYET *Literatura latina,* tr. esp. Barcelona, 1966, 363: *Lucano no quiere hacer un héroe de César: desde un principio, no siente simpatía hacia él; y, para equilibrar la acción, ha de situarlo al nivel de Pompeyo, que, pese a todo, se mantiene en un nivel mediocre.*

27 CASTRESANA o. c. 149.

28 PICHON *Histoire de la littérature latine,* París, 1908⁴, 567 (se trata, como es sabido, del estudioso de las fuentes de Lucano); BOURGERY-PONCHONT *Lucain. La Pharsale* I, París, 1926, 45; HADAS en pág. 156 de *Later Latin Epic and Lucan,* en *Cl. W.* XXIX 1936, 153-157.

Y, con todo, no faltan, entre estas mismas voces, llamadas de atención acerca del carácter parcial de este enfoque. Ya se vio anteriormente cómo la Brisset sostenía esta candidatura solamente para el plano de las ideas, con lo que venía a coincidir a este respecto con el reconocimiento, que ya uno de sus predecesores, Pichon, había formulado, de que no había un auténtico héroe épico en la *Farsalia*; ni Catón, por tanto.

Es que, como ya se desprendía del desdoblamiento de la Brisset, Catón en la *Farsalia* queda todo lo alto que se quiera como símbolo, como sabio estoico encarnación del Bien; pero también muy ajeno a la acción misma, entraña y meollo de lo épico. Catón sería un héroe casi ausente. Y no sólo en cuanto no protagonista de los hechos. Arriba hemos visto que tampoco Aquiles es el protagonista de los hechos de la *Ilíada*; sin embargo, es su héroe, porque su ausencia personal es una bagatela al lado de que el argumento de esos hechos, la prolongación de la guerra ante Troya, es presentada continuamente por el poeta como una consecuencia de la cólera de Aquiles, la que ha programado como objeto de su canto. En la *Farsalia* no cabría, sin que desentonara muchísimo, un proemio en que Lucano anunciara que su poema va a cantar la virtud del sabio Catón. Tanto debe de ser así, que, significativamente, y salvo error por ignorancia en mi información, la *Virtus*, más presente en la obra que Catón mismo, no ha sido señalada como heroína posible entre otras abstracciones que sí han tenido adeptos, como luego se verá.

4. Poco se necesita insistir *mutatis mutandis* en argumentos análogos para refutar todo carácter de héroe épico tradicional al Senado, la *turba patrum* (III 104) en que Merivale intentaba reconocer al de la *Farsalia*[29].

No cabe negarle que, a lo largo de la obra entera, Lucano lo reconoce como el poder legítimo y única fuente de legalidad; pero, a decir verdad, los senadores como

[29] CASTRESANA o. c. 148.

colectividad actúan menos todavía que Catón en la estructura del poema, y sin duda de manera menos heroica.

5. La *Libertas* —entrando ya a revisar las propuestas de abstracciones— viene centrando paradójicamente, como heroína lucánea, los votos desde hace siglos [30] en una proporción notable.

Paradójicamente, porque la mayoría de estos votos le han llegado por vía política, mas no de parte de quienes hubiera podido esperarse, sino de sus contrarios. Remonta ya, efectivamente, por lo menos al Renacimiento el espejismo, de mucho más amplio alcance que la cuestión que aquí nos ocupa, que engloba a Lucano, como a tantos otros partidarios de la aristocracia senatorial romana, en las para ellos insospechadas filas de los «populares» y que, de él concretamente, hace un caso límite al haberle granjeado la admiración no ya de los teorizantes liberales de todos los siglos, sino de los libertarios prácticos de la Revolución francesa [31]. ¡Manes de los Gracos, de Mario y Cinna y de cuantos creyeron en un César heredero de todos ellos y único capaz de acabar con la «oligarquía senatorial»! Una divisa revolucionaria se ha ido a buscar admirativamente a sólo unos cientos de versos de distancia del pasaje necromántico aludido ya aquí mismo, donde Lucano profetiza por boca de un redivivo —y esta condición hace

---

30 Ya Naudet, citado por HERRERO *Lucano. La Farsalia* I, Barcelona, 1962, XXIV; cf. además NUTTING o. c. y añádase MARTI *The Meaning of the «Pharsalia»*, en *Am. Journ. Philol.* LXVI 1945, 352-376.

31 La paradoja, en el caso del inexcusable IV 579, es múltiple: Lucano ha escrito *ignorantque datos ne quisquam seruiat enses* en un contexto de lo menos político que quepa en su epopeya: un reproche de corte estoico al máximo contra unos combatientes que no se deciden a suicidarse antes que entregarse perdiendo su libertad. Tan de corte estoico, que, continuando dentro del ambiente senequista señalado en n. 25, también pueden registrársele paralelos en los pasajes de la indicada obra de su tío evocados asimismo por FRANCIA o. c. 201: *gladium adsertorem libertatis* (Sén. *Ep.* XIII 14) y *uulnus per quod emisit animam* (XCV 72), referidos ambos al suicidio de Catón. Aquí no hay, desde luego, eco literal de los términos como lo había entre las correspondencias indicadas en n. 25; pero la resonancia conceptual, especialmente del primero, en el verso lucáneo me parece innegable: *gladium = enses, adsertorem = datos, libertatis = ne quisquam seruiat.*

suponer que el poeta ha querido que se tenga por cierto lo que le atribuye, esto es, que el juicio final anticipado que pone en sus labios ya no interesados en las cosas de este mundo es ni más ni menos que el juicio particular que impondría a los mentados el propio autor—, tormentos inéditos para César en el mismo lugar en que ya los están sufriendo los Gracos y Mario y Cetego... ¡en tanto que Sila se halla gozando en los Campos Elíseos!

La explicación está en que, como iba a acontecer con el régimen derivado de la propia Revolución francesa, también el alumbrado por la victoria de los *populares* a las órdenes de César adquirió unas características autoritarias de tal índole, que contra el cesarismo julio-claudio o el napoleónico han podido luchar unos nuevos adversarios —herederos o no de los antiguos derrotados— en plan de campeones de la libertad. Aquí puede prescindirse de la debatida cuestión de cuál era exactamente la postura de Lucano en la «oposición», si un republicanismo acérrimo o uno tan transigente que le permitiera componendas hasta admitir y aun propulsar la idea del principado. Como fuese, ambas posturas se daban entre el bando aristocrático-senatorial, y es esta adscripción a la «oligarquía» gobernante, por encima del problema de la «forma» de gobierno, la que le clasificaba frente a los *populares*, los auténticos «libertarios» de la época cuyas luchas cantó. Libertarios que, claro está, clamaban por su *Libertas* no menos estentóreamente que sus adversarios, los que la hacían consistir en el orden constituido o en una evolución del mismo sin *tumultus*, sin revolución. Entre los tirones de unos y otros sedicentes campeones de la libertad tradicional, había expirado ésta a juicio de Lucano y demás contemporáneos suyos en una generación revisionista de los fundamentos del régimen imperial.

En efecto, por paradójica que sea su procedencia y por polarizado que resulte su sentido en la mente de quienes las emitieron, voces como la ya aludida de Naudet (*la libertad es verdaderamente la heroína de este gran drama,*

que se podría intitular «La muerte de la libertad romana») o su casi eco en Castelar [32] aciertan en cuanto presentan el auténtico papel de la *Libertas* en Lucano, y no tanto en cuanto heroína moribunda, sino en lo que tiene de trágica (¡«drama»!). La tragedia consiste en que la *Libertas* tradicional muere a manos de quienes dicen luchar por ella. En ambos bandos: no se olvide. Aquí es donde la paradoja puede haber engañado a tantos: en creer que, si muere, es porque el vencedor ha resultado César (así, explícitamente, se deduce de la recién citada formulación de Castelar). Lo cierto, sin embargo, es que, según he intentado demostrar, tampoco el bando vencido ofrecía a Lucano garantías ni siquiera suficientes al respecto en caso de haber salido vencedor.

Esto es lo que hace difícil admitir que esa heroína trágica del drama de la Roma de la *Farsalia* pueda ser efectivamente la heroína épica del poema según los cánones clásicos. Por supuesto que, siendo una abstracción, vano sería pedirle que actuara. Pero la acomodación habría sido sencilla, como suele serlo mucho de lo genial: habría bastado con que «hiciera actuar». Es decir, que Lucano hubiese presentado claramente a uno de sus protagonistas actuando a impulsos de una aspiración auténtica y sincera al mantenimiento de la *Libertas*. Como Eneas a impulsos de la *Pietas*, que bien podría ser la heroína de la *Eneida* en el campo de las abstracciones para quienes no encuentren satisfactoriamente heroicos los rasgos del propio héroe. Esto no ha ocurrido en la *Farsalia*. Desde luego, era difícil que ocurriera con respecto a César; se lo impedía a Lucano su misma postura política. Pero habría sido fácil con Pompeyo, hasta el punto de que sólo una rabiosa autoexigencia de sinceridad ha podido impedirlo. Permítaseme insistir en el armónico mantenimiento de esta sinceridad a lo largo del poema entero: ahora,

---

[32] *Pompeyo es para Lucano el representante de la antigua libertad y el héroe principal del poema* (discurso preliminar en la trad. de la *Farsalia* por Jáuregui, I, Madrid, 1888, XXVI).

respecto al carácter de bando que también tuvo a ojos del poeta la postura inicial del jefe y la —consciente o inadvertida, voluntaria o semiimpuesta por las circunstancias: a mí me sería imposible esclarecerlo aquí— de buena parte de sus seguidores, séame lícito agregar a los pasajes ya vistos el inolvidable I 87 *o male concordes nimiaque cupidine caeci,* epifonema de la visión lucánea de la Roma hecha dominio común de tres dueños en el primer triunvirato, donde Pompeyo es tratado como uno más de los señores de Roma, igualmente cegado por una desmesurada ambición; y sobre todo, a muchos cantos de distancia, IX 227-229, donde pone en boca del cabecilla de los pompeyanos abandonistas todo un programa de adhesión personal a modo de confesión:

> *nos, Cato, da ueniam, Pompei duxit in arma,*
> *non belli ciuilis amor, partesque fauore*
> *fecimus.*

Un portavoz que se declara dispuesto a vivir bajo un *dominus,* visto que ya no puede hacerlo siguiendo a su *dux* (IX 241-242), bien parece serlo de por lo menos una facción de pompeyanos en sentido estricto, esto es, seguidores inmediatos de Pompeyo y sólo de la *Libertas* en cuanto que éste se había convertido en su abanderado desde un determinado momento.

Lucano, pues, que no pudo hacer de la *Libertas* la inspiradora de César so pena de invertir su postura personal y el tenor del poema entero, consideró también que no podía hacerla de Pompeyo sin tergiversar su auténtica visión de las cosas. *Libertas,* víctima trágica de la lucha, pero no inspiradora de ninguno de los bandos en pugna sino sólo engañosamente o de rechazo, sería una heroína falaz. Y lo falaz es ontológicamente incompatible con lo épico clásico.

6. En un extremo opuesto, claro está que la g u e r r a es, entre las abstracciones, la que innegablemente hace actuar a los personajes de Lucano. Además, no hay duda

(recuérdese nuestra nota 9) de que él ha pretendido cantarla [33].

Sin embargo, hacer de la guerra la heroína de la *Farsalia,* como de otra cualquiera epopeya de asunto bélico, parece imposible desde el punto de vista estrictamente literario, a menos que se esté dispuesto a admitir la confusión de héroe con tema. Lo que distingue la guerra de Troya de Aquiles y su cólera; la navegación y el νόστος de Ulises; lo que permite a Virgilio anunciar que canta unas hazañas guerreras y a un héroe, debería existir también en la *Farsalia* diferenciando la guerra de alguien o algo que fuera su héroe. De no existir ese alguien o algo, de confundirse con el tema hasta tal punto que se haga imposible desgajarlo de él, es evidente que la heroización del tema supone, en realidad, la anulación del héroe típico de la epopeya clásica.

* * *

El balance nulo en la revisión de las posibilidades de los distintos candidatos a héroes de la *Farsalia* que acaba de leerse no es la primera vez que se formula, ni con mucho; ni tampoco el camino seguido aquí es el único que lleva al mismo resultado.

Sin pretenderlo, lo mismo vienen a reconocer (en algún caso, como el de P. Lejay, explícitamente incluso) quienes se han mostrado partidarios del «fraccionamiento episódico» del héroe farsaliano: Lejay (I-II, César; VI, Esceva y Pompeyo; IX, Catón [34]) o Plessis (I-IV, César; V-VIII, Pompeyo; IX-X, ni siquiera ya Catón, cuya actuación resulta excesivamente episódica dentro del argumento general [35]), culminando en la negativa de Marchesi [36]: *non c'è un eroe che abbia un'azione dominante.*

---

33 Cf. SANFORD *Lucan and Civil War,* en *Cl. Philol.* XXVIII 1933, 121-127.
34 LEJAY *M. Ann. Lucani De bello civili l. I,* París, 1894, XXXVII.
35 PLESSIS *La poésie latine,* París, 1909, 560.
36 MARCHESI *Storia della letteratura latina* II, Mesina, 1933, 154.

Sólo que, llegados aquí, surge automáticamente la sospecha de que en la *Farsalia* no sólo no haya un héroe, sino sencillamente no haya héroe, al menos según el concepto tradicional.

Pero no por el mero hecho de su asunto histórico. La trayectoria de las letras latinas conocía, mucho antes de la *Farsalia,* epopeyas de tema histórico: el *Bellum Poenicum* de Nevio, los *Annales* de Ennio se remontan casi a los mismos orígenes del género. Y, por ejemplo en el caso de estos últimos, sería tarea probablemente inútil tratar de encontrarles un héroe unitario a la medida de los de las epopeyas de asunto míticoheroico. Ahora bien, la inutilidad presumible de esta tarea estriba precisamente en que lo dilatado de la época referida hace casi por definición generacionalmente imposible vincular la acción a la figura de un solo personaje histórico. Todo lo contrario, reconózcase, en el caso de la *Farsalia*: en lo que se nos ha transmitido, apenas dos años de campaña; aun en el caso de haber planeado Lucano extenderse hasta abarcar todas las campañas civiles, apenas dos lustros durante los cuales las figuras de César y Pompeyo llenaban con su presencia o con su recuerdo el escenario bélico y político.

Si, pues, no hay héroe tradicional pudiendo haberlo habido, es porque Lucano ha preferido que no lo hubiera. La extrema sencillez de esta inducción podría hacerla sospechosa. Pero que se trata de una inducción sencilla, sí, pero no simplista tiene una demostración sencilla también. Se trataría, sin más, de un paralelo analógico a una postura del autor de la *Farsalia* reconocida desde sus propios coetáneos: la abolición de la máquina divina tradicional en el género épico (recuérdese nuestra nota 1). Lucano no habría hecho poesía de la historia a la antigua usanza, donde la historia consistía en las gestas de unos personajes, del mismo modo que no la hizo a la antiquísima, donde la historia se confundía con elementos míticos o, más aún, se sublimaba hacia la poesía mediante estos elementos míticos. Tal vez no sería inadecuado recordar

a su propósito el cambio copernicano que para la historiografía romana supusieron los *Origines* del viejo Catón, que, programáticamente, cambió los protagonistas del relato, pasando este papel de los grandes caudillos a los no menos grandes acaudillados. Lucano no llega a tal cambio diametral; simplemente, pone en una cierta paridad (I 158-159) a los jefes y a sus hombres:

Hae ducibus causae; suberant sed publica belli
semina quae populos semper mersere potentes.

Decidiendo por encima de las voluntades de unos y otros, impávida, la Fortuna, veleidosa, irracional. Y, juzgando sobre esas voluntades, sin identificarse ni con unos ni con otros, según es debido para no ser a la vez juez y parte, Lucano, revisionista, cantor. Todo lo entusiasta que le permite su estoicismo; todo lo estoico que le permite su entusiasmo.

* * *

Entusiasta cantor de las gestas heroicas que llevan a cabo los más valientes de estos hombres —dirigentes y dirigidos— que forjan con sus propias manos la historia, aunque sólo la Fortuna decide de su resultado. También cantor estoico de los actos y actitudes de estos hombres en consonancia con la *Virtus*, ideal supremo.

Y es precisamente aquí donde igualmente la sinceridad ha exigido que el «también sin héroes» del título de este trabajo no haya sido una negación más, sino una cuestión sostenible.

¿También sin héroes? Sí, desde el punto de vista literario, en referencia a todos los distintos aspectos del típico héroe de la epopeya clásica. Ausencia, además, probablemente no casual, imprevista, sino premeditada, programada por el autor.

Pero, desde el punto de vista de la historia del pensamiento, sería abusivo negar que la *Farsalia* ha abierto la

puerta a un nuevo tipo de heroización. Abierto la puerta, nada más: pasaje episódico, del que Lucano poeta no hace ni con mucho el motivo conductor de su epopeya. Pero puerta abierta, que no nada más que entreabierta, por donde Lucano juzgador ha permitido no sólo vislumbrar, sino otear panorámicamente su sentencia, como lo prueba la celebridad del pasaje (I 126-128):

Quis iustius induit arma
scire nefas; magno se iudice quisque tuetur:
uictrix causa deis placuit, sed uicta Catoni.

Hay que admitir que se llega a parangonar a Catón con los dioses; de otro lado no habría impiedad en querer indagar la mayor justicia de unas u otras armas en caso de que se sentenciara en contra de las que estuvieron bajo el amparo de la autoridad de Catón.

Por un camino, pues, muy distinto del de la mitología, el del estoicismo, se llega nuevamente al concepto del héroe como ser sobrehumano entroncable con la divinidad. Es el sabio estoico en general; es, en el caso particular de la *Farsalia*, sobre todo Catón, pero no sólo él, sino todo otro personaje que se comporte de acuerdo con la *Virtus* estoica. Y ello sin retorsión ninguna por parte del poeta ni de quien intente explicarse el motivo de una tal sublimación.

En efecto, aun habiendo bajado la guerra —su tema— a nivel de los hombres, está bien claro en el poema lucáneo que éstos se comportan en su participación en ella de tres modos muy diferentes entre sí, pero sobre todo el último con respecto a los otros dos: unos toman parte en las guerras sin más que seguir pasiva y masivamente a otros; un segundo grupo —constituido no sólo por los jefes que las provocan, sino por todos aquellos que las llevan a cabo por intereses personales— participa activamente, promoviéndolas, atizándolas y sosteniéndolas, se diría que por iniciativa propia, pero en realidad, con sujeción a sus pasiones, verdaderas inductoras de sus actos. Sólo los terceros, los auténticos sabios en el sentido estoi-

co, dominadores de sus pasiones y, por tanto, libres ya de ellas, están por encima de las campañas y de sus resultados, lo que les equipara en cierto sentido a los dioses, si no del todo, divinizándoles, sí elevándoles en la apreciación estoica por encima del nivel común de los demás hombres; en una palabra, heroizándoles.

Que la sinceridad con que admito la puerta abierta a estos nuevos héroes me sea positivamente computada en descargo de la impresión de empecinamiento que haya podido dejar mi también sincera insistencia en negar que los haya en la *Farsalia* al modo tradicional.

SEBASTIÁN MARINER