En este libro pluridisciplinar encontrará el lector páginas dedicadas a las relaciones de Augusto con los poetas de su época, desde Tibulo y Propercio a Virgilio y Horacio, sin olvidar a Ovidio. Y se analiza también la pervivencia de los ecos de Virgilio y la ***Eneida*** en la obra de una novelista contemporánea, U.K. Le Guin, que parte del personaje de Lavinia para convertirla en protagonista y narradora de su historia. Hay trabajos dedicados a la lengua de Augusto, reflejada tanto en el texto de las ***Res gestae Diui Augusti***, como en la información facilitada por Suetonio. También se estudia la figura del emperador desde la perspectiva de la propia conciencia de su figura o de sus costumbres cotidianas. El lector curioso, especializado o no, podrá seguir el rastro de Augusto en las citas en las que Tertuliano alude al emperador, ofreciendo la visión que la apologética latina tenía del personaje, o bien en otros autores, menos conocidos, como Conón en cuyas ***Narraciones***, de acuerdo con el resumen de Focio, destaca una dedicada a Eneas. Y podrá llegar el lector hasta el s. XIV para comprobar la utilización de la figura de Augusto en la literatura bizantina. Se incluyen trabajos que abordan cuestiones de tipo histórico o jurídico como la legislación de aquella época en torno al matrimonio y el adulterio. Finalmente, no podía faltar una aproximación al arte y la arqueología de su tiempo por medio del estudio de las elaboradas formulaciones arquitectónicas e iconográficas augusteas, que, junto con la fecunda tradición tardorrepublicana, sentaron unas sólidas bases para toda la producción de época imperial.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS CLÁSICOS
www.estudiosclasicos.org
estudiosclasicos@estudiosclasicos.org

ESTUDIOS CLÁSICOS Anejo 3 2016 *EClás*

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ESTUDIOS CLÁSICOS

2016 ISSN 0014-1453 18 €

Augusto

en la literatura, la historia y el arte

Con ocasión del bimilenario de su muerte

•

editores:
Emma Falque Rey
Jesús de la Villa Polo

Anejo 3

Estudios Clásicos (EClás), con ISSN 0014-1453, es una revista de periodicidad semestral que fue fundada en 1950 y es el órgano de difusión de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Consta de tres secciones: Artículos, Reseñas y Actividades de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. La revista recibe contribuciones relacionadas con el mundo grecolatino y su pervivencia, que se pueden inscribir dentro de los apartados temáticos de Cultura Clásica, Actualización científica y bibliográfica y Didáctica de las lenguas clásicas. Además de estas secciones, la revista ha creado la sección Investigador invitado, destinada a la publicación de un artículo traducido al castellano de un investigador extranjero que ofrezca nuevas aproximaciones o aspectos relevantes sobre temas de interés de la SEEC.

Edición
Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

Redacción y Correspondencia
Estudios Clásicos
Sociedad Española de Estudios Clásicos
c/ Serrano, 107
28006 Madrid

Suscripciones
estudiosclasicos@estudiosclasicos.org
www.estudiosclasicos.org
91 564 25 38

Estudios Clásicos se encuentra en las siguientes bases de datos: ISOC, L'Année philologique (Aph), Latindex, Linguistic Bibliography/Bibliographie Linguistique, Directorio de Revistas Españolas de Ciencias Sociales Humanas, y Dialnet.

ISSN: 0014-1453
Depósito legal: M.567-1958

Imagen de Portada
Augusto, Livia y el joven Nerón. Siglo I. Camafeo. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Diseño de cubierta: Ángela Gómez Perea, *www.angelagomezperea.com*
Composición: Sandra Romano, *http://sandraromano.es*
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas S.A.

AUGUSTO
EN LA LITERATURA, LA HISTORIA Y EL ARTE

CON OCASIÓN DEL BIMILENARIO DE SU MUERTE

Estudios Clásicos
Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos

DIRECTOR
Jesús de la Villa, *Presidente de la SEEC*

SECRETARIA
Sandra Romano Martín, *Universidad Autónoma de Madrid*

CONSEJO DE REDACCIÓN

M.ª Ángeles Almela Lumbreras
Secretaria de la SEEC

Antonio Alvar Ezquerra
Catedrático de Filología Latina,
Universidad de Alcalá de Henares

Patricia Cañizares Ferriz
Profesora Contratada Doctora
Universidad Complutense de Madrid

Francesc Casadesús Bordoy
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC

Dulce Estefanía Álvarez
Catedrática emérita de Filología Latina
Universidad de Santiago de Compostela

Manuel García Teijeiro
Catedrático de Filología Griega
Universidad de Valladolid

Emma Falque Rey
Vicepresidenta de la SEEC

José Francisco González Castro
Tesorero de la SEEC

Julián González Fernández
Miembro de la Junta Directiva de la SEEC

Gregorio Hinojo Andrés
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Salamanca

Rosa María Iglesias Montiel
Catedrática de Filología Latina
Universidad de Murcia

David Konstan
Brown University

M.ª Rosa Mariño Sánchez-Elvira,
Vicesecretaria de la SEEC

Antonio Melero Bellido
Catedrático de Filología Griega
Universidad de Valencia

Enrique Montero Cartelle
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Valladolid

Ana Moure Casas
Catedrática de Filología Latina
Universidad Complutense de Madrid

M.ª José Muñoz Jiménez
Vicepresidenta de la SEEC

Jaime Siles Ruiz
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Valencia

CONSEJO ASESOR

Michael von Albrecht
Universidad de Heidelberg

Paolo Fedeli
Università degli Studi di Bari

Luis Gil
Universidad Complutense de Madrid

Ana María González de Tobia
Universidad Nacional de La Plata

José Martínez Gázquez
Universidad Autónoma de Barcelona

Julián Méndez Dosuna
Universidad de Salamanca

Francisco Rodríguez Adrados
Reales Academias de la Lengua y de la Historia

José Luis Vidal Pérez
Universidad de Barcelona

AUGUSTO EN LA LITERATURA, LA HISTORIA Y EL ARTE

Con ocasión del bimilenario de su muerte

Editores
EMMA FALQUE REY
JESÚS DE LA VILLA POLO

ESTUDIOS CLÁSICOS · ANEJO 3

Madrid · 2016

ÍNDICE

9 Presentación

Ponencias

13 Manuel Bendala Galán · La maduración del paisaje urbano en la Roma de Augusto

35 Josefa Cantó Llorca · La voz de Lavinia

55 Jaime Siles Ruiz · *Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*

81 José Luis Vidal · Lo augusteo en la elegía romana de la época de Augusto: Tibulo y Propercio

Comunicaciones

101 Łucasz Berger · *Sermo Augustanus*. Elementos del idiolecto de Augusto en la *Apocolocyntosis*

109 Alfredo Encuentra Ortega · El mito de la Edad de Oro en la *Égloga* 1 de Virgilio

117 Begoña Fernández Rojo · Augusto: de emperador a hombre

125 Gregorio Hinojo Andrés · El *Monumentum Ancyranum* y la literatura de la época

135 Álvaro Ibáñez Chacón · Arquelao de Capadocia, Augusto, y la *Eneida* de Conón

147 Ana Kuljeric Morales · La figura de Augusto en la lírica de Horacio

157 Roberto López Montero · La recepción de Augusto en la apologética latina: el caso de Tertuliano

169 Isabel Moreno Ferrero · *Mimum uitae…* (Suet. *Aug.* 99): Representación y espectáculo en la vida de Augusto

177 Xavier Pascual-López · Implicaciones literarias y paremiológicas de la política matrimonial de Augusto

185 Inmaculada Pérez Martín · Octavio Augusto como modelo político en la *Historia Romana* de Nicéforo Gregorás

193 María Esperanza Torrego · La lengua de Augusto: el texto de *Res Gestae diui Augusti*

207 José Manuel Vélez Latorre · Augusto en el final de las *Metamorphoses* de Ovidio: para una reinterpretación de *Met.* 15.745–879

CONTENTS

9 Introduction

Lectures

13 Manuel Bendala Galán · The Maturation of the Urban Landscape in Rome in Augustan Time

35 Josefa Cantó Llorca · The Voice of Lavinia

55 Jaime Siles Ruiz · *Pietas versus furor*: one of the Keys for the Interpretation of Poetics and Politics in the *Aeneid*

81 José Luis Vidal · *Augustan* at the Time of Augustus: Tibullus and Propertius

Papers

101 Łucasz Berger · *Sermo Augustanus*. Elements of the Idiolect of Augustus in the *Apocolocyntosis*

109 Alfredo Encuentra Ortega · The Myth of the Golden Age in Vergil's First Eclogue

117 Begoña Fernández Rojo · Augustus: from Emperor to Man

125 Gregorio Hinojo Andrés · *Monumentum Ancyranum* and Contemporary Literature

135 Álvaro Ibáñez Chacón · Archelaus of Cappadocia, Augustus and Conon's *Aeneis*

147 Ana Kuljeric Morales · Augustus' Figure in the Lyric of Horace

157 Roberto López Montero · Reception of Augustus in Latin Apologetics: the Tertullian Experience

169 Isabel Moreno Ferrero · *Mimum uitae…* (Suet. *Aug.* 99): Representation and Spectacle in Augustus' Life

177 Xavier Pascual-López · Literary and Proverbial Implications of Augustus' Marital Policy

185 Inmaculada Pérez Martín · Octavius Augustus as Political Paradigm in Nikephoros Gregoras' *Roman History*

193 María Esperanza Torrego · The Language of Augustus: the Text of *Res Gestae diui Augusti*

207 José Manuel Vélez Latorre · Augustus at the End of Ovid's *Metamorphoses*: for a Reinterpretation of *Met.* 15.745–879

PRESENTACIÓN

En febrero de 2014 la SEEC se unió a la conmemoración del bimilenario de la muerte del emperador Augusto celebrando un simposio desarrollado en torno a su figura histórica, la literatura de la época y las representaciones artísticas asociadas a su reinado. Augusto fue el hilo conductor de las distintas intervenciones de aquel simposio que tuvo lugar en la Fundación Pastor, de cuya hospitalidad somos deudores. Es de justicia agradecer a la Fundación y de manera especial a su presidente, el Prof. D. Emilio Crespo, y a sus patronos la generosidad con la que nos han acogido. Sabemos que la hospitalidad en el mundo antiguo creaba unos fuertes lazos, como nos atestiguan tantos autores —no podemos olvidar el episodio homérico de Glauco y Diomedes—, y en este caso los creará sin duda, pues compartimos no solo nuestra nueva sede sino, fundamentalmente, un mismo interés por los estudios clásicos.

Entre las páginas de este libro encontrará el lector el texto de cuatro de las ponencias presentadas en el simposio (Bendala, Cantó, Siles, Vidal), así como el de doce de las comunicaciones. Muchas páginas están dedicadas a la literatura augústea —o augustea, como prefieren algunos—, en las que se examinan las relaciones de Augusto con los poetas de su época, desde Tibulo y Propercio (Vidal) a Virgilio (Siles, Encuentra) y Horacio (Hinojo, Kuljeric), sin olvidar a Ovidio (Vélez), pues varios participantes en aquel simposio se centraron en la literatura de aquella época. Tampoco podía faltar alguna contribución dedicada a los ecos de Virgilio y la *Eneida*, en concreto en la obra de una novelista contemporánea, U.K. Le Guin, quien parte del personaje de Lavinia, a la que convierte en protagonista y narradora (Cantó). Y trabajos dedicados a la lengua de Augusto, reflejada tanto en el texto de las *Res gestae diui Augusti* (Torrego), de un interés lingüístico innegable pues nos acerca a la lengua que hablaba el emperador, como en la información facilitada por Suetonio (Berger), junto con otros aspectos relacionados con la propia conciencia de su figura (Moreno) o sus costumbres cotidianas (Fernández Rojo). Pero también el lector curioso, especializado o no, podrá seguir el rastro de Augusto en las citas en las que Tertuliano alude al emperador, ofreciendo la visión que la apologética latina tenía del personaje (López Montero), o bien en otros autores, menos conocidos,

como Conón en cuyas *Narraciones*, de acuerdo con el resumen de Focio, destaca una dedicada a Eneas (Ibáñez Chacón); y podrá llegar dicho lector incluso hasta el s. XIV y la utilización de la figura de Augusto en la literatura bizantina (Pérez Martín). Se incluyen trabajos que abordan cuestiones de tipo histórico o jurídico como la legislación de aquella época en torno al matrimonio y el adulterio (Pascual López). Finalmente, no podía faltar un estudio sobre las elaboradas formulaciones arquitectónicas e iconográficas augusteas, que junto con la fecunda tradición tardorrepublicana sentaron unas sólidas bases para toda la creación artística de época imperial (Bendala).

Ofrecemos, pues, en este volumen, fruto de la colaboración de diversos especialistas, una visión poliédrica e interdisciplinar de la figura del emperador Augusto, que esperamos sea de interés no solo a la comunidad científica, sino también a un público no necesariamente tan especializado.

Con la publicación de estas ponencias y comunicaciones presentadas en aquel simposio —aunque por diversos motivos faltan algunas— la SEEC da cumplimiento a uno de sus objetivos: organizar entre los congresos de nuestra sociedad un simposio monográfico que reúna a destacados especialistas en la materia y publicar sus resultados. El referido a Augusto sirvió de puente entre el XIII Congreso de la SEEC, que tuvo lugar en La Rioja, y el XIV Congreso, celebrado no hace mucho en Barcelona; tenemos ahora el camino libre para emprender la publicación de nuestro último congreso, el de Barcelona, tarea que, sin duda, no será fácil, tanto en los aspectos técnicos como económicos, pero que esperamos poder culminar con éxito.

LOS EDITORES

PONENCIAS

LA MADURACIÓN DEL PAISAJE URBANO EN LA ROMA DE AUGUSTO

MANUEL BENDALA GALÁN

Universidad Autónoma de Madrid
bendala.manuel@gmail.com

Resumen — La historia de Roma como potencia política e imperial tiene su reflejo en la creación de nuevos paisajes urbanos. Desde época republicana hay una fuerte tendencia a dignificar la urbe con monumentos importantes. La ingente actividad edilicia de Augusto constituye un paso más en la misma dirección, pero aumentándolo y con la particularidad de extender el proyecto y modelo de Roma a otras ciudades del Imperio. Ese modelo, que incluiría también la creación de *horti* o jardines urbanos, como un modo de resolver la relación entre ciudad y naturaleza dentro del paisaje urbano, se convirtió en el paradigma para toda la historia subsiguiente del Imperio Romano.

Palabras clave — Roma, Augusto, ciudad, paisaje, actividad edilicia

THE MATURATION OF THE URBAN LANDSCAPE IN ROME IN AUGUSTAN TIME

Abstract — Rome's history as a political and imperial power is reflected in the creation of new urban landscapes. From Republican era there is a strong impulse to dignify the city with important monuments. The enormous activity of Augustus in this field is a further step in the same direction, with the peculiarity that there is conscious attempt to extend the project and model of Rome to other cities of the Empire. That model, which would also include the creation of *horti* or urban gardens as a way of resolving the relationship between city and nature within the urban landscape, became the paradigm for all subsequent history of the Roman Empire.

Keywords — Rome, Augustus, city, landscape, building activity

Roma, en el sentido genérico de ciudad y de la forma y estilo de civilización forjado en ella, fue un soberbio condensado de las concepciones y experiencias de las culturas antiguas y de aportaciones y relecturas propias que la convirtieron en uno de los más robustos, complejos y ricos cuerpos culturales de la historia.

Una de las expresiones más relevantes y cargadas de consecuencias de su vastísimo acervo cultural fue dar cuerpo y forma a un paisaje urbano proyectado a todo el territorio de dominio y control de la ciudad —de cada una

de las ciudades, con la referencia principal de la propia Roma—, modelado o remodelado en diferente grado y con muy diferentes objetivos y valores hasta transformar el paisaje natural en un contundente y expresivo paisaje cultural. El latín y las lenguas romances hacen ver que la trasformación antrópica del medio natural, en el proceso que condujo a la aparición de las altas culturas, se debió inicial y fundamentalmente a una pulsión dirigida a su transformación para los usos agrícolas: *cultivar* y *culturar* responden al mismo significado, el de aplicar estrategias para remodelar la tierra y adaptarla a las exigencias de una producción controlada y eficaz de alimentos. En el vocablo «cultura» anida, pues, la idea de que cultura es, en su sentido radical, la forma en que se interviene, se remodela y se antropiza el medio en que se vive.

La cultura urbana o ciudadana, con el alto grado de madurez alcanzado en la Antigüedad con ejemplos como la *pólis* griega, la ciudad fenicio-púnica o la *ciuitas* romana, trajo consigo una compleja y profunda antropización del paisaje con centro en la *urbs*, el núcleo construido principal del territorio de la ciudad[1]. Ateniéndonos al modelo de la ciudad romana, la urbe vino a ser la máxima expresión de la nueva condición demiúrgica del urbanita o ciudadano, que había pasado de ser mera *criatura* de la naturaleza a *creador* de una naturaleza nueva, un producto de su «arte». El urbanita, el que Aristóteles denominó *zoón politikón*, pasó a tener un ecosistema nuevo, a su medida, un nuevo paisaje estructurado en la ciudad romana como un territorio articulado según diferentes grados de antropización, con centro en la urbe, el núcleo que reúne los referentes principales para la percepción de la sociedad y del mundo tenidos por propios, verdadera expresión y metáfora del *kósmos* nuevo que la ciudad representa.

El paisaje de la ciudad romana se articulaba según zonas limitadas concéntricamente (*urbs, ager, silua* ...), en lo que destacaba la contraposición, en valores, usos y características, entre el espacio central de la *urbs* y el del *ager* de su entorno. Bien se sabe que la *urbs* era el centro sacralizado de la ciudad, obtenido según un ritual bien definido que traslada el *templum* celeste al terreno dispuesto según la orientación astronómica y acotado por la yunta sagrada que traza el *sulcus primigenius*. Se obtiene así un *templum*,

1 Una amplia reflexión personal sobre la ciudad antigua puede verse en mis ensayos: *La ciudad, ayer y hoy*, Real Academia de Doctores, Madrid, 2003 y «Mediterráneo», en *Historia de Europa*, dir. M. Artola, coord. Julio A. Pardos, Madrid 2007, vol. I, 97–178.

cercado y limitado por la muralla y la franja del *pomerium*, que será centro principal, en lo ideológico y en lo formal o material, del paisaje de la ciudad. Lo expresan bien las monedas de *Augusta Emerita* con su conocido tipo de reverso de la puerta de dos vanos sobrevolada por la línea arqueada de la muralla, representación sintética de su *templum* úrbico. Su frecuente asociación al nombre de la ciudad subrayan la representatividad y la centralidad formal y conceptual de la urbe[2].

Una de las funciones principales de la urbe va a ser la de expresar y propiciar el orden social, hacer tangible los poderes que lo sostienen, entre ellos el de los dirigentes. Y en el marco de la ciudad, junto a la capacidad de coerción, una de las expresiones principales del poder fue la de proyectarse en la capacidad de creación, la más característica y distintiva de la nueva humanidad propia de las sociedades desarrolladas, personificada o asumida por sus dirigentes. Nada resultaba más demostrativo que la construcción de edificios, con el ornato que conviniera, cuando no el directo propósito de crear ciudades nuevas —o renovar radicalmente las heredadas—, porque ninguna otra cosa mostraba mejor la condición superior del dirigente en tanto que promotor o generador de un *kósmos* nuevo, que la ciudad material tiende a simbolizar y sintetizar como metáfora o reflejo del *kósmos* ideal.

Sentenciaba Varrón (*Rust.* 3.1.4): *diuina natura dedit agros, ars humana aedificauit urbes*. El ejercicio de la *ars*, generadora de la *urbs*, era una acción creadora que la «comparación» varroniana, en la medida en que *comparare* es «parangonar», «igualar», venía a equiparar a los hombres con los dioses. La conciencia de esa equiparación se hace evidente en una expresiva sentencia de Cicerón (*Rep.* 1.12): «no hay ninguna cosa en la que las cualidades humanas se acerquen más a la de los dioses que fundar ciudades nuevas o preservar las ya existentes» (*neque enim est ulla res in qua propius ad deorum numen uirtus accedat humana, quam ciuitatis aut condere nouas aut conseruare iam conditas*).

Es bien conocido cómo la consolidación de la ciudad —como realidad social, económica, ideológica y jurídica— trajo consigo su materialización en estructuras urbanísticas que se convertirían en la mejor expresión de la ciudad misma. Es el fenómeno de «arquitectonización» de la ciudad, bien

2 Sobre urbe y territorio en una ciudad específica, como *Augusta Emerita*, y con referencia a los patrones romanos, remito a mi trabajo: «En torno a *Augusta Emerita: urbs, suburbium* y *territorium*», J.M. Álvarez Martínez & P. Mateos Cruz (eds.), *Actas Congreso Internacional: 1910–2010. El yacimiento emeritense*, Mérida (2010) 2011, 247–266.

analizado, entre otros, por el arquitecto y ensayista italiano Aldo Rossi en su obra *L'Architettura della città* (Milán, 1966). El uso de la arquitectura como expresión de un poder enorme, absoluto, propio de dioses, condujo a las colosales creaciones de las pirámides del antiguo Egipto, o a las aparatosas urbes de Oriente, ejemplificables en la mítica Babilonia, presidida por la gigantesca *ziggurat* o torre escalonada del templo del dios Marduk, que tanto impresionó a Heródoto cuando cursó visita a la prestigiosa ciudad del Éufrates. Era una contundente expresión del propósito de emular a la naturaleza, a las montañas mismas, y una metáfora de la soberbia humana en cuanto pretendía acercarse a la capacidad creadora que la tradición oriental reservaba a su dios, como queda reflejado en la referencia bíblica a la «Torre de Babel».

En las ciudades del mundo clásico bulleron esta misma clase de pulsiones, aunque adecuadas al rico juego de relaciones que se derivaba del hecho de consistir en sociedades con mayor protagonismo de los ciudadanos, de la ciudadanía en su conjunto. La corriente más matizada de la acción de los dirigentes tendría su cauce en los mecanismos de la *evergesía*, esto es, de las actitudes y acciones que convertían a los dirigentes en «evergetas» o protectores de las ciudades, con consecuencias en muchos planos, entre los más importantes de los cuales se hallaba el de la promoción de construcciones y obras de arte que sirvieran a la ciudad, a los dioses que la protegían, a su dignidad y, por supuesto, a su propio afán de autoafirmación.

Para adquirir poder, aumentarlo o perpetuarlo, los dirigentes desempeñarán con aplicación, en el marco de la ciudad clásica, el papel de evergetas, tanto cuando se intensificaran las tendencias democratizadoras, porque del apoyo colectivo dependía el propio poder, cuanto si el curso de los acontecimientos hacía surgir tendencias totalitarias, poderes más o menos absolutos en manos de los dirigentes, por puro populismo —como hicieron los tiranos y dictadores tanto de Grecia como de Roma— o porque era claro que la realización de obras que embellecieran la ciudad y sirvieran a sus habitantes era una de las mejores maneras de pregonar la presunta superioridad que avalaba la anormalidad del poder que se detentaba, a la vez que podía hacerlo más justificado y aceptable. Tiene sentido, en este orden de cosas, que el ejercicio de un gran poder, de un poder extremo, condujera a la realización de obras igualmente grandes y extremadas, al colosalismo tanto en la arquitectura como en la escultura. El tirano Terón (488–472 a.C.) de la ciudad siciliota de Agrigento, por ejemplo, dedicó a Zeus Olímpico un

templo desmesurado, de más de 110 m de longitud por casi 53 m de anchura, cuya robustez se acentuaba por la sustitución de la perístasis tradicional por un sólido muro cerrado decorado con semicolumnas y gigantescas figuras de telamones de casi ocho metros de altura.

La historia de Roma y la vasta geografía del Imperio está, por su lado, plagada de ejemplos que ilustran la relación entre colosalidad y el poder absoluto de un emperador. Fue una de las facetas que bulleron en Roma acompañando, con particular ímpetu, al excepcional desarrollo de su cuerpo político, de la inmensa realidad social, económica, administrativa, cultural y política que constituyeron Roma y su Imperio. Porque Roma, en efecto, vivió el proceso de constitución de su propio paisaje político con una intensidad irrepetida, en medio de la enorme tensión social, humana y política que supuso la emergencia de su poder en competencia con otras potencias consolidadas, como las grandes ciudades griegas y los principados herederos del Imperio de Alejandro o la poderosa Cartago, y una pugna por presentar una imagen de prestigio ante potencias como las mencionadas, que en principio las superaban en logros formales y en modelos que materializaron con éxito la *dignitas* de sus respectivas comunidades y el poder de sus dirigentes.

Recordaré muy brevemente cómo Roma, a partir de su personal sustrato etrusco-itálico, desarrolló una cultura material y formal de gran personalidad que dependerá en su madurez, en buena medida, de la enriquecedora influencia griega. La síntesis del latente sustrato etrusco-itálico, de las aportaciones griegas, en un proceso fundamental de «helenistización» de la cultura romana, y de las propias aportaciones romanas dará por resultado un universo formal inconfundiblemente romano en la urbanística, la arquitectura y el arte, los aspectos y elementos definitorios del paisaje de la ciudad.

El debate acerca de la significación de los modelos griegos en la configuración de la cultura material romana hace tiempo que quedó definitivamente zanjado. El especialista italiano Filippo Coarelli, en línea con las ideas de su maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli, ha subrayado con sólidos argumentos cómo la formación de la cultura romana es un fenómeno inseparable de los modelos griegos, hasta el punto de resultar fuera de lugar el enojoso debate sobre su mayor o menor «helenización»[3].

3 Remito al trabajo básico de F. Coarelli, «La cultura artistica a Roma in età repubblicana. IV–II secolo a.C.», publicado en 1992, como capítulo de una *Storia di Roma,* incluido después en *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996, 15–84.

Los prestigiosos modelos de Grecia fueron inundando todos los campos del arte y la cultura romanos en medio de la tensión que vivió Roma en la crisis de crecimiento de los últimos siglos de la República. Su consagración como Imperio se vivió en el marco de una pugna prácticamente universal en torno a la aceptación o no de los modelos helenísticos que determinaron, internamente, las estructuras sociales y de poder de las potencias que se disputaron el dominio de la ecumene mediterránea, y externamente, las formas de proyección imperial que regularon el orden internacional, en el que terminaría por imponerse Roma, como bien se sabe.

Internamente, en Roma no faltaron tensiones en el camino triunfal de las corrientes helenizantes, o «helenistizantes», por la adecuación de sus propuestas a las aspiraciones y necesidades de Roma como nueva potencia mediterránea. El triunfo final, pese a que el freno del conservadurismo fuera accionado por personalidades del prestigio de Catón el Censor, fue resultado de la apuesta de individuos y familias influyentes que optaron por la renovación y un deliberado acercamiento a los modelos culturales helenísticos. La actitud renovadora propugnada por la poderosa familia de los Escipiones —paradigmática en su línea como la de Catón en la suya— tiene una contundente expresión en el paisaje urbano de la ciudad en la sugestiva parcela de los monumentos funerarios. La tumba de los Escipiones —realizada a comienzos del siglo III a.C.— es una gran cámara excavada en la roca, situada a poca distancia al sur de la ciudad, junto a un camino que unía la vía Appia y la vía Latina, ubicación que ha hecho pensar en una deliberada asociación a las vías de conexión con la Magna Grecia. El primer enterrado en la tumba fue Escipión Barbato, cónsul en el año 298 a.C., y su espléndido sarcófago es un manifiesto de filohelenismo: presenta una hermosa decoración a base de un sobrio friso dórico rematado con cornisa y elementos jónicos, como las volutas de la cubierta, una mezcla de estilos característica del arte helenístico. Por lo demás, su forma de altar era una deliberada asociación del finado a los elementos propios de los dioses y de su culto: una forma de heroización, en la mejor tradición alejandrina y helenística.

Más explícita, si cabe, era la fachada, que adquirió su aspecto definitivo en una remodelación de hacia la segunda mitad del siglo II a.C. Puede recomponerse —ya que está muy mutilada— como una fachada sobre podio, con un orden corintio de pilastras que determinan tres nichos o *naískoi*, destinados a las estatuas de Escipión Africano, Escipión el Asiático y el poeta Ennio (preceptor y protegido de la familia, y su educador en la cultura griega). La

fachada estaba pintada e incluía escenas figuradas, quizá con la representación de alguna de las batallas en las que triunfaron los Escipiones. Junto a los transitados caminos de la capital, la tumba pregonaba el establecimiento de un puente entre Roma y la cultura helenística con una pomposa fachada teatral de inspiración griega, puesta al servicio de la exaltación individual y familiar de sus propietarios, heroizados a la manera helenística en un lenguaje artístico que tendría importantes secuelas en el futuro[4].

En el proceso de helenización de Roma tuvo grandes consecuencias la conquista de los territorios griegos en el curso de los siglos III y II a.C.: primero la Magna Grecia y Sicilia, después la Grecia misma. El enorme impacto que la conquista de Grecia supuso en el orden político y económico, pero también en las mentalidades y en el gusto artístico, puede resumirse en una célebre frase del poeta latino Horacio: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artis intulit agresti Latio* («la Grecia cautiva cautivó a su fiero vencedor y llevó las artes al agreste Lacio»). La integración en el elenco de naciones asociadas a la cultura grecohelenística tuvo una manifestación de alto significado simbólico en la admisión de Roma a participar en los juegos ístmicos de Corinto del 228 a.C.

Por estas fechas, en la competencia imperial que condujo al enfrentamiento de Roma y Cartago, dos potencias de distintos sustrato cultural, pero embarcadas en el mismo proceso de incorporación y personalización de los modelos helenísticos, Roma terminó imponiéndose con la victoria sobre Cartago y su gran caudillo Aníbal en los años finales del siglo III a.C. Desde entonces fue la potencia imperial indiscutible de toda la ecumene mediterránea.

Pero la Roma triunfante era una ciudad incómoda, desordenada y monumentalmente inadaptada a su carácter de primera potencia del mundo. Mejorar la ciudad iba a convertirse, por ello, en una empresa política principal, destinada a otorgarle la *dignitas* adecuada a su condición hegemónica y superar el complejo de inferioridad de sus dirigentes ante las ciudades de las potencias sometidas, sobre todo las griegas, pero también Cartago. Los poderosos de Roma, los *triumphatores* enriquecidos por las campañas y los botines de guerra, los *negotiatiores* que amasaban grandes fortunas en el marco

4 Para la tumba de los Escipiones véase otro trabajo clásico de F. Coarelli: «Il sepolcro degli Scipioni», *Dialoghi di Archeologia*, 6, 1972, 36–106. También su más reciente identificación de los verdaderos retratos de los representados en la fachada monumental reformada, en: «I ritratti di 'Mario' e 'Silla' a Monaco e il sepulcro degli Scipioni», *Eutopia*, nuova serie II, 1, 2002, 47–75.

del robustecido comercio internacional que Roma propiciaba, invertirán grandes sumas en la construcción de edificios para la ciudad, en su ornato, en una enfebrecida campaña evergética. Patrocinar obras para la ciudad era un signo de poder y una vía de prestigio que convirtió a la arquitectura en una contundente materialización de la pugna política, de las ambiciones personales, y precisamente en una época en la que Roma caminaba hacia la imposición de los poderes individuales en el curso de la crisis institucional de la República.

Este es, a grandes rasgos, el fenómeno desencadenado en los últimos siglos de la república —bien analizado por el arqueólogo francés P. Gros (*Architecture et société à Rome et Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruselas, 1978)—, por el que la arquitectura de Roma y el conjunto de las obras públicas quedaron insertas en una dinámica que las lanzaría a una extraordinaria monumentalidad. Sin esa poderosa carga política e ideológica no es posible entender la asombrosa arquitectura romana, se trate de los imponentes acueductos y puentes de su vertiente ingenieril, sean los templos, foros, termas —templos del ocio—, edificios de reunión, y tantos otros que dieron a las ciudades y las tierras romanas su paisaje característico.

Para el ennoblecimiento de los edificios no se tuvo mejor fórmula que adoptar las griegas, empezando por apoderarse directamente de sus creaciones. Y durante un tiempo, carentes los romanos de capacidad técnica para producir la arquitectura que ambicionaban, no dudaron en recurrir a los *spolia*, a sustraer elementos arquitectónicos griegos para usarlos en las propias construcciones. Fue el caso de Q. Fulvio Flaco, quien, en el 173 a.C., para ennoblecer el gran templo que construía para la diosa Fortuna, se hizo con las tejas de mármol del templo de Hera Lacinia en Crotona. En la misma línea, y para acontecimientos de casi un siglo después, recuerda Plinio que Sila, tras el incendio del templo Júpiter Capitolino en el 83 a.C., ordenó traer de Atenas columnas de mármol del inacabado templo de Zeus Olímpico (que no serían usadas porque se decidió reconstruirlo según las *mores antiquae*).

Poco antes, a fines del siglo II a.C., un rico mercader romano, dedicado seguramente al comercio del aceite, levantó en el Foro Boario un hermoso templo circular, con columnas corintias realizadas con mármol pentélico, importado de Grecia. Estaba dedicado a Hercules Olivarius, cuya estatua fue realizada por un artista griego, Escopas Menor. El templo, el más antiguo

edificio en mármol conservado en Roma, es claro que representa una importación de modelos, materiales y obras de arte de Grecia, cuando de lo que se trataba era de dar prestancia a la ciudad; y era la obra de un miembro de la citada clase social de emprendedores, que con su gesto dejaba sentada una prueba indiscutible de su éxito personal.

La importación de materiales y de modelos formales iría también acompañada de realizaciones que daban más directa cuenta de la idiosincrasia romana, de sus propias concepciones, lo que se plasmaría en creaciones que serían decisivas también en la configuración de una cultura arquitectónica propiamente romana, muy sensible a los problemas relativos a la modelación del espacio (abierto o cerrado). Precisamente la dignificación de los espacios públicos fue el objetivo, todavía en el siglo II a.C., de algunos altos magistrados convencidos de la necesidad de dar cierto orden a los ámbitos más importantes de la ciudad, empezando por el principal, el Foro mismo. En los años ochenta y setenta del siglo se construyeron tres basílicas —la *Porcia*, la *Fuluia Emilia* y la *Sempronia*— para acabar con la anárquica disposición de la plaza, y disponer de ambientes adecuados para las actividades judiciales y civiles. Apenas se sabe que eran edificios muy modestos, sin ambiciones arquitectónicas, que debían de aproximarse al tipo basilical romano.

De todas formas, la importancia que en Roma adquiría por estas fechas la arquitectura explica que sea en su campo donde encontremos algunas de las más significativas y precoces expresiones de una romanidad capaz de otorgar a su inevitable y buscado eclecticismo una caracterización inconfundiblemente romana, como se comprueba en un edificio cargado de significación: el *Tabularium.* Fue obra de los años setenta del siglo I a.C., fruto de las reparaciones emprendidas tras el incendio del Capitolio del 83 a.C. y obra del arquitecto romano L. Cornelio. En la vaguada entre el Capitolio y el *Arx* se hizo construir este edificio destinado a servir de archivo público y a proporcionar una fachada monumental al fondo del Foro, su dimensión más importante para el paisaje de la Urbe. Sobre un alto podio, el edificio se organizaba en dos pisos de ambientes abovedados (con seguridad sólo el primero de ellos), resueltos en fachada mediante series de arcos enmarcados en órdenes arquitectónicos a la griega, el inferior dórico, el superior, corintio. Los órdenes daban ritmo y la prestancia de lo griego a un edificio de concepción netamente romana. La modélica compenetración entre la arquitectura de espacios abovedados —ensayada en la descomunal *porticus Aemilia* más de un siglo antes— y la ornamentación, sin función tectónica,

con los órdenes griegos, se sintetiza en una fórmula arquitectónica que ha sido tomada como la partida de nacimiento de la «Arquitectura de la Ciudad», la *Stadtrömische Architekture*, según la feliz expresión alemana. Pregonada desde el inigualable púlpito que suponía ser la fachada monumental de fondo del Foro, se multiplicará en adelante en multitud de edificios, entre ellos los muy «romanos» de reunión y espectáculos, como el teatro (de donde su definición como *Theatermotiv*), y por todas partes como expresión inequívoca de romanidad. La combinación de un arco inscrito en un orden gigante de columnas o pilastras, con su correspondiente entablamento, pasó a ser una «célula arquitectónica» capaz de multiplicarse indefinidamente, horizontal y —hasta donde se pudiera— verticalmente, que tendrá un éxito extraordinario en el futuro (en Roma y en la arquitectura posterior, hasta nuestros días).

El hecho es que Roma, según avanzaba su poder imperial en los tiempos finales de la República, y se consolidaba sociológica y culturalmente, encontró en la arquitectura un vehículo privilegiado de autoafirmación política. La arquitectura y la ingeniería le otorgaron la posibilidad de convertir a la Urbe en metáfora de su ideario político, sobre la idea fuerza de que Roma y su Imperio significaban la imposición, frente a la barbarie externa, de un orden superior. Roma se materializaba como la expresión visible del triunfo de un *kósmos* nuevo, una naturaleza artificial emuladora y superadora de la naturaleza originaria, materializada y visibilizada en su nueva e imponente arquitectura. Para ello se procedió a una mejora consciente de las técnicas y de los materiales constructivos.

Uno de los más característicos de la arquitectura romana, el *opus caementicium*, era una roca artificial que a su funcionalidad y eficacia unía la capacidad de transmitir con particular contundencia la idea de que Roma emulaba a la naturaleza con la creación de una roca tan apta o más que la natural a la hora de obtener estructuras tan masivas y eternas como las naturales en la caracterización del nuevo paisaje urbano.

Cerca de Roma, en Palestrina (la antigua *Praeneste*), se construyó a fines del siglo II a.C. un soberbio santuario dedicado a la Fortuna Primigenia. Sobre un terreno en acusada pendiente se dispuso en terrazas unidas por rampas y escaleras, la superior ocupada por una amplia plaza porticada, sobre la que se elevaba un hemiciclo escalonado, como el graderío de un teatro, y, en el vértice más alto, un templete circular para la imagen de la diosa. Es obvia la evocación de las escenografías urbanas ensayadas en ciudades helenísticas

como Pérgamo, pero en el tipo de materiales empleados —con abundante uso del *opus caementicium*—, en las técnicas y, sobre todo, en la estricta axialidad del conjunto —señalada por la línea ascensional de las escaleras, dirigida al templete de la cúspide— se advierte la particular personalidad de lo romano-helenístico.

Un decisivo paso más en la misma dirección lo representó el colosal *Theatrum Pompeii*, levantado por Pompeyo a mediados del siglo I a.C. en la llanura del Campo de Marte, en Roma. Como coronación de un amplio pórtico, una gran cávea teatral levantada con series de muros y bóvedas construidos fundamentalmente con hormigón —el *opus caementicium*—, servían de escalinata monumental sobre la que se elevaba un templo de Venus[5]. Se obtenía un santuario en altura como los que caracterizaban el paisaje de la Roma de las colinas o de otros parajes y ciudades, entre ellos el citado santuario prenestino, que también mostraba una sucesión de espacios porticados de planta cuadrangular, escalinata teatral y templo en la cúspide. Sólo que en el *Theatrum Pompeii* la totalidad del conjunto era obra levantada por mano humana y con gran uso de la roca artificial del *opus caementicium*.

Si el teatro griego se basaba en el aprovechamiento de una ladera para sobre ese soporte natural apoyar el graderío, Roma fabricaba artificialmente su montaña, su ladera, y convertía al enorme *Theatrum Pompeii* en una «octava colina». Roma había pasado de la capacidad de «arquitectonizar» la naturaleza —como en Praeneste— a la de crear una naturaleza propia, de masividad equivalente.

Las realizaciones de fines de la República —el *Tabularium*, el *Theatrum Pompeii*, el nuevo Foro de César y otras— representan la madurez de los procesos experimentados entonces, que trazan el camino que seguirán la arquitectura y los programas iconográficos complementarios durante el Principado. Será la base definitiva de una búsqueda de una imagen de Roma y del poder que, como ponen de relieve estudios, entre otros, de P. Zanker (*Forum Augustum,* Tübingen, 1968; *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1995) y P. Gros (*Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma, 1976), se expresan en el ingente programa urbanístico, arquitectónico y artístico promovido por Augusto como parte

5 No en la forma en que se ha visto tradicionalmente, tal como refleja, como ejemplo destacado, la maqueta de Roma —el *plastico di Roma*— de Gismondi, en el Museo della Civiltà di Roma, sino embebido en el pórtico *in summa gradatione*, según propone en su reciente estudio A. Monterroso Checa, *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral romano*, Madrid 2010.

principal de su quehacer político, con la consecuencia de situar a Roma en la madurez y la definición última de su paisaje urbano.

Los primeros tiempos del Principado fueron testigos, en efecto, de una ingente actividad edilicia impulsada por Augusto, con cuya obra se consagra definitivamente la imagen de la ciudad. A través de un uso consciente y cuidadosamente programado de la arquitectura y el arte, se dejará una huella indeleble en la determinación de los espacios y de su ornato artístico tanto en Roma como en el conjunto del Imperio. La obra del primer *Princeps* en esta vertiente se conocen bien, entre otras cosas por un testimonio tan importante como su propio testamento político, las *Res Gestae*, que daban cuenta de «los hechos ilustres del divino Augusto, con los que sometió al mundo entero al dominio del pueblo romano», según se dice en el encabezamiento.

Este importante documento, que fue expuesto en dos pilares de bronce delante de su Mausoleo, enumeraba los logros más importantes de su largo gobierno, entre los que figuraban las obras públicas realizadas. Leamos los párrafos 19, 20 y 21, dedicados a enumerarlas[6]:

> 19. Construí la Curia y su vestíbulo anejo, el templo de Apolo en el Palatino y sus pórticos, el templo del Divo Julio, el Lupercal, el Pórtico junto al Circo Flaminio —al que dí el nombre de Octavia, quien había construido anteriormente otro en el mismo lugar—, el palco imperial del Circo Máximo; los templos de Júpiter Feretrio y de Júpiter Tonante, en el Capitolio; el de Quirino, los de Minerva, Juno Reina y Júpiter Libertador, en el Aventino; el templo de los Lares en la cima de la Vía Sacra, el de los Dioses Penates en la Velia y los de la Juventud y la Gran Madre en el Palatino.
>
> 20. Restauré, con extraordinario gasto, el Capitolio y el Teatro de Pompeyo sin añadir ninguna inscripción que llevase mi nombre. Reparé los acueductos que por su vejez se encontraban arruinados en muchos sitios. Dupliqué la capacidad del acueducto Marcio, aduciéndole una nueva fuente. Concluí el Foro Julio y la Basílica situada entre los templos de Cástor y de Saturno, obras ambas llevadas casi a término por mi Padre. Destruida la Basílica por un incendio, acrecí su solar e hice que se emprendiese su reconstrucción en nombre de mis hijos [adoptivos]... En mi quinto consulado, bajo la autoridad del Senado, reparé en Roma ochenta y dos templos, sin dejar en el descuido a ninguno que por entonces lo necesitara. Durante el séptimo rehice la Vía Flaminia, entre Roma y Arminio, y todos los puentes, salvo el Milvio y el Minucio.

6 Me he servido, fundamentalmente, de la traducción de G. Fatás, en A. Blanco & G. Fatás, *Augusto*, Cuadernos de Historia 16, n.º 252, Madrid 1985; también con atención a la de A. Alvar, en *CuPAUAM*, 7–8, 1980–81, 109–140.

> 21. En solares de mi propiedad construí, con dinero de mi botín de guerra, el templo de Marte Vengador y el Foro de Augusto. Edifiqué el teatro que hay cerca del templo de Apolo, en un terreno que, en gran parte, compré a particulares; y le dí el nombre de mi yerno, Marco Marcelo. En el Capitolio consagré ofrendas procedentes de mi botín de guerra a los templos del Divino Julio, de Apolo, de Vesta y de Marte Vengador, que me costaron unos 100 millones de sestercios…

Sorprenden muchas cosas en esta enumeración (que en otros apartados se completa con alusiones al *Ara Pacis* y otros monumentos); uno de ellos, su extensión y detallismo en un documento tan oficial: es la primera prueba de la importancia que le concedía Augusto. Destaca también la *pietas* para con los dioses, reflejada en la atención prestada a construir y cuidar sus templos. No menos la importancia concedida a las obras públicas más funcionales o prácticas, como los acueductos, las vías o calzadas y los puentes; eran parte importante de la conformación y el funcionamiento de la ciudad, e igualmente, vehículos de propaganda y de expresión de la autoridad y la capacidad de ordenar y crear del *Princeps*, de su capacidad de obtener el *kósmos* artificial propio de Roma y de la civilización que preconizaba.

Es otro aspecto principal la preocupación de Augusto de mostrarse como continuador y finalizador de la obra de su Padre, de César. Era, en su estudiado y comedido programa político e ideológico, la forma de presentar su revolucionaria imposición del Principado no como ruptura, sino como coronación de la trayectoria republicana, llevada a su límite como tal por la genial personalidad política de César. Éste, en su acentuada *imitatio Alexandri —philaléxandros* lo llama Estrabón (13.1.27)—, quiso hacer de Roma una ciudad nueva, como una Alejandría, y dio mucha importancia a su programa de ordenación y mejora de la ciudad, que plasmó en un elaborado plano y quiso promover con la promulgación de una *lex de urbe augenda* que conocemos a través de las cartas de Cicerón. Como ha subrayado P. Gros, César y Augusto se muestran unidos en el propósito de poner fin a la Roma caótica, acabar con las edificaciones que tendían más a «cubrir» la ciudad que a «embellecerla». Era imponer la *arearum electio ad oportunitatem et usum conmunem ciuitatis* en frase de Vitruvio. Es bien significativo que en la dedicatoria de su obra a Augusto, dijera Vitruvio:

> …cuando veo que empleas ya tu atención, no solo en el bien del pueblo y en establecimiento del orden, sino también en dar impulso a la construcción de monumentos,

> para que la República, engrandecida por ti con provincias enteras, refleje la calidad en su propia arquitectura, creo que es hora de someterte mis escritos.

Otros testimonios literarios dan cuenta de la obsesión de Augusto por otorgar a Roma la *dignitas* adecuada a su importancia política, y se debe a Suetonio la célebre referencia a que la Roma anterior al Príncipe no estaba *pro maiestate Imperii ornata*, y que, recibida como una «ciudad de barro», la entregaba a la posteridad como una «Roma de mármol» (Suet. *Aug.* 28). El programa de las obras públicas de Augusto incluía, en efecto, una gran atención a la «marmorización», al uso abundante del mármol como material adecuado a la *maiestas* de Roma.

Pero la «marmorización» iba a ser sólo una faceta de un programa enormemente ambicioso en su concepción, que incluía la idea de crear escenarios para la vida pública que transmitieran con eficacia la superioridad del emperador, de su pertenencia a la esfera de los inmortales, una de las bases del poder según el modelo helenístico del príncipe heroizado o divinizado; o la de subrayar la dignidad de Roma, a la que se asociaba la del emperador como garante de la misma (fundamentalmente mediante el ejercicio de la *uirtus*, el valor, y la asunción de la *pietas*, garantía de la armonía con los dioses); o la legítima incorporación a la historia de Roma —la memoria colectiva que los aglutinaba como nación—, que se afirmaba en Augusto y se aseguraba para el futuro mediante la continuidad de la Casa Imperial[7].

Había importantes precedentes en Roma en la creación de ambientes arquitectónicos completados con concienzudos programas iconográficos, concebidos para la exaltación personal de sus autores. El citado teatro de Pompeyo, incluido expresamente por Augusto en las *Res Gestae* entre las principales obras que terminó o restauró, contaba con un amplio pórtico, al fondo del cual, en el centro, se abría una amplia exedra rectangular, utilizada para reuniones del Senado, presidida por una gran estatua del propio Pompeyo (aquí fue asesinado César); entre las esculturas que decoraban la gran construcción había catorce estatuas gigantescas que representaban a las naciones conquistadas por él. Un paso más —demasiado osado— dio el propio César con su nuevo Foro, realizado junto al republicano y concebido como una plaza rectangular presidida por el templo de la *Venus Genetrix*,

7 Son cuestiones amplia y sólidamente tratadas por multitud de especialistas, que ejemplificó el magnífico estudio general de P. Zanker en su libro (en la versión española): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1992.

progenitora de la *gens* Julia a la que él mismo pertenecía. Era claro que se quería transmitir el mensaje —algo más que sutil— de que César tenía antecedentes divinos, y su ubicación en la línea de los dioses se sugería mediante la colocación de su estatua ecuestre en el centro de la plaza, jugando con las conexiones formales e intencionales que se apoyaban en el valor direccional de la línea axial del conjunto. Cuenta Suetonio que en una ocasión recibió César al Senado en su Foro desde la tribuna situada en la parte anterior del templo, sobre el podio, de forma que se colocaba ante los representantes de Roma en el plano superior de los dioses. Era una afrenta excesiva a la tradición republicana, y la repugnancia a la exaltación de un poder personal casi explícitamente monárquico y divinizado, acabaría con la vida de César y serviría de advertencia a Augusto, que trataría de hacer lo mismo que su padre adoptivo, pero más astuta y precavidamente.

El Foro de Augusto, construido junto al de César, estaba concebido en esta línea de conjuntos arquitectónicos de gran fuerza escenográfica, enriquecido por un riquísimo programa iconográfico. Fue una obra gigantesca, realizada con los mejores materiales —sobre todo, ingentes cantidades de mármol de las magníficas canteras de Luna (Carrara)—, consistente en una amplia plaza presidida al fondo por un enorme templo dedicado a *Mars Vltor* (Marte Vengador), para celebrar la victoria sobre los asesinos de César. Seguía el templo el modelo arquitectónico del de *Venus Genetrix*: en la *cella*, con ábside al fondo, se veneraban las estatuas de Marte, Venus y, seguramente, César divinizado. Adosado al fondo de la plaza —según la tradición itálica—, el templo mostraba al foro la grandiosidad de su imponente fachada de ocho columnas corintias, coronada, en la línea de los templos griegos, por un grandioso frontón con las estatuas de Marte, Venus y Fortuna, en el centro, e imágenes de Roma y Rómulo y la figuras alegóricas del Palatino y el Tíber en las esquinas.

Era una llamada de atención a la serie de representaciones que, más cerca de la mirada de todos, se desarrollaba en el porticado de la plaza. Las dos alas rectas de los lados se abrían en cuatro grandes exedras —dos a cada lado— (según sabemos por las excavaciones últimas), más grandes las más cercanas al templo, cuyo eje axial, transversal al del Foro, se situaba a la altura de la columnata anterior del templo, una fórmula de ampliación del espacio foral que tendría después numerosas secuelas. Las amplias paredes del pórtico cobijaban multitud nichos para estatuas con las que se representó toda la historia de Roma, desde los tiempos legendarios, encarnada en sus

protagonistas principales; eran figuras espléndidas, cada una con cartelas epigráficas que indicaban de quién se trataba (el *titulus*) y lo principal de su obra (el *elogium*). En lugar preferente, en el centro de las dos exedras que flanqueaban el templo, se ubicaron dos grupos principales: a la izquierda, Eneas con su anciano padre Anquises al hombro y el niño Ascanio de la mano, escapando de Troya; junto a ellos estaban los reyes de Alba Longa y los antepasados de la *gens Iulia*; en la exedra derecha se hallaba Rómulo, primer rey de Roma, enarbolando un trofeo y, junto a él, los *summi uiri*, los hombres ilustres de la Roma republicana, serie que se extendía al resto del pórtico. En el centro del Foro, rodeado de la representación de toda la historia de Roma, y como coronación de la misma, fue erigida por el Senado una estatua del propio Augusto en una cuádriga, con una inscripción que lo presentaba con su nuevo título honorífico de *Pater Patriae*, «Padre de la Patria».

Sobre la columnata del pórtico, un alto ático repetía en los dos lados de la plaza series de grandes escudos o clípeos con cabezas de divinidades en el centro, flanqueados por figuras de Cariátides copiadas de las del Erecteion de Atenas. Al fondo del ala izquierda del foro había una gran sala cuadrada, de decoración marmórea muy cuidada, en la que se colocó una estatua gigantesca del *Genius Augusti* (12 m) y, en las paredes, dos cuadros del gran pintor griego Apelles con representaciones de Alejandro Magno.

La concepción de este *Forum Augusti*, su meditada decoración, obedecen a intenciones complejas, en las que se advierte una búsqueda de equilibrio entre tradición y renovación, de asunción de la historia de Roma, incluida la época republicana que se trataba de superar y modificar, y de exaltación personal, aunque no tan directa y atrevidamente como se propuso César en el foro anterior. En cualquier caso, era clara la glorificación del soberano, la exposición de un mensaje de legitimidad como coronación de una historia que se remonta a los orígenes, a Eneas, cuyo hijo Ascanio o Iulo era un antecesor de la *gens* Julia, de la que procedía César, padre adoptivo y legitimador de Augusto. Era, poco menos, la ilustración de la epopeya argumental de la *Eneida* de Virgilio, un canto a la legitimidad de la *gens* Julia y de Augusto en su entronque con los orígenes de Roma. La heroización del Príncipe, su ascensión al plano de los inmortales, se sugería indirecta, pero contundentemente, con la divinización de César, venerado en el templo al lado de Marte y Venus. El recuerdo de los príncipes helenísticos, de Alejandro mismo, se hacía patente con los cuadros de la gran aula de la izquierda.

Por lo demás, el templo vengaba la muerte de César, tarea asumida por Augusto como ejercicio de la *uirtus* imperial frente a los asesinos de su padre y, en general, contra los enemigos del Imperio. Las insignias militares recuperadas por Augusto se guardaban en un *sancta sanctorum* dentro de la *cella*, y en ella se reunía el Senado cuando se trataba de decidir sobre asuntos de guerra o de paz; las estatuas de los generales victoriosos se erigirían en el futuro en este Foro, y todo apuntaba a celebrar la dimensión de Augusto como *triumphator*, líder del ejército romano, figurado así sobre la cuadriga situada en el centro y flanqueado por el desfile de Cariátides como posible representación alegórica de las naciones sometidas a Roma, en medio de escudos triunfales. Puede percibirse, además, que, como ha subrayado Zanker, en la cita clásica de las Cariátides, copiadas fielmente y reproducidas en gran número, se hace explícita la intención de mostrar cómo la nueva Roma era capaz de competir con las ciudades griegas, con la misma Atenas, y superarlas…

El programa formal e iconográfico del Foro de Augusto será de gran trascendencia en la definición de la imagen de Roma y de la que, a imitación suya, se trasladará al resto de las colonias y ciudades del Imperio. Por todas partes aparecen testimonios de su imitación, de lo que se tiene en España magníficos ejemplos en *Tarraco*, *Augusta Emerita* y otros lugares[8]. En Mérida se ha recuperado el conjunto más completo: series de clípeos, cariátides o canéforas, y numerosas estatuas que en el pórtico repetían las del Foro de Augusto, incluido restos importantes del grupo principal de Eneas, Anquises y Ascanio.

En el Campo de Marte, Augusto desarrolló igualmente un importante proyecto arquitectónico e iconográfico, en el que destaca la realización de un inmenso reloj de sol, el *Horologium Augusti*, realizado como una amplísima plaza con las líneas y letreros de los signos zodiacales, que lo hacían un calendario astronómico y un reloj para el que servía de aguja o *gnomon* un enorme obelisco traído de Egipto, una inequívoca cita del modelo ideal de Alejandría. El día del nacimiento de Augusto, la sombra del obelisco

8 Sobre la consolidación de los modelos forjados en Roma y su imitación o seguimiento en provincias, remito, para abreviar en esto, a los estudios reunidos acerca de la cuestión en los volúmenes denominados expresivamente *Simulacra Romae*: J. Ruiz de Arbulo (ed.) *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del Occidente europeo. Estudios arqueológicos*, Tarragona (2002) 2004; y R. González Villaescusa & J. Ruiz de Arbulo (eds.), *Simulacra Romae II. Rome et les capitales de province* (capita provinciarum) *et la création d'un espace commun européen. Une approche archéologique*, Reims 2010.

señalaba el lugar donde se hallaba el *Ara Pacis Augustae*, el Altar de la Paz con el que el Príncipe quiso celebrar la terminación de las guerras en la Galia e Hispania y la instauración de la *Pax Romana*. Es decir, que el inmenso reloj y calendario venía a sugerir que el nacimiento de Augusto fue un acontecimiento favorable, marcado por un destino cósmico, que lo designaba como un *natus ad pacem*, nacido para traer consigo el imperio de la paz. Cerca de este conjunto, algo más al norte, el Mausoleo de Augusto completaba el programa dinástico, heroizador, elaborado por el Príncipe y sus asesores en esta privilegiada porción de la ciudad de Roma.

El recorrido que aquí les he propuesto podemos terminarlo prestando atención a otra faceta sustancial de la conformación del paisaje político de Roma y de la acción de Augusto que enlaza directamente con el espacio últimamente aludido del *Campus Martius* y de su significación, si prestamos atención especial, ahora, al enorme parque situado en relación con el Mausoleo y el *Horologium*.

Tiene que ver con el fenómeno esencial de que uno de los aspectos básicos en la buscada representatividad de la estructura y el orden de la *urbs* en la ciudad romana estuvo relacionado con la búsqueda de equilibrio a la tensión primigenia que representó la nueva dimensión del urbanita como «creador» de su propio ecosistema, de su *kósmos*, si se quiere, al entrar en colisión, por equiparación, con la función creadora exclusiva inicialmente de los dioses, que otorgaron al hombre su primer y primigenio ecosistema natural. Es lo que se expresa en la comentada sentencia de Varrón sobre los repartidos y equivalentes papeles de los hombres y los dioses en la creación del *kósmos* civilizado.

El pecado de *hýbris* cometido por el urbanita, al igualarse en el plano demiúrgico con los dioses mismos, alimentaba una tensión materializada en la urbe que hubo de resolverse mediante la búsqueda de una convivencia armónica en el ambiente metafórico de la *urbs* de los dos ámbitos (agro y urbe) y los dos protagonistas (dioses y hombres) del ecosistema urbano. La *urbs* debía convertirse en metáfora y expresión de una convincente convivencia de ambas realidades. La fórmula para lograrlo fue dar espacio en los ambientes construidos de la urbe a la divina naturaleza para integrarla en el ámbito directo de la acción constructiva del urbanita y proyectar en ella, en la urbe, una capacidad creadora en la que lo divino y lo humano se fundían en los espacios privados de autorrepresentación de los dirigentes o en los públicos realizados a su iniciativa.

La idea se proyectó inicialmente con fuerza en las residencias aristocráticas de los dirigentes romanos a fines de la República, no por casualidad como efecto de su deliberada aproximación a los modelos helenísticos propios de soberanos divinizados según la *imitatio Alexandri*, con la referencia principal de la propia ciudad de Alejandría. A imitación de los ambientes alejandrinos, en efecto, los dirigentes romanos se construyeron grandes residencias a manera de *horti,* complejos residenciales de lujo con parques y jardines en plena urbe o, dada la creciente escasez de suelo intramuros, en las zonas suburbiales o en plena campiña[9]. Por lo segundo, los modelos de la *urbs* se trasladaron al campo —*urbs in rure*— y, viceversa, lo primero dio lugar a una introducción del campo en la urbe —*rus in urbe*—, tanto o más trascendente en la conformación y la significación simbólica del paisaje urbano[10].

Los palacios —*regiae*— de los príncipes helenísticos, como los de Alejandría, habían disputado a los templos de los dioses su teatralidad arquitectónica y paisajística, dotándose de pabellones para simposios y rituales diversos, con jardines y parques que los convertían en *loci amoeni* que integraban residencia palaciega y *paradeisos* oriental en una verdadera emulación de la residencia de los dioses. En Roma fue pionero el filoheleno Escipión Emiliano, que se construyó una de esas residencias palaciegas a la manera de los *horti* alejandrinos en la *regio* VII, al este de la *Via Lata*. Había quedado impresionado en su visita a Alejandría en el 140 a.C. y tuvo amistad con Atalo III de Pérgamo. Desde entonces se multiplicaron los *horti* aristocráticos en Roma, por obra de Pompeyo, César, Salustio y tantos otros. Destacaron los de Micenas —*Horti Maecenatis*— y alcanzó una cima de simbolismos en torno a la naturaleza asociada a la ciudad y a sus dirigentes el célebre *auiarium* de Varrón, que realizó en su finca de *Cassinum* y describe en su obra *De re rustica*. En estas residencias, la incorporación de la naturaleza a los ambientes construidos se proyectó incluso, mediante cuidadas pinturas, al interior de las estancias principales, como se comprueba en la célebre casa de Livia en Prima Porta con la decoración de un verdadero bosque sagrado;

9 Véanse, sobre esta interesante cuestión, los trabajos reunidos por M. Cima & E. La Rocca (eds.), *Horti Romani*, Proceedings of the International Congress, Roma 1998; el espléndido trabajo de La Rocca, «Il lusso come espressione di potere», en M. Cima & E. La Rocca (eds.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli* horti *Lamiani*, Venecia 1986, 3–36.

10 N. Purcell, «Town in Country and Country in Town», en Blair McDougall (ed.), *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington 1987, 187–203.

o en la estancia azul de la llamada casa del Frutteto, decorada con un *hortus* parcialmente rústico.

Se consolidó, en fin, una ideología en torno al paisaje romano y el papel y el carácter de sus dirigentes, favorecedores del *kósmos* ordenado y perfecto simbolizado en los *horti*, que, según se celebró en los *Ludi Saeculares* como advenimiento del *saeculum aureum* en tiempos de Augusto, llevó a que numerosos ambientes públicos y residenciales incorporaran la naturaleza, domesticada o salvaje, como expresión del orden y la prosperidad que Roma representaba, tutelada por el *Princeps* como un verdadero *numen* de su universo ciudadano. Augusto asumió y consolidó esa trayectoria en el ideario del Principado y en la conformación del paisaje de la *Vrbs*. En el *Campus Martius* se ubicó un enorme parque que como *locus amoenus*, expresión de fecundidad y de vida, quedaría asociado al *genius* inmortal del *Princeps* presente en su tumba, a la que deliberadamente denominó *Mausoleo*, el templo para la muerte que dio fama universal al sátrapa Mausolo en su particular *imitatio Alexandri*.

Es también la idea que expresa la naturaleza metafórica y ordenada reflejada en el *Ara Pacis* a través, fundamentalmente, de los roleos, seguramente la más fecunda y exitosa expresión del arte romano como manifestación de la nueva naturaleza ordenada en el paisaje simbólico de la ciudad romana. En las caras exteriores del polisémico *templum minus* señalado por la valla que enmarcaba al altar, se ofrecía la procesión con el *reditus* de Augusto y la *inauguratio* del altar, que servía para hacer visible el orden social y dinástico protagonizado por la Casa de Augusto que garantizaba la *Pax Romana* que entonces se iniciaba. Y ese orden social y político, alusivo a la *felicitas temporis istantis*, reposaba sobre la naturaleza ordenada representada en los hermosos roleos del zócalo. Responden a una delicada composición en línea con el estilo helenizante de toda la obra, pero proyectada aquí con un primor exquisito. Los roleos transmitían, con gran genialidad, la idea de una época de prosperidad, expresada en la exuberancia de una naturaleza en pleno esplendor, que rezuma vivacidad y, a la vez, armonía y orden, todo ello al servicio del enaltecimiento de un soberano que como en ninguna otra parte se presentaba como numen de la fecundidad y la prosperidad de Roma y del Imperio.

Es elocuente que el mismo motivo de los roleos se prodigó en la serie de ornamentos vegetales que en época de Augusto treparon a los templos y edificios principales de la arquitectura oficial, en un efecto expresivamente

denominado de «vegetalización» de la arquitectura[11]. La inclusión de la naturaleza en los espacios úrbicos se expresaba con elementos naturales en plazas, pórticos domésticos y *horti* o parques públicos y privados, y también en la conversión de la arquitectura en verdaderas pérgolas con plantas trepadoras petrificadas, resueltas con una eficaz sintaxis decorativa y con un aspecto que acentuaría el color con que se terminaban, hoy generalmente perdido.

Estas ideas, plenamente desarrolladas en época de Augusto, determinarían en adelante la configuración del paisaje de Roma y de las ciudades del Imperio. La radical asunción de sus planteamientos culminarían en época de Nerón con la construcción en pleno centro de la urbe de la *Domus Aurea*, un *hortus* excepcional entendido como *basileia*, como *regia* —residencia real y divina—, a la que servía de *drómos* de acceso la misma *Via Sacra*. Junto a las estancias palaciegas, Nerón, obsesionado con su equiparación a los dioses, dotó a su *Domus* de un paisaje natural centrado en un gran lago, el *stagnum Neronis*, rodeado de espacios cultivados y bosques salvajes[12]. Tácito, en los *Anales* (15.44), comenta que los arquitectos que la realizaron, Severo y Celer, tuvieron «tal ingenio y atrevimiento, que trataron de obtener con su arte lo que había obtenido la misma naturaleza». Al servicio del «príncipe-dios» habían logrado expresar en su beneficio la capacidad creadora del dirigente, equiparada en todo a la de los dioses mismos.

La fecunda tradición tardorrepublicana y las elaboradas formulaciones arquitectónicas e iconográficas augusteas, sentaron unas sólidas bases para toda la producción de época imperial. Habrá ingredientes nuevos importantes, como la entrada en el arte oficial de las tendencias periféricas a lo clásico que representaban las corrientes plebeyas y provinciales, bien definidas desde los estudios de Bianchi Bandinelli y determinantes de aspectos principales en las importantes formalizaciones de época de Trajano (que no debe olvidarse que se trataba de un provincial, el primero en subir al solio imperial). Pero lo esencial del lenguaje urbanístico y arquitectónico en Roma quedó definido en el proceso histórico y cultural que acabo de sintetizar, vivido en Roma a fines de la República y coronado por la decisiva acción de la época de Augusto.

11 Como hace P. Gros, en *Aurea Templa*, citado más arriba, 224.

12 Siguiendo la fecunda tradición de estudios sobre la presencia de los *horti* en Roma y su significado, hace una interesante reflexión sobre la *Domus Aurea*, en la dirección indicada, S. Wood: «*Rus in urbe*: The Domus Aurea and Neronian Horti in the City of Rome», *The School of Historical Studies Postgraduate Forum e-Journal*, Edition Three, 2004.

LA VOZ DE LAVINIA

JOSEFA CANTÓ LLORCA

Universidad de Salamanca
llorca@usal.es

Resumen — El personaje de Lavinia, cuya importancia en la trama de la *Eneida* es indudable, aparece muy pocas veces a lo largo del poema; el autor ha decidido no desarrollarlo, darnos de él solamente la imagen convencional de la mujer por cuya causa empieza una guerra. Una novelista contemporánea, U.K. Le Guin, ha actualizado el personaje convirtiéndolo en protagonista de su versión de la segunda parte de la *Eneida*. El artículo se ocupa en primer lugar del tratamiento virgiliano del personaje; después de revisar muy brevemente los antecedentes de la épica homérica, y de comentar la atención que presta Virgilio a otros personajes femeninos del poema, analiza los pasajes en que aparece Lavinia. En segundo lugar ofrece una perspectiva general de la novela escrita por Le Guin partiendo del personaje de Lavinia, a la que convierte en protagonista y narradora; intentamos hacer algunas observaciones sobre la forma en que construye un personaje femenino más acorde con la sensibilidad contemporánea, convirtiéndolo en una figura con la que el lector actual puede identificarse, y actualizando así la segunda mitad del poema virgiliano.

Palabras clave — Virgilio, Lavinia, U.K. Le Guin

THE VOICE OF LAVINIA

Abstract — The character of Lavinia, whose importance in the plot of the *Aeneid* is undeniable, appears only infrequently in the poem. The author has decided not to develop her, giving us only a conventional image of a woman who was the cause of a war. A contemporary novelist, Ursula K. Le Guin, has given the character a 'modern' turn, making her the protagonist of the second half of the *Aeneid*. The present paper focuses first on the Virgilian treatment of the character; after briefly reviewing the antecedents of the Homeric epic, and discussing the roles of other female characters in the poem, it analyses the passages in which Lavinia appears. Secondly, it offers an overview of Le Guin's novel, where Lavinia is both protagonist and narrator. We make some observations on how the novelist builds a female character more in tune with contemporary sensibilities, turning her into a figure with whom modern readers can identify, and thus bringing up to date the second half of the Virgilian poem.

Keywords — Virgil, Lavinia, U.K. Le Guin

1. INTRODUCCIÓN

Cualquier lector de la *Eneida* puede preguntarse, ante el título de esta ponencia, si no es más lógico hablar de *El silencio de Lavinia*. Es cierto que en la *Eneida* es un personaje sin voz; aunque su presencia es imprescindible para el desarrollo de la trama, cuando termina la historia sigue siendo una figura borrosa cuyos sentimientos y deseos tenemos que adivinar, porque nunca se manifiestan. El poeta no le concede la palabra.

Sin embargo, una autora contemporánea, U.K. Le Guin, la ha escogido como protagonista de una novela[1], en la que no solo habla de sí misma, sino que es la narradora de toda la historia. La novelista afirma en el prólogo que la *Eneida* es tan difícil de traducir que ni Dryden lo hizo bien[2], pero, como no puede reprimir sus anhelos de traductora, ha tomado algunas escenas, algunos detalles del relato épico, y los ha transformado en una novela. No nos dice nada sobre la elección del personaje central. Es posible que, para una sensibilidad contemporánea, haya resultado difícil de aceptar la poca atención que presta Virgilio a la mujer en torno a la cual se desarrolla la trama de la segunda mitad de su poema, y que por eso ella ha querido darle a Lavinia una vida y una voz; este motivo está claro para el lector de la novela. Pero, por otra parte, el personaje de Lavinia tiene la ventaja de que, al estar tan poco definido, permite dar rienda suelta a la imaginación; lo mismo cabe pensar respecto a la elección del héroe por parte de Virgilio. En cualquier caso, la novela no carece de interés, y es probable que despierte en algunos lectores el deseo de conocer mejor el relato virgiliano: en nuestro caso, el tratamiento contemporáneo del personaje nos ha impulsado a interesarnos por el modelo antiguo.

No pretendemos establecer ninguna comparación entre la forma en que ambos autores tratan al personaje en el breve espacio de una ponencia. Se trata de mostrar un punto de vista contemporáneo sobre un personaje virgiliano, al que situaremos primero en el contexto del poema. Analizaremos en primer lugar la Lavinia virgiliana, y luego la réplica moderna.

1 *Lavinia*, publicada por primera vez en 2008; aquí citaremos la traducción al español editada por Minotauro, Barcelona 2009.

2 Le Guin 2009: 305, «Su poesía es tan profundamente musical, su belleza está tan intrínsecamente ligada al sonido y al orden de las palabras que, en esencia, resulta imposible de traducir».

2. LOS MOTIVOS DE VIRGILIO

El silencio de Lavinia en la *Eneida* es un hecho bien conocido; Virgilio escogió no desarrollar este personaje, dejándolo reducido al estereotipo femenino de la mujer por cuya causa empieza una guerra. Esta elección del autor ha propiciado algunas interpretaciones, pero no demasiadas: Lavinia no es de los personajes de la *Eneida*, ni siquiera de los femeninos, en los que los comentaristas más han profundizado[3], tal vez porque hay varias figuras femeninas más atractivas, y que participan más activamente en el relato.

La explicación generalmente aceptada es que las razones del poeta son, sobre todo, literarias; la principal es que no era posible contar otra historia de amor en la segunda parte, y sin historia de amor, el papel de la mujer difícilmente ocupa el primer plano. No cabían dos protagonistas femeninas en la *Eneida*, y ya estaba Dido, una mujer fuerte con destino desdichado, cuya historia dramática la convierte en protagonista no solo del libro 4, sino de toda la primera parte del poema. En consecuencia, el poeta decide no desarrollar el personaje de Lavinia. Su existencia era necesaria, porque el poema épico debía tener una guerra larga y sangrienta, y la causa debía ser una mujer, como en la *Ilíada*. Pero, aunque la sensibilidad de Virgilio fuese diferente de la de Homero, y tal vez estuviese inclinado a conceder alguna relevancia a la protagonista femenina, ya no era posible: el puesto lo tenía Dido.

También se puede analizar el personaje de Lavinia desde la perspectiva del objetivo propagandístico de la *Eneida*, desde su apoyo a Augusto, a su política, y al establecimiento de la dinastía Julio-Claudia. Cabe conjeturar que, al esbozar ese personaje borroso y distante, Virgilio tuviese en cuenta la idea que el propio Augusto tenía sobre cómo debían comportarse las mujeres de su casa. Es sabido que el papel de las mujeres en la *res publica* romana era criar ciudadanos soldados y futuras madres de soldados dentro del matrimonio legítimo[4], y que Augusto intentó imponer una forma de vida tradicional a su familia y al resto de los ciudadanos; Suetonio[5] nos informa de que las mujeres de la familia Julia, aunque los resultados no fueran muy brillantes, recibieron una educación muy severa, según las costumbres de los antepasados. Además, Augusto propició su participación en ciertos ritos religiosos

3 Cf., como muestra, la atención que le presta Keith 2000, en su análisis del papel de las mujeres en la épica latina.

4 Cf. Treggiari 2005: 130–147.

5 *Augusto* 64.

y sociales, seguramente para favorecer la consolidación de la dinastía. Así lo prueban la procesión cívica presidida por Livia y Octavia que lo recibe a su regreso de Hispania[6] y la presencia femenina en los relieves del *Ara Pacis*[7].

Lavinia, iniciadora de la dinastía, es descrita de manera que resulta un modelo perfecto para las mujeres de la familia Julia, en cuyas manos estaba consolidarla. Uno de los pocos indicios que nos ofrece Virgilio sobre sus actividades es, precisamente, que participaba en los ritos religiosos: cuando se produce el incendio de su cabellera, está asistiendo a su padre en un sacrificio (7.72 ss.). En un momento de la guerra difícil para los latinos acompaña a su madre Amata y a un grupo de matronas al templo de Palas a llevar ofrendas; el poeta la llama *Lauinia uirgo* y la representa con los ojos bajos (11.477–480). La conducta de Lavinia, la madre fundadora, se ajusta de manera precisa a las normas que debían seguir las mujeres de la familia augústea.

3. LOS MODELOS ÉPICOS

Para analizar el tratamiento del personaje que hace Virgilio hay que tener en cuenta el trato dispensado a las mujeres, a las protagonistas en concreto, por sus modelos épicos.

El propio Homero, al definir él mismo el contenido de su poema como «acciones gloriosas de hombres»[8] estableció el elemento de género como algo esencial. Esta interpretación androcéntrica ha sido repetida por críticos y comentaristas de todas las épocas, y, con pocas excepciones, no ha sido puesta en cuestión; el género épico se basaba en la identidad social masculina y en la actividad de los hombres, sobre todo como guerreros.

La definición romana de épica es, asimismo, *maxima facta patrum*, referido especialmente a las acciones bélicas. A ella se adscribe Virgilio de forma explícita por dos veces, al comienzo del poema (1.1), y al comienzo de la segunda mitad (7.37)[9]. Lo mismo que mediante el estudio de la poesía épica se inculcaba a los jóvenes griegos la *aristeía*, en Roma es la *uirtus*, cualidad

6 Horacio, *Odas* 3.14.

7 Livia y Octavia, además, fueron declaradas sacrosantas, recibieron diversos privilegios de carácter religioso, se les erigieron estatuas, y quedaron libres de tutela, según el modelo de las Vestales; cf. Scheid, 2005: 179. Sin embargo, Augusto dictó leyes represivas contra las mujeres, no incluyó a Livia en las *Res Gestae*, ni acuñó monedas con su retrato, cf. Kleiner, 2005: 197 ss.

8 *Kléa andrón* (*Il.* 9.189, 524; *Od.* 8.73).

9 *Arma uirumque cano… ; Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora, rerum / quis Latio antiquo fuerit status… maius opus moueo.*

del varón, lo que constituye la esencia de los valores y de los modelos de conducta que le han permitido conquistar un Imperio y mantenerlo.

De todo ello se sigue que en el género épico el papel de las mujeres no es nunca protagonista. Sin embargo, a partir del periodo helenístico, la épica da cabida a las historias de amor[10], y en consecuencia, la mujer adquiere mayor relevancia. Así puede verse en los *Argonautica* de Apolonio Rodio, cuya influencia sobre la primera mitad de la *Eneida* ha sido reconocida desde la Antigüedad[11].

Por otra parte, en el conocido y comentado pasaje de *Ilíada* 6.490–93 en que Héctor se dirige a Andrómaca se establece la dicotomía del hogar y la guerra, asociado a lo femenino y lo masculino; es decir, que una faceta de la mujer en la épica es mantener en orden el frente doméstico, mientras el varón lucha con el enemigo exterior. Esto refuerza la idea de que, junto a los guerreros capaces de acciones gloriosas dignas de ser imitadas, deben aparecer otros estamentos de la sociedad que completen el cuadro: ancianos, niños, esclavos, y, sobre todo, mujeres. Según Keith (2000: 6), el relato épico es un relato de conquistas y expansión exterior, pero requiere como complemento un relato interior, doméstico, que refleje la jerarquía interna y la cohesión social, para documentar las relaciones ordenadas entre generaciones, clases y sexos.

Sin embargo Andrómaca, que encarna los valores tradicionales y comparte una historia de amor con su esposo guerrero, no es la protagonista femenina de la *Ilíada*. Ese papel es de Helena, que inaugura el personaje de la mujer como causa de la guerra, uno de los aspectos centrales del género épico, y un tópico que se repite en la literatura latina; en *Amores* 2.12.17–27 vemos a Ovidio ilustrar el relato de una conquista amorosa, a la que equipara con el asedio de una ciudad, con una lista de mujeres causantes de conflicto en la que Lavinia aparece junto con Helena, Hipodamía y las Sabinas.

Tenemos, por tanto, dos modelos básicos en la *Ilíada*: la mujer esposa y la mujer que provoca el conflicto. A diferencia de Andrómaca y Helena en el poema homérico, en la *Eneida* Lavinia tiene los dos papeles.

En efecto, Lavinia está destinada a ser la esposa de Eneas y a iniciar una dinastía que fundará Roma, y que alcanzará su momento de máximo esplendor durante el Principado de Augusto. Pero, antes de que esto ocurra, será la

10 Cf. Hinds, 2000: 223.
11 Cf. Servio, *Comentario a la Eneida* 4.1.

causa de la guerra que enfrentará a los troyanos y a los habitantes del Lacio. A diferencia de Helena, no es una elección suya lo que provocará la guerra; ella es ajena a la disputa. Son los hados, y la manipulación de la diosa Venus, implacable perseguidora de los troyanos, lo que hace estallar el conflicto.

La primera referencia, *Lauinia litora*, aparece nada más empezar el poema, y tiene connotaciones pacíficas; representa el descanso del héroe que viene de una guerra y de un largo viaje en el que ha sido zarandeado por los elementos y por los dioses. Todavía no sabemos que tendrá que luchar para poder quedarse en el lugar que los hados le tienen destinado para fundar su ciudad y dar una sede a los Penates de Troya, ni que la causa será Lavinia.

4. LAS OTRAS MUJERES DE LA *ENEIDA*

La idea de que Lavinia es el motivo principal de la guerra aparece repetidamente, de forma más o menos explícita, a lo largo del poema[12], pero, mientras que ella mantiene una actitud pasiva, hay otras muchas mujeres que intervienen activamente en la trama bélica. Empezando por las diosas, cabe decir que el motor del relato es el odio inextinguible de Juno a los troyanos, y sus intentos de aniquilarlos[13].

En segundo lugar, Helena, el referente principal para la figura de Lavinia, no es en el relato de Virgilio solamente la culpable de la guerra de Troya por su fuga con Paris y su traición a Menelao, sino que traiciona también a su nueva patria y a su nuevo esposo, Deífobo. En el libro 6, cuando Eneas lo encuentra en los infiernos (515–527), éste le cuenta cómo Helena participó activamente en el asalto final a Troya, escondiendo sus armas y dejando entrar a su primer esposo, Menelao para que lo matara fácilmente; su lastimoso estado presente, cubierto de heridas infamantes, es culpa de Helena.

También Dido es en cierto modo incitadora de odios, puesto que maldice a Eneas y a sus descendientes y clama por la eterna enemistad de los dos pueblos (4.625–629). Y no es la única reina representada en actitud belicosa en la *Eneida*. A Pentesilea, que dirigía un ejército de Amazonas en el bando de los troyanos, la sitúa Virgilio en el templo de Juno en Cartago (1.490–497). A Cleopatra, a quien antes de Accio los romanos consideraban una seria

12 11.479–480, 12.80.

13 Sobre el papel de Juno en la *Eneida*, cf. Feeney 1991:150: «disorderly goddess is the poem's principal force for structural cohesion».

amenaza, la representa en el escudo de Eneas, en medio de la batalla, animando a las tropas a combatir (8.696). A menudo, estas *reginae* se asocian a las Furias, que aparecen en varios momentos a lo largo del poema: sentadas entre la Guerra y la Discordia en las puertas del Infierno (6.279–281); con Marte, Discordia y Bellona en Accio (8.700–703); y Tisífone aparece en medio del campo de batalla (10.760–761). Ellas llaman al hombre al combate.

El episodio del libro 5 en el que las mujeres troyanas queman las naves enfrentándose a sus hijos y maridos y provocando una especie de guerra civil, muestra un paralelismo entre la lucha de género y la contienda armada. Y el principio de la guerra en el libro 7 también está determinado por la guerra de sexos: Amata enciende la lucha entre latinos y troyanos al rebelarse contra los designios de su esposo y rey, y arrastrar consigo a las mujeres de Laurentum. Y además, ha sido otra mujer, si podemos llamarla así, Alecto, la que ha inducido a Amata, ya irritada por la llegada de los troyanos y por el aplazamiento de la boda de Lavinia con Turno, a rebelarse y provocar la guerra (7.341 ss.). La misma Alecto incita a Turno a la lucha presentándose en Ardea disfrazada de Cálibe, sacerdotisa anciana del templo de Juno; Turno, que conoce bien los cánones de la épica tradicional, desprecia sus consejos y le advierte que deje la guerra a los hombres (7.444); Alecto se enfurece y pronuncia las terribles palabras: *bella manu letumque gero* (7. 455).

A menudo es la mujer la que se identifica con la guerra y con la muerte, y el varón, con la paz. Tenemos el caso de Latino y Amata: él intenta evitar la guerra, ella incita a los hombres a la lucha. Y el de Juturna, que interviene para evitar la tregua, y logra enardecer a los Rútulos de nuevo, aunque es cierto que lo hace disfrazada de hombre, y para librar de la muerte a su hermano (12.222 ss.). Por último, la chispa que enciende la guerra es la flecha disparada por Ascanio contra el ciervo de Silvia, cuyos gritos hacen reunirse a los pastores y labradores de la zona (7.503–504). En la *Eneida*, son las mujeres las que llaman a la violencia. Las fuerzas negativas que se oponen a la fundación de Roma se concentran en diosas, que luego contagian a los personajes femeninos[14].

Por otra parte, mientras que los personajes masculinos de la *Eneida* se someten a su destino, como Eneas, los femeninos piensan a menudo que

14 Sobre la forma en que Virgilio asocia al género femenino con valores negativos, mientras utiliza los valores positivos asociados a los hombres para construir el marco ideológico del argumento, cf. McManus 1997: 96–99.

pueden escoger, e intentan seguir sus inclinaciones personales en lugar del camino marcado por los hados[15]. Varias se resisten a cumplir su papel tradicional: Dido y Camila no son esposas y madres, y desde luego no mantienen en absoluto el decoro propio de una matrona; pero tampoco otras, que sí representan ese papel, se comportan como corresponde: las mujeres troyanas, negándose a seguir el viaje, y oponiéndose así a los hados; las mujeres itálicas, que, siguiendo el ejemplo de Camila, defienden Laurentum desde las murallas en un momento de apuro; la madre de Euríalo, incapaz de dominarse ante la pérdida de su hijo, a diferencia de lo que hacen Mecencio o Evandro, que también han perdido a los suyos. Estas mujeres no dan crédito a las palabras de los dioses, prefieren ignorarlas: Dido ironiza sobre lo pendientes de Eneas que están todos en el Olimpo (4.379); Amata, en su desesperación, se opone con todas sus fuerzas a la voluntad del hado. No es que sean *contemptrices diuum*, es que están desesperadas, y no razonan como hombres, sino como mujeres[16].

En resumen, en la *Eneida* hay mujeres con entidad, con cuerpo, en las que el poeta mezcla los valores estéticos y la feminidad con la muerte. En la épica latina en general, la muerte de una mujer hermosa sirve a veces de base o de pretexto para que el héroe vea respaldados sus objetivos[17]. En la *Eneida*, algunas son peligrosas, representan una amenaza para el orden establecido —Dido, Cleopatra, Camila— y con su muerte permiten al héroe restablecer el orden que ellas ponían en peligro.

Estas mujeres de la *Eneida*, con sus deseos, sus palabras y sus actos, se enfrentan a los valores épicos, y a los valores romanos de la época augústea. Defienden el amor romántico y prefieren ser fieles a sí mismas antes que a la comunidad. Representan el desorden frente al orden masculino[18]. Desde luego, no tienen éxito, y a menudo perecen de forma terrible. Pero el lector no las olvida fácilmente.

15 Cf. Nugent 1999: 260–263.
16 Cf. Nugent 1999: 259.
17 Cf. Keith 2000: 130.
18 Cf. McManus 1997: 97.

5. LA LAVINIA VIRGILIANA

Lavinia tiene poco que ver con todas estas mujeres. No incita activamente a la guerra, se somete a su destino, cumple con su deber sin rechistar. Y nunca mejor dicho, porque el poeta no considera necesario hacerla expresarse.

Virgilio menciona su nombre, o hace referencia a ella, pocas veces; en unos casos la llama *virgo*, como hija casadera de Latino, y en otros *coniunx*, o *regia coniunx*, en su función de esposa de Eneas y madre del hijo que asegurará la unión de troyanos y latinos y fundará una estirpe gloriosa y duradera. Está asociada a la tierra, y a la ciudad que llevará su nombre.

Veamos en qué momentos de la *Eneida* es mencionada Lavinia, o aparece como espectadora de la acción.

El poeta hace referencia a ella en el libro 6.764, cuando Anquises le muestra a Eneas su hijo Silvio, de sangre troyana y latina, futuro rey de Alba Longa; menciona el nombre de la madre, y afirma que lo educará en los bosques.

Su presencia silenciosa empieza con la segunda parte, en el libro 7. El poeta invoca a Erato, y adelanta el cambio de rumbo del poema: la guerra (*maius opus moueo*). Comienza la historia narrando los antecedentes: árbol genealógico del rey Latino, cuyo último retoño es su única hija, *iam matura uiro*. A continuación habla de sus pretendientes, de Turno, de la predilección de la reina por él, y de los prodigios que desaconsejan la unión con Turno: el enjambre de abejas que ha aparecido en el laurel sagrado de la casa de Latino (7.58 ss.), del que se deriva la profecía de que llegará un extranjero que dominará la fortaleza; y el fuego que ha rodeado de súbito la cabeza de Lavinia, interpretado como guerra para su pueblo, y un futuro glorioso para ella (7.79–80). Este es el primer episodio en que aparece en persona Lavinia, teniendo un papel activo en un ritual religioso, encendiendo las teas y permaneciendo en pie junto a su padre; es, además, el sujeto del presagio. La manera en que Virgilio relata este episodio es significativa, especialmente si se la compara con la escena similar protagonizada por Ascanio en el momento en que Eneas vacila entre luchar hasta el final en su ciudad tomada, o buscar una huida para sí mismo y sus penates (2.679–691). El poeta describe el prodigio de Ascanio como un fenómeno que no provoca terror: llamas inofensivas lamen su cabellera y acarician sus sienes[19]. Para el de Lavinia, en

19 *...ecce leuissummo de uertice visus Iuli / fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis / lambere flamma comas et circum tempora pasci.*

cambio, emplea términos más oscuros que sugieren un simbolismo menos optimista: las llamas que envuelven su cabeza crepitan, queman los adornos de su cabellera, su corona, despiden humo, la envuelven en una luz amarillenta, y extienden el incendio por toda la casa[20]. Keith (2000: 73) deduce que Virgilio pone énfasis en la violencia del incendio en torno a Lavinia utilizando palabras que suenan a destrucción, las mismas que encontramos en la descripción del momento final de Troya en el libro 2, y que lo hace con el propósito de asociar a Lavinia con Helena blandiendo una antorcha y llamando a los griegos a aniquilar Troya, tal y como la describe Deífobo en el libro 6; también la asocia de esta forma con Dido, cuya pira ardiente, símbolo de futuros enfrentamientos, pueden ver los troyanos desde el mar. El personaje de Lavinia adquiere así unas connotaciones oscuras que presagian la guerra; el hecho de que ella no haga nada para provocar el enfrentamiento no es un obstáculo para que resulte funesta.

Cuando Ilioneo se presenta por primera vez ante el rey Latino, ofreciéndole una alianza, él piensa inmediatamente en el oráculo recibido de su antepasado Fauno (7.96–206), y reconoce en el caudillo troyano Eneas el yerno venido de lejos que llevará a su estirpe hasta lo más alto. Le ofrece tierras fértiles, y a su hija en matrimonio (7.268). Lavinia es, por una parte, la clave de la continuidad dinástica de Latino, puesto que su fertilidad es necesaria para que se cumplan los hados; de esta manera se produce la identificación del cuerpo de la mujer con la tierra. Y al mismo tiempo, es el punto final del esfuerzo épico del héroe troyano, anunciado al principio del poema: *Lauinia litora*, el único pasaje en que el nombre de la princesa aparece asociado al descanso y a la paz, en lugar de a la guerra. Con estas dos referencias, Virgilio sitúa a Lavinia en su papel, inicialmente pacífico, de garantía de la alianza entre troyanos y latinos.

El horizonte de guerra se adivina un poco más adelante; cuando Juno comprueba que los troyanos empiezan a instalarse en la costa del Lacio, se indigna por su fracaso e intenta atenuarlo. Admite que no le es posible alejarlos de allí, y que Lavinia le está asignada a Eneas por el hado (7.314); pero sí le está permitido retrasar el acceso de los troyanos al trono de Latino

20 *Praeterea, castis adolet dum altaria taedis, / et iuxta genitorem adstat Lauinia uirgo, / uisa (nefas) longis comprendere crinibus ignem / atque omnem ornatum flamma crepitante cremari, / regalisque accensa comas, accensa coronam / insignem gemmis; tum fumida lumine fuluo / inuolui ac totis Volcanum spargere tectis.* (7.71–77).

provocando una guerra, e increpa a Lavinia, anunciándole que su boda será motivo de la guerra, y comparándola una vez más con Helena[21].

Lavinia es también un peón en la versión doméstica de la guerra exterior, la disputa entre Latino y Amata. La reina, instigada por Alecto, intenta hacer cambiar de opinión a Latino, con el pretexto de defender la causa de su hija. De sus palabras podría deducirse que Lavinia prefiere mantener la palabra dada a Turno; pero ella es, una vez más, un personaje mudo, *ducenda*, que ha de desposarse por decisión de los hados[22]. Y de nuevo aparece el paralelismo homérico (7.363–365): Amata compara a Eneas, presunto raptor de Lavinia, con el pastor frigio, Paris, que arrebató a Helena de Lacedemonia para llevarla a Troya.

Hasta aquí Lavinia ha sido prenda de paz y motivo de guerra, pero el poeta no nos ha dicho nada sobre ella, como qué aspecto tiene, o cuáles son sus sentimientos. La belleza de Lavinia no es la causa de la desgracia, como en el caso de Helena. El motivo de la disputa entre Turno y Eneas no es una mujer hermosa, sino una esposa; así se repite en los pasajes decisivos de la guerra. En el momento cumbre de reafirmarse en aceptar el combate singular, pese a los ruegos de Latino y de Amata, Turno se enardece aún más ante la presencia virginal de Lavinia, de nuevo descrita como una doncella ruborosa mediante un doble símil: el color del rostro de la doncella es como el marfil manchado de púrpura y el lirio blanco que tiñen las rosas (12.64); Turno está enamorado de Lavinia (*illum turbat amor*, v. 70), aunque también presa de ardor guerrero (*ardet in arma*, v. 71). En cambio, la doncella ha reaccionado a las palabras de su madre con las lágrimas y rubores que han conmovido a su antiguo prometido, pero no está claro si llora por él, o porque su madre ha afirmado que no verá el día en que Eneas sea su yerno. No sabemos si Lavinia prefiere a alguno de los dos pretendientes; algunos autores consideran que este pasaje prueba que sí está enamorada, e incluso afirman que lo normal es que sea de Turno. Lyne (1987: 114 ss.) ve en el fuego que aparece insistentemente para describir su reacción un indicio del amor que siente por Turno; cree que Virgilio lo sugiere, sin insistir en ello, porque la esposa de Eneas no podía haber amado a otro antes; interpreta que las palabras de Amata son propias de una amante más que de una posible suegra,

21 7.318–322: *sanguine Troiano et Rutulo dotabere, virgo / et Bellona manet te pronuba.*

22 7.359–360: *exsulibusne datur ducenda Lavinia Teucris, / o genitor nec te miseret nataeque tuique?* Es grande el contraste con Dido, que en el momento del encuentro con Eneas en la cueva, lleva la iniciativa, y el poeta se refiere a ella como *dux* (4.165).

y que Lavinia reacciona a ellas llorando, porque se asocia al sentimiento, y ruborizándose, porque ha descubierto su secreto. La evidencia no permite, en nuestra opinión, deducir cuál es la voluntad de Lavinia[23]. Lo que sí está claro es que, si supiéramos que amaba a Turno, nos sería más difícil aceptar el desenlace inminente. Es posible que Virgilio no quisiera sugerir que Roma se cimentaba en unos amores contrariados.

Antes que Amata, Latino ha intentado hacer desistir a Turno de su propósito; entre las razones para que salve su vida menciona el hecho de que hay otras jóvenes casaderas de noble linaje en el Lacio, y reconoce que no le estaba permitido dar su hija a ninguno de sus antiguos pretendientes; que, al hacerlo, persuadido por sus lazos de sangre con Turno y por los ruegos de su esposa Amata, ha roto las reglas: le ha arrebatado a su yerno su esposa prometida, y ha tomado las armas de forma impía (12.24). De nuevo es la disputa por Lavinia el motivo de la guerra. Latino no menciona explícitamente que también se trata de quién heredará su reino y se convertirá en rey. Esta es la norma general, aunque hay algún pasaje en que otros personajes —Amata, por ejemplo— muestran su rechazo a los extranjeros que vienen a invadir el Lacio.

El episodio del suicidio de Amata da ocasión a que Lavinia aparezca en el papel de hija atribulada por la muerte de su madre[24]. Además del color de sus mejillas, del que ya sabíamos, nos enteramos aquí del color del cabello de Lavinia. Junto con la referencia a sus hermosos ojos en 11.480, es lo único que nos dice el poeta sobre ella en el aspecto físico. Su descripción, además de breve, es convencional; tampoco le da cuerpo.

Por último, Virgilio ratifica el papel trascendental de Lavinia en la trama colocando su nombre en los momentos fundamentales del desenlace. Cuando a su vez Eneas hace un solemne juramento por el que se compromete a aceptar el resultado del combate singular (12.175–194), Lavinia y la ciudad que llevará su nombre están presentes al final del parlamento: *mihi moenia Teucri / constituent urbique dabit Lauinia nomen* (193–194). Y la última mención de Lavinia es puesta por el poeta en boca de Turno, en el momento supremo de suplicar por su vida: *uicisti et uictum tendere palmas / Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx, / ulterius ne tende odiis* (12.937).

23 De esta indefinición saca provecho Le Guin 2009.

24 12.605: *quam cladem miserae postquam accepere Latinae, / filia prima manu flauos Lauinia crinis / et roseas laniata genas, tum cetera circum / turba furit, resonant late plangoribus aedes.*

Lavinia aparece siempre en los momentos culminantes como objeto de disputa entre los dos hombres; ella provoca la muerte de uno de ellos, y de muchos otros hombres de ambos bandos. Sin embargo, el abrupto final de la *Eneida*, tan apropiado, por otra parte, nos escamotea su momento de gloria, la confirmación de su papel en la trama. Varios autores han intentado continuar la historia[25], aunque el contenido no parecía muy prometedor: ¿una boda? ¿el asentamiento de los troyanos, la fundación de Lavinium, las guerras con equos, volscos, etc.? Esto es materia para los historiadores. El poema épico tiene un final perfecto, aunque tal vez fuera el azar el que lo determinase.

En resumen, Virgilio se refiere siempre a Lavinia como *uirgo*, su posición en ese momento, sujeta a su padre, o como *coniunx*, su posición futura, sujeta a su marido. Los hados han decidido su destino. Excepto su participación en rituales religiosos, acompañando a su padre o a su madre, y su llanto en momentos de tensión, Lavinia no participa en la acción. Virgilio no la deja hablar en ningún momento, ni actuar. De su comportamiento solo podemos deducir que es una hija dócil, que cumple con su deber, y que sufre al perder a su madre. No sabemos si secunda los deseos de su padre de establecer una alianza con los troyanos casándose con Eneas, o si, como su madre, prefiere al joven Turno. Su inclinación en uno u otro sentido no hubiera supuesto ningún cambio para el desarrollo de la historia, pero le hubiera dado entidad como personaje. Así, es solamente instrumento pasivo de los hados.

Mientras Helena es activa y Dido es a la vez víctima del fuego que simboliza la guerra y causa de la guerra a través de su maldición, Lavinia es pasiva, los hados han decidido su destino, y lo han ligado a la guerra y a la creación de una dinastía. Virgilio subraya su pasividad haciendo que su personaje no intervenga, y no dándonos de ella sino una somera y convencional descripción.

6. LA VOZ DE LAVINIA

La *Eneida*, su autor, las difíciles relaciones entre ambos, han inspirado a numerosos escritores de todas las épocas. Se ha intentado continuar el relato, presuntamente inacabado, o se ha tomado como punto de partida alguno de sus personajes para crear otra historia.

25 Maffeo Vegio (1407–1458) escribió un libro 13 de la *Eneida* en el que continúa la historia donde la dejó Virgilio.

En la novela que nos ocupa la guerra entre troyanos y latinos se cuenta desde otro punto de vista, el de Lavinia. Su autora utiliza la forma del diálogo entre Lavinia y su autor, Virgilio. Le Guin hace que la propia Lavinia interpele al autor, utilizando así un recurso propio de la novela modernista: el personaje que se rebela contra su autor. La literatura es diálogo: un autor antiguo leído por una autora moderna da como resultado un diálogo; la autora moderna detecta aspectos de la *Eneida* que hoy en día se entienden mal, y los reescribe mediante el diálogo entre autor y personaje.

Como técnica literaria, le da excelentes resultados. Al poner en primer plano a Lavinia, inclina la balanza hacia lo latino; confiere entidad al paisaje, a la forma de vida, a los ritos y a los dioses del Lacio. *Lauinia* nos abre otra perspectiva sobre el origen de los romanos, sobre su parte menos heroica y más pegada a la tierra. Eneas y los suyos también se nos aproximan, pero ellos siguen siendo los héroes cuya historia está relatada en la primera parte de la *Eneida*.

La novela recrea la vida entera de Lavinia, antes y después de la guerra entre troyanos y latinos. Ella es la narradora. Es una joven princesa que cumple junto a su padre muchas funciones que Amata, que es extranjera, y que lleva una vida apartada tras perder a su descendencia masculina, no puede llevar a cabo. Ella gobierna la Regia, mantiene el fuego, limpia el hogar, controla las despensas y se ocupa de obtener en las salinas próximas la sal necesaria para los ritos sagrados, sin que ello le impida llevar la vida propia de una adolescente amante de los espacios abiertos. Es menuda y morena, muy lejos de la princesa rubia y ruborosa que describe Virgilio; y tiene muy buen apetito: le cuesta ayunar, y se repone del prodigio del fuego en torno a su cabeza desayunando[26]. Tiene excelentes relaciones con su padre, que no solo la quiere, sino que estima su opinión, y menos buenas con su madre, que le demuestra a diario que hubiera preferido que vivieran sus hijos varones. Lleva una vida plena, con responsabilidades, pero con libertad. No tiene ningún deseo de casarse, ni de abandonar su casa, y por eso ve a Turno como una amenaza.

La autora deja claro desde el principio que su Lavinia sí tiene voz, y también voluntad: «Como la espartana Helena, provoqué una guerra. Ella lo hizo dejando que la tomaran los hombres que la deseaban. Yo, no dejándome dar ni dejándome tomar, sino eligiendo a mi hombre y a mi destino.

26 Le Guin 2009: 60, 74, 98–99

El hombre era famoso, pero el destino quedó en la oscuridad. No es mal balance» (2009: 14–15).

Encuentra a la sombra de Virgilio en el lugar sagrado de sus antepasados, en el bosque de Albunea, donde Latino suele consultar a Fauno antes de tomar las decisiones importantes; ella lo visita sola, pero, en lugar de a sus ancestros, encuentra a su autor. Como consecuencia de sus conversaciones con él, reflexiona sobre su propia existencia, consciente de que el poeta es el que le otorgó realidad. Él le dio vida, y capacidad para recordarla a medida que escribe, pero su papel era monótono y convencional. «Si he de pervivir siglo tras siglo, al menos por una vez tendré que romper el silencio y hablar. Él no me dejó decir una sola palabra, así que habré de arrebatársela» (2009: 14).

Cuando se producen los encuentros, Virgilio, que escribió sobre Lavinia antes de conocerla, está a punto de morir. Es casi un espectro al que Lavinia ha invocado sin saberlo; en el último encuentro está ya en lo que será su lecho de muerte, la cubierta del barco que lo lleva a Bríndisi. Se pregunta por qué ha sido ella la que ha invocado su espíritu en su última hora, y no su héroe, Eneas. La respuesta es que a él lo ha visto, en cambio, a ella no, porque no es casi nada en el poema, una promesa incumplida. Y cuando la ha conocido y apreciado, ya no tiene tiempo de dar vida a su nombre, como se la dio al de Dido; pero ella tiene vida por su cuenta, en ella está la esperanza de Roma.

El poeta se fija ahora en su personaje: «Llegó a Albunea por sí sola… y conocía los nombres sagrados del río, y no tenía deseos de casarse ¡Y yo no sabía nada de todo eso! Nunca la miré. Tenía que contar lo que estaban haciendo los hombres» (2009: 54). Aprecia su disposición: «Oh, Lavinia, vales por diez Camilas y nunca me di cuenta» (2009: 57). Se justifica ante su personaje por haberle prestado poca atención diciendo que no cabía en el poema una segunda historia de amor: «No. Sé muy poco. Y lo que creía saber de ti… lo poco que había pensado sobre ello… era estúpido, convencional y poco imaginativo. ¡Creía que eras rubia! Pero en un poema épico no puede haber dos historias de amor. ¿Dónde meteríamos las batallas, entonces? Y además, ¿cómo se puede terminar una historia con una boda?» (2009: 72).

Y, precisamente, la autora, que no tiene ese dilema porque ha elegido empezar su historia en la segunda parte de la *Eneida*, confiere entidad a Lavinia escribiéndole una historia de amor, haciendo que se enamore de Eneas antes de conocerlo, a través del relato que el poeta le hace de su vida. La vemos seguir con atención la historia de la destrucción de Troya, especialmente la parte final, cuando Eneas reúne a los suyos para la huida, y Creúsa desaparece;

Lavinia quiere conocer los detalles, si Eneas intentó salvarla de veras, si la buscó luego en el infierno. Cuando surge Dido, la joven intuye otra historia de amor, y se interesa por ella; Virgilio le responde a regañadientes, porque no le parece una historia apropiada para una doncella; le cuenta los hechos desnudos, y disculpa la traición de Eneas, que sí estaba enamorado, pero que había perdido el rumbo tras la muerte de su padre; a Dido la considera víctima de su condición de mujer: que una mujer gobierne sola hace que los hombres se sientan incómodos, y ella necesitaba un rey. Vemos que Lavinia está especialmente interesada en las dos historias de amor de Eneas, y en su forma de comportarse con sus amadas, y que Virgilio le ofrece su versión sobre el carácter de Eneas.

En las tres entrevistas que mantienen cada uno recibe la información que le interesa: Virgilio, pormenores de la vida en el Lacio, y de la propia Lavinia, que ya no le serán de utilidad; Lavinia, a cambio, conoce el pasado de los troyanos, y lo fundamental del futuro conjunto que aguarda a troyanos y latinos, a ella y a Eneas. El poeta le cuenta cómo llegará ser lo que para ella es la ciudad de Evandro, Pallanteum, el tamaño y el esplendor que alcanzará, y le habla de su rey, tan grande que no querrá ser rey, sino Augusto.

También habla sobre el poema: manifiesta sus dudas sobre la manera de terminarlo: «Está todo mal. Les diré que lo quemen» (2009: 72). Cuando Lavinia le pregunta quién decide lo que debe y no debe incluir en él, Virgilio responde: «Los dioses. Mi destino. Mis amigos. Augusto» (2009: 76). Reconoce que no tiene fuerzas para terminarlo, que ha perdido el control sobre él, y que lo publicarán inacabado, sin que pueda impedirlo (2009: 76–77).

La Lavinia novelesca también comprende plenamente cuál es su papel, y está dispuesta a cumplirlo. La candidatura de Turno, un hombre atractivo, pero que la ignora, y que además es avalado por su madre, no consigue persuadirla. Sin embargo, antes de que se produzca el prodigio de su cabellera ardiendo, a pesar de que ya conoce la profecía que le ha transmitido el poeta, está a punto de ceder a la insistencia de su madre y de aceptar a Turno.

Pero, como tiene iniciativa, deseos, y voluntad, consulta el oráculo de Fauno por su cuenta, decide cumplir con su destino fundando una dinastía con Eneas y hace lo posible por conseguirlo. Ella conoce antes que su padre la profecía del yerno extranjero, porque Virgilio se lo ha contado, de forma que es ella la que pide a Latino que consulte el oráculo de Albunea antes de tomar una decisión. Además, presencia de forma casual la entrada de las

naves troyanas por la desembocadura del Tíber, identifica inmediatamente a Eneas y acepta este hecho como presagio de su futuro común.

La modernización de Lavinia pasa por cambiar su aspecto, por mostrarla en su vida diaria como princesa y por conferirle sentimientos y deseos. El resultado rompe completamente con los moldes de la joven heredera sumisa: la convierte en un personaje contemporáneo. La autora evoca, a pesar de todo, la imagen virgiliana; no quiere que su propósito de recrear el personaje la aparte demasiado del referente: «Si me hubierais conocido cuando era una muchacha, en mi casa, tal vez habríais pensado que el sucinto retrato realizado por mi poeta, esbozado como con un alfiler de bronce sobre una tablilla de cera, era bastante atinado: una niña, la hija de un rey, una virgen en edad de casarse, casta, silenciosa, obediente, preparada para someterse a la voluntad de un hombre como un campo en primavera al arado» (2009: 15).

Pero la Lavinia de Le Guin reacciona como una mujer moderna; sus ideas sobre las relaciones entre los sexos y el honor, sobre la guerra y la violencia parecen más propias de una joven de hoy. Cuando se entera de que la causa de la guerra de Troya fue el honor de Menelao, dice: «Pues yo diría que su honor exigía que se divorciara de ella y que se buscara una esposa decente» (2009: 57); cuando, después de contarle Virgilio la guerra que se avecina, en el mejor estilo épico, abrumándola con nombres de caídos y con descripciones sangrientas, se entera de que el final es que Eneas da muerte a Turno, mantienen la siguiente conversación: «Mata como un carnicero. ¿Por qué es un héroe?» «Porque hace lo que tiene que hacer.» «¿Por qué tiene que matar hombres indefensos?» «Porque así es como se fundan los imperios. O al menos espero que así lo entienda Augusto» (2009: 105). Convertida ya en matrona, tras afirmar que no es costumbre de los troyanos ni de los griegos que las mujeres participen en la conversación, pero sí de los latinos, participa en una conversación sobre la *uirtus*, en su doble vertiente de valor guerrero y de sabiduría, en la que intervienen Eneas, Ascanio y Acates, y la reivindica para las mujeres en su vertiente de sabiduría.

Ella toma la iniciativa desde el principio, porque gracias al recurso de las conversaciones con el autor, tiene más información que Latino. No duda ni un momento de que ese es el camino que debe seguir, y, además encuentra que la alianza con Turno supone una humillación; en cambio la de Eneas, no, porque con él tiene la certeza de que las cosas son como deben, y, al seguir su curso, es libre.

La relación con sus padres delata también una mentalidad moderna: con Latino, Lavinia se muestra dócil y servicial, pero segura de sí misma, con iniciativa; se mantiene firme incluso cuando él flaquea. Con Amata, en cambio, se adapta a las circunstancias: tiene que echar mano de los recursos de la doncella silenciosa de Virgilio, y actuar a sus espaldas, como cuando la obliga a acompañarla al bosque, junto a las matronas, y pretende que se case allí mismo con Turno.

Con la muerte de Turno llega el final de la guerra, y del poema. En adelante, ni la autora de la novela ni Lavinia pueden contar con Virgilio como guía: «Ahora debo encontrar el camino de regreso yo sola. La vida será más larga y más lenta, pero su relato, creo, será más corto» (2009: 196).

Naturalmente, el resto es más corto, y menos interesante. Eneas, que apenas sobrevive tres años a su enemigo, recibe también de la autora un toque de modernidad: lleva sobre la conciencia un peso terrible, por haber matado a Turno en un frenesí vengativo; es prácticamente un héroe convertido a la no violencia, y un gobernante consciente. La autora parece hacerse eco de la discusión de los especialistas en torno a la *pietas* de Eneas y al arrebato de *furor* que le lleva a matar a Turno. La crítica feminista[27] ha afirmado que su *pietas* característica es una amenaza para su masculinidad, porque implica sumisión a los deseos de otros; el brote de cólera final, la regresión al primitivismo homérico, intenta compensar esa otra faceta de Eneas. Está claro que U.K. Le Guin prefiere quedarse con el «héroe civilizado» de que hablaba Otis (1963: 381–382), y no le importa, incluso, feminizarlo un poco.

Ya madura, Lavinia, habla sobre su yo poético, virgiliano, y su yo real: «Yo estaba predestinada, al parecer, a vivir entre gente que sufría más allá de toda medida, gente enloquecida por el pesar. Y a pesar de sufrir yo misma, estaba condenada a la cordura. Esto no era obra del poeta. Sabía que no me había dado otra cosa que recatados rubores y escaso carácter. Sé que dijo que deliré y me tiré de los mechones dorados al morir mi madre. Simplemente, no me prestaba atención. Estuve en silencio, sin lágrimas, concentrada solo en adecentar su pobre y mancillado cuerpo. Y mi pelo siempre había sido oscuro. A decir verdad, no me dio más que un nombre, que he tenido que llenar yo misma. Mas, sin él ¿habría tenido siquiera nombre? Nunca lo he culpado. Ni siquiera un poeta puede hacerlo todo bien» (2009: 291).

27 McManus 1997: 109 ss.

La descripción del paisaje del Lacio y de la ciudad de Lavinium es realista, y contribuye a hacer creíble el personaje de Lavinia, audaz, pero sensato, con voluntad y con deseos; también contribuye un estilo directo y una forma de expresarse que no desentona con la época ni con los personajes[28]. La autora logra dotar de verosimilitud las descripciones de ritos y ceremonias sagradas, y episodios tan difíciles de entender por el lector contemporáneo como la huida de Amata y las mujeres a los montes.

7. CONCLUSIÓN

Esta revisión del personaje virgiliano por una novelista contemporánea trae a colación una cuestión antigua, pero que se hace más acuciante cada día: cómo actualizar los clásicos, o, más bien, cómo hacer que la desaparición progresiva del estudio de las lenguas clásicas no lleve consigo el olvido de las grandes obras de la literatura antigua. Muy brevemente, diremos que la pregunta de quién debe asumir la tarea de hacer legibles a los clásicos no es sencilla, ni tiene, sin duda, una única respuesta. Se diría que, por supuesto, los filólogos clásicos tienen que hacer accesibles esos textos con sus ediciones, traducciones y comentarios; y se añadiría que ciertos escritores contemporáneos de calidad contrastada y de gran influencia pueden tener éxito en la tarea de difundirlos más ampliamente.

Es tarea de los filólogos mantener al día las obras clásicas, analizarlas según métodos contemporáneos, ofreciendo nuevas interpretaciones. Pero, desde su punto de vista, la *Eneida* es una obra cerrada: la estudian en todos los aspectos, pero no se atreven a tocarla. No manipulan las obras para integrarlas en el sistema literario actual y para que acceda a ellas más gente. En cambio, el autor contemporáneo, con mayor libertad, continúa la tradición de imitación y reinterpretación. Si logra captar la atmósfera, si no comete anacronismos groseros, puede cumplir la función de acercar las obras clásicas a públicos que acceden a ellas de forma cándida, sin información previa sobre géneros literarios de la antigüedad. Puede incluso, haciendo de intermediario, atraer la atención de algún lector hacia la obra original.

28 Con alguna pequeña excepción: abrazada a las rodillas de Ascanio como suplicante, Lavinia comenta: «Es muy difícil permanecer en pie cuando alguien está aferrándote por las rodillas y suplicándote de forma elocuente desde abajo. El abrazo te desequilibra, y la posición resulta sumamente embarazosa, casi como si estuvieras permitiendo que te practiquen sexo oral» (2009: 270).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESMOND, M. (1994) *Reading Dido. Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*, Minneapolis.

FARRELL, J. & PUTNAM, C.J. (eds.) (2010) *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Hoboken (NJ)/Oxford, Wiley-Blackwell.

FEENEY, D.C. (1991) *The Gods in Epic. Poets and critics of the Classical tradition*, Oxford University Press.

GALINSKY, K. (ed.) (2005) *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press.

— (1996) *Augustan Culture,* Princeton, Princeton University Press.

HINDS, S. (2000) «Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius», en M. Depew & D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 221–244.

KEITH, A.M. (2000) *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge, Cambridge University Press.

LYNE, R.O.A.M. (1987) *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press.

MCMANUS, B.F. (1997) *Classics and Feminism, Gendering the Classics*, Nueva York 1997.

NUGENT, Sg. (1999) «The Women of the *Aeneid*. Vanishing bodies, lingering voices», en C. Perkell (ed.), *Reading Vergil's Aeneid*, Norman (Ok), University of Oklahoma Press, 251–271.

OTIS, B. (1963) *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press 1963.

SCHEID, J. (2005) «Augustus and Roman Religion: continuity, conservatism and innovation», en K. Galinsky (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 175–193

SPENCE, S. (1999) «*Varium et mutabile*: Voices of Authority in *Aeneid* 4», en C. Perkell (ed.), *Reading Vergil's Aeneid*, , Norman (Ok), University of Oklahoma Press, 80–95

TREGGIARI, S. (2005) «Women in the Time of Augustus», en K. Galinsky (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 130–147.

ZIOLKOWSKI, J.M. & PUTNAM, M.C.J. (eds.), *The Virgilian Tradition*, Yale, Yale University Press, 2008.

PIETAS VERSVS FVROR: UNO DE LOS TEMAS CLAVE DE LA POÉTICA Y LA POLÍTICA DE LA *ENEIDA*

JAIME SILES RUIZ

Universidad de Valencia
jaime.siles@uv.es

Resumen — El autor analiza la dicotomía *pietas / furor* como una de las claves de interpretación de la *Eneida*. Considerando también antecedentes y paralelos de la época, se identifican estos dos conceptos tanto en la configuración de los caracteres de algunos personajes principales —Eneas, Dido, Turno—, como en el propio mensaje político, estrechamente ligado al programa de Augusto, que subyace en toda la obra.

Palabras clave — Virgilio, *Eneida*, Augusto, *pietas*, *furor*

PIETAS VERSVS FVROR: ONE OF THE KEYS FOR THE INTERPRETATION OF POETICS AND POLITICS IN THE *AENEID*

Abstract — The author analyses the *pietas / furor* dichotomy as one of the keys of interpretation of the *Aeneid*. Considering also antecedents and parallels of Virgil's time, these two concepts can be recognized in the settings of some of the main characters of the work —Aeneas, Dido, Turnus—, as well as in the political message of the poem, closely linked to Augustus' program.

Keywords — Virgil, *Aeneid*, Augustus, *pietas*, *furor*

Según Stephanson, la *Eneida* no es un texto inocente. Mi intervención de hoy, tampoco. Y no lo es porque la celebración del Bimilenario de Augusto es un motivo grato pero peligroso: siempre lo ha sido. Recuerden ustedes cómo, en la primavera de 1918, en los difíciles días de la Primera Guerra Mundial, Richard Heinze —el filólogo clásico que rescató a Virgilio para los alemanes, siempre más atentos a la oscuridad y lejanía de lo griego que a la claridad y civilización de lo latino—, leyó ante las tropas alemanas en Bucarest las conferencias que constituirían su libro *Die Augusteische Kultur*, puesto al día por Alfred Körte y publicado por Teubner en una fecha políticamente tan significativa como 1933[1]. Recuerden ustedes la identificación con Augusto y su régimen que hicieron Mussolini y

1 Cf. R. Heinze, *Die Augusteische Kultur*, Leipzig/Berlín, 1933.

el fascismo italiano[2], que hasta eligieron la misma fecha y el mismo mes que Augusto para marchar sobre Roma y ocupar el Parlamento italiano como siglos antes aquel había hecho con el Senado romano. Recuerden ustedes la monografía de Ludwig Curtius, *Mussolini und das antike Rom*, publicado en 1934[3]. Recuerden ustedes la apropiación indebida que del mundo antiguo, y de Roma y del régimen de Augusto hizo el nazismo en los años treinta del pasado siglo y del que son prueba los estudios de importantes filólogos clásicos que sirvieron gustosamente al mismo, como Erick Burck[4], Friedrich Klose[5], y el mismo Viktor Pöschl[6], que adaptaron el *ethos* antiguo y su sistema de valores a los ideales nazis, subrayando los precedentes que César y Augusto representaban: ahí están al alcance de todos los que quieran leerlos los estudios de Helmut Berve[7], MathiasGelzer[8], Ernst Kornemann[9], Hans Oppermann[10], Max Pohhlenz[11], Fritz Schachermeyr[12], Paul Strack[13], Josep

2 Cf. L. Canfora, *Ideologías de los estudios clásicos*, traducción de María del Mar Llinares García, revisión científica de Elena Hernández Sandoica, Madrid, 1980, 55–118, y G. Galimberti-Biffino, «Mussolini, le dernier empereur», en J. Gaillard (dir.), *Rome Ier siècle ap. J.C. Les orgueilleux défis de l'ordre impérial*, París, 1996, 202–216.

3 Cf. L. Curtius, *Mussolini und das antike Rom*, Colonia, 1934.

4 Cf. E. Burck, «Altrömische Werte in der augusteischen Literatur», en H. Oppermann (dir.), *Probleme der ausgusteischen Erneuerung, Auf dem Wege zum nationalpolistischen Gymnasium. Reichsfachbearbeiter für alte Sprachen* im NSLB, Heft 6, Frankfurt am Mein, 1938, 28–60.

5 F. Klose, «AltrömischerWetbegriffe (*Honos et Dignitas*)», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 6, 1938.

6 Cf. V. Pöschl, «Cato als Vorbildrömischer Lebenshaltung», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 12, 1939.

7 Cf. H. Berve, *Imperium Romanum*, conferencia pronunciada el 29 de octubre de 1942, publicada como Nr. I (1942) de la Schriftenreihe der Deustch-Italiensichen Gesellschaft, Leipzig, 1942 y antes su libro *Sparta*, Leipzig, 1920, reeditado en 1937 y 1944.

8 Cf. M. Gelzer, «Die Anfänge der römischen Weltreichs», en H. Dannenbauer & E. Fritz (ed.), *Das Reich. Idee und Gestalt. Festschrift für Johannes Haller*, Stuttgart, 1940, 1–20, así como su libro *Kaiser August*, Leipzig, 1934 y su estudio «Caesar», en H. Berve (dir.), *Das Neue Bild der Antike*, II: *Rom*, Leipzig, 1942, 188–199.

9 Cf. E. Kornemann, «Gli studi germanici sulla figura e l'opera di Augusto e sulla fondazione dell'imperio romano», *Quaderni Augustei. Studi Stranieri* IV, Istituto di Studi Romani, XVI, 1937 y *Das Imperium romanum. Sein Aufstieg und Niedergang .Ein Beitrag zur ersten europäischen Grossraumgestaltung*, Breslau, 1941.

10 Cf. H. Oppermann, «Der erzieherische Wert des lateinischen Unterrichts», *Humanistische Bildung im Nationalsozialistischen Staate, Neue Wege zur Antike*, Erste Reihe. Heft 9, Leipzig/Berlín, 1933, 50–59, y «Caesar als Führergestalt. Ein Vortrag», *Vergangenheit und Gegenwart. Zeitschrift für Geschichtsunterricht und politische Erziehung*, Heft 12, 1934, 641–652.

11 Cf. M. Pohlenz, *Antikes Führertum. Cicero De officiis und das Lebensideal des Panaitios*, Leipzig/Berlín, 1934.

12 Cf. F. Schachermayr, «Die nordische Führerpersönlichkeit im Altertum», *Humanistische Bildung im Nationalsozialistischen Staate, Neue Wege zur Antike*, Erste Reihe. Heft 9, Leipzig/Berlín, 1933, 36–43.

13 Cf. P. Strack, «Der ausgusteische Staat», *Probleme der ausgusteischen Erneuerung, Auf dem Wege zum nationalpolistischen Gymnasium. Reichsfachbearbeiter für alte Sprachen* im NSLB, Heft 6, Frankfurt del Meno, 1938, 5–27.

Vogt[14], Hans Volkmann[15] y Lothar Wickert[16], que, entre 1933 y 1942, dedicaron su atención tanto a los precedentes clásicos de la figura del *Führer* como al Principado de Augusto y su régimen político, trazando de paso un programa de la enseñanza de las lenguas clásicas en el nuevo Estado nacional-socialista alemán. El tema da para mucho y debe ser objeto de reflexión moral para la Filología Clásica europea, pero no me extenderé demasiado en ello: remito al excelente libro de Johann Chapoutot[17], porque lo que interesa resaltar en este Simposio —dedicado a Augusto y al periodo histórico, político y cultural que asociamos a su nombre y a las manifestaciones literarias y artísticas en que su ideología se tradujo y expresó— es que, aunque nos atraiga la cultura y la creación de aquel periodo histórico, nuestro interés como filólogos clásicos no se debe dejar contagiar por un entusiasmo que —aun siendo, desde el punto de vista del saber, científicamente legítimo— ha de estar siempre prevenido contra las tentaciones identificatorias que tan crueles consecuencias y tan peligrosos resultados han tenido en la reciente historia de la Humanidad. Mussolini y Hitler utilizaron el ejemplo de Augusto para acabar con la democracia parlamentaria. Uno y otro vieron en el *principatus* la «lógica» reacción contra la crisis de la República romana, abocada a sucumbir tanto por sus propias contradicciones internas como por los emergentes poderes personales y el influjo sobre ellos de las monarquías helenísticas orientales. Pero que aquellos políticos totalitarios identificaran la Italia de los años veinte y la Alemania de la República de Weimar con la situación del final de la República romana y buscaran en la dictadura de César y en el régimen de Augusto una justificación de su propia política no debe engañarnos a nosotros también. De ahí que haya elegido como tema de mi ponencia la tensión dialéctica que se establece entre dos principios sobre los que, en mi opinión, gira no ya casi toda —o toda— la estructura de la *Eneida*, sino también gran parte del pensamiento y del arte de la época, empezando por el de su propio autor. Me refiero a *furor* y a *pietas* que, de modo muy significativo, en el interior de la obra se van a oponer, desvelándonos partes del

14 Cf. J. Vogt, *Vom Reichsgedanken der Römer*, Leipzig, 1942.

15 Cf. H. Volkmann, «Der Prinzipat des Augustus», *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung* 1, 1938, 16–30, y «*Mos maiorum* als Grunzug des augusteischen Principats», en H. Berve (dir.), *Das Neue Bild der Antike, II: Rom*, Leipzig, 1942, 246–264.

16 Cf. su *Antrittsvorlesung* titulada «Caesars Monarchie und das Principat des Augustus», Colonia, 1940.

17 Cf. J. Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, traducción de B. Gala Valencia, Madrid, 2013, y también L. Canfora, *loc. cit. supra* en nota 2, 119 ss, y F. Giordano, *Filologi e fascismo. Gli Studi di Letteratura Latina nell'Enciclopedia Italiana*, Nápoles, 1993.

pensamiento de Virgilio, iluminando la interpretación mítico-histórica que de su tiempo hace y la orientación moral y estética que da tanto a su obra como a su vivirla y a su vivir. La contraposición *furor/pietas*[18] parece, pues, una posible clave de lectura de la *Eneida*: no la única —claro está— porque una única interpretación nunca puede haberla. Toda obra es un sistema de interrelaciones y, por eso, su interpretación es múltiple. Ésta que propongo de la *Eneida* también. Tómenla, pues, como una posible clave de lectura, que es a lo único que aspira a ser.

Furor es tanto una enfermedad del alma[19] como una categoría jurídica que se aplica a quienes su conducta y comportamiento les hace perder el *status*, los derechos y deberes de ciudadano y supone no sólo un estar fuera de sí sino también una voluntad incivil y violenta: *furor arma ministrat* (*Aen.* 1.150). Cicerón distingue entre *furor* e *insania*, distinta a la *uesania* o «locura de amor»[20], padecida por Catulo[21] y los elegíacos, y a la que las *Bucólicas* de Virgilio opondrán una poética muy diferente, inspirada en Teócrito: una poética que, como la de la *Bucólica* segunda, puede servir de terapia del amor desgraciado[22]. En el *furor* puede incurrir el *sapiens*; en la *insania*, no. *Furor* —como demuestra su etimología[23]: no el sánscrito *bhuráti*, emparentado con *ferueo*, sino el griego *θορυβεῖν*, *θόρυβος* y el avéstico *dvaraiti*, aplicado siempre a seres malvados— tiene connotaciones negativas y expresa la falta de control y de autodominio, algo en lo que tanto el estoicismo como el epicureísmo, dos doctrinas presentes ambas en la mentalidad de Virgilio y dominantes en el pensamiento de su época, coinciden en rechazar; algo que

18 Para un catálogo de los contextos en que ambos términos aparecen, cf. H. Merguet, *Lexicon zu Vergilius mit Angabe sämtlicher Stellen*, Hildesheim/Nueva York, 1969.

19 Cf. Cicerón, *Tusc.* 3.511; A. Lossev, «Les mouvements affectifs exaltés dans *l'Enéide*. Leur sens philosophique et stylistique», *Vergiliana*, Leiden, 1971, 192–211; J. Pigeaud, *La maladie de l'âme*, París, 1981, 583 ss.; y J. Dion, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, 1993, 390 ss. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, París, 1981, 130 interpreta como perversión de la violencia el *furor* en la *Eneida*.

20 Cf. G. Lafaye, *Catulle et ses modèles*, París, 1894, 50, que explica cómo para los romanos la pasión amorosa suponía una degradación y marcaba el principio del fin; J. Fourcade, «Dolor Catullianus», *Pallas* 23, 1976, 39–74; I. Mazzini, «Il folle da amore», *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'inamoramento alla crisi*, Bari, 1990, 38–83.

21 A veces Catulo es el hipotexto y Ovidio y Virgilio, el hipertexto: cf. Catulo 64.171–176 y Virgilio *Aen.* 4. 657–660 : sobre ello, Th. Barbaud, «La mémoire des poètes: souvenirs catulliens chez Virgile et Ovide», *REL* 83, 2005, 92–104.

22 Tibulo defiende la concepción elegíaca de la pasión amorosa (cf. J. Haig Gaisser, «Tibullus 2, 3 and Vergil's Tenth Eclogue», *TAPHA* 1977, 131–146); Propercio 1.20 parece ser el equivalente de la *Bucólica* 2 de Virgilio y lo indicado infra en nota 34.

23 Cf. A. Ernout & A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Étude des mots*, París. 1967, 263.

tanto Dido como Turno padecerán[24]: lo que contrapone a Turno y a Eneas es que el primero representa y encarna una moral del *furor* mientras el segundo es un exponente de la *pietas*[25]. Frente a *furor*, *pietas*, derivado del adjetivo *pius -a -um*[26] es un término utilizado en latín para designar a la persona que cumple sus deberes tanto con los dioses (cf. Cic. *Off.* 2.23.90) como con los hombres y, en concreto, con los padres y con los hijos. Eneas no sólo es *pius*[27]sino también el máximo ejemplo de *pietas*[28]. Lo que lo convierte, más que en un héroe bélico, en un héroe moral, fiel a su sentido del deber y enemigo tanto de la *belli rabies*[29] como del *amor habendi* (cf. *Aen.* 8.319–325): en esto se parece más a Héctor que a Aquiles. *Pietas* es un término del lenguaje ritual y su utilización por Virgilio dista mucho de ser inocente: podría decirse que la *pietas* virgiliana expuesta en la *Eneida* es una *humanitas* elevada de grado y de profundidad, que confiere a quien la posee y la practica una especie de transcendencia que algunos estudiosos relacionan con la renovación litúrgica y ritual que acompañó a la restauración de templos y de cultos llevada a cabo por Augusto. La *pietas* es el rasgo que en la *Eneida* define la personalidad y la conducta de su héroe. Y por artificial que sea toda la mitología virgiliana —que lo es y mucho, pues funde los distintos panteones mediterráneos en uno solo[30]— y por más que la oposición *Venus/ Iuno* sea un influjo de Nevio y de Ennio, lo que Virgilio piensa de los dioses está impregnado de las tres teologías de Varrón[31]: de la mítica, que es la propia de los poetas; de la civil, que es la propia de los legisladores; y de la natural, que es la propia de los filósofos. Virgilio piensa en una armonía que ponga fin a la crisis provocada en Roma por la helenización y para ello utiliza los

24 Ya Juvencio entrevió una posible relación entre el griego y el nombre propio *Turnus* y no sólo eso: comprendió, también, que la *Eneida* es un espejo de la vida humana y que, como tal, refleja en sus distintos libros diferentes etapas de un itinerario existencial.

25 Cf. H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, París, 1963, 413–414.

26 Derivados suyos están bien documentados en las lenguas itálicas: en osco, umbro, marrucino y volsco, aunque su relación con *purus -a -um* no se ha podido demostrar: cf. G. Royen, «Latin *pius*, germanique *hold*», *Donum natalicium J. Schrijnen*. Nimega, 1929, 713–716.

27 Cf. J.P. Brisson, «Le Pieux Enée», *Latomus* 1972, 396 ss.

28 H. Wagenvoort, *Pietas*, Groninga, 1924.

29 Cf. E.A. Hahn, «*Pietas* vs. *uiolentia* in the Aeneid», *TAPhA* 59, 1928, 22–23, *CW* 25, 1931, 9–13 y 17–21. Sobre la *pietas* de Eneas, cf. Fugier, loc. cit. 391–416.

30 Cf. A.A. Takho-Godi, «Valeur stylistique des thèmes chtoniens dans l'*Enéide* de Virgile», *Vergiliana*, Leiden, 1971, 358–374.

31 Cf. P. Boyancé, «Sur la théologie de Varron», *Études sur la Religion Romaine*, París, 1972, 253 ss.; V. Mellinghoff-Bougerie, *Les incertitudes de Virgile. Contributions épicuriennes à la théologie de l'Éneide*, Bruselas, 1990, 193 ss. y N. Horsfall, *Virgilio, l'epopea in alambicco*, Nápoles, 1991, 99, que —a propósito de *Aen.6.*743–47— explican el eclecticismo filosófico y la oscuridad doctrinal de Virgilio.

tres elementos que resumen la ideología augusteana[32] y que, en mayor o menor medida, están presentes en todos los poetas augusteos: la Edad de Oro[33], el Imperio universal[34] y la apoteosis sugerida por las alusiones a Hércules y a Baco[35]. Como advirtió Perret, el politeísmo de la *Eneida* es máximo, prefiriendo para las teofanías la noche y el sueño que —por el sentido de *numen*: cf. 2.622 ss.— proporciona una verosimilitud sicológica, y en su empeño por articular una síntesis entre la tradición de la analística —en la que el héroe es el pueblo romano— y la de la aristocracia —en la que los héroes son los jefes aristocráticos— intenta establecer una correspondencia entre *pax deum* e *imperium aequum*, para lo cual se sirve de visiones proféticas sobre la prehistoria entendidas como si fueran decretos de la fatalidad: la palabra *fatum* es un buen ejemplo de ello. En *Aen.* 8.319–325 Virgilio mezcla dos visiones antitéticas, como son la de la sofística —con su visión positiva del progreso de la humanidad— y la hesiódica —con su visión negativa del mismo, que lo considera degeneración. Virgilio, en su intento por hacer coincidir *pax deum* e *imperium aequum*, apela a la *iustitia*, simbolizada por el haya[36] y garantía de concordia social y estabilidad, y en *Aen.* 7.202–204 alude al linaje de Saturno, «gente justa no por cadenas o leyes, que se controla a sí misma por propia voluntad y según la costumbre del antiguo dios» (*saturni gentem haud uinclo nec legibus aequam, / sponte sua ueterisque dei se more tenentem*), inscribiéndose así en la línea de pensamiento

32 Cf. D. Little, «Politics in Augustan Poetry», *ANRW* 2.30.1, 1982, 263 y 285 ss.; K. Galinsky, *Augustean Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton, 1996, 6; W. Eder, «Augustus and the Power of Tradition», en K. Galinsky (dir.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, 2005, 13–32.

33 Cf. H.F. Bauza, «Visions de l'Âge d'or et de l'Arcadie à Rome», en J. Poirier (dir.) *L'Âge d'Or*, Dijon, 1996, 53–62, en especial, 57 ss., y G. Sauron, «Légende noire et mythe de l'âge d'or. Les pôles complémentaires de la mystification augustéenne», *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et Image. Actes du Colloque international organisé par l'École Française de Rome, l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologie d'Orient et d'Occident, Rome 14–16 novembre 1996*, Roma, 1999, 593–625.

34 Esta idea parece ser de origen iranio: cf. J.W. Swain, «The story of the four monarchies: opposition history under the Empire», *Cl. Phil.* 35, 1940, 121, quien se basa en Heródoto 1.95–130.

35 Cf. A. Loupiac, *Virgile, Auguste et Apollon. Mythes et politique à Rome. L'Arc et la lyre*, París, 1999, 67 y *Aen.* 6.791–805, así como J.-P. Brisson, *Rome et l'âge d'or, de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, París, 1992 y «Rome et l'âge d'or, fable ou idéologie?», *Poikilia. Études offerts à J.P. Vernant*, París, 1987, 123–143; A. Novara, *Idées romaines sur les progrès d'après les écrivains de la République*, París, 1983 y *Poésie virgilienne de la mémoire*, Clermont-Ferrand, 1986; G. Sauron, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome,* Roma, 1994, 592–604, y H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, París, 1930, 119–155 para el reino de Baco.

36 Cf. P. Gallais & J. Thomas, *L'Arbre et la fôret dans l'Énéide et l'Éneas. De la psyché antique à la psyche médiévale*, París/Ginebra, 1997, 108–124.

de Jenócrates de Calcedón, discípulo de Platón, para quien la ley no era una imposición sino que debía obedecerse voluntariamente, porque —como afirma Cicerón y no está de más que en nuestros días se recuerde— «sólo son libres los esclavos de la ley». En este punto Virgilio coincide con la ideología imperial dominante entre los años 17 y 13 a.C., pues la *Iustitia* no sólo es una de las virtudes representadas en el escudo de oro que Augusto recibe como regalo sino que, elevada a divinidad, el propio Augusto, en el 13 a.C., le dedica un templo. Para Virgilio, sólo siendo *pius* se puede ser *iustus*. Por eso asocia *Edad de Oro* y aplicación de la justicia como base de la armonía y la paz[37]. Y, si de acuerdo con la profecía de Anquises, hecha en *Aen.* 6.791–795, Augusto se asocia con el retorno de la *Edad de Oro*[38] y si ésta está asociada a su vez con la aplicación de la justicia, el garante de ambas no puede ser otro que quien ha puesto fin a las guerras civiles y restablecido la *iustitia* y la *lex.* El pensamiento de Virgilio en este punto concuerda, y por completo, con el ideario y la propaganda imperial que la *Eneida* contribuye tanto a difundir como a legitimar. Augusto en el imaginario virgiliano se convierte así en la reencarnación de Eneas[39] y, porque es *pius* y *iustus* como él, supone una refundación de Roma y una *renovatio* de la *aurea aetas*. Si Troya había sido el lugar del amor adúltero, fruto del *furor* erótico y del descontrol emocional de Paris y de Helena, Roma iba a ser el lugar de la *iustitia*[40] y de la *pietas*, condiciones necesarias para la *pax deum* y el *imperium aequum*: todo lo contrario que aquellos ejemplos de *furor* representados en los *carmina* 64 y 68 de Catulo, cf. 64.405 sobre todo[41]. Y, si ya Nevio, en su

37 Cf. M. Ducos, «L'Âge d'or ou la naissance des lois à Rome», J. Poirier (dir.), *L'Âge d'Or,* loc. cit., 43–52 y «Philosophie, littérature et droit à Rome sous le principat», *ANRW* 2.36.7, 5134–5180. Para la labor legisladora de Augusto, cf. N.K. Mackie, «*Res publica restituta*. A Roman Myth», en C. Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman* History 4, Bruselas, 1986, 328 ss.; Kl. Bringmann, «Von der *res publica amissa* zur *res publica restituta.* Zu zwei Schlagworten aus der Zeit zwiscehn Republik und Monarchie», en J. Spielvogel (ed.), *Res publica reperta. Zur Verfassung und Gesellschaft der römischen Republik und des frühen Prinzipats. Festschrift für Jochen Bleicken zum 75. Geburstag*, Stuttgart, 2002, 113–123; D. Mantovani, «*Leges et iura populi) R(omani) restituit*, Principe e diritto in aureo di Ottaviano», *Athenaeum* 96, 2008, 22–27.

38 Cf. B. Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, 1967.

39 Cf. R. Scuderi, «Il mito eneico in età augustea», *Aevum* 1978, 38–99.

40 Cf. la alusión a la *iustitia* en *Aen.* 7.202–204 y 8.319–325. Lo que hay que poner en relación con la función que la noción de *iustitia* desempeña en la ideología imperial desde el 17 a.C. —fecha en que figura entre las virtudes celebradas en el escudo de oro que Augusto recibe— y el 13 a.C., en que se le dedica un templo: sobre ello, J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Ier siècle avant et après J.C.*, París, 1998, 32 ss. y, para la reescritura del mito troyano, 149–168.

41 Cf. también Propercio 2.91–92, y adviértase que *furor* tiene valor positivo cuando se asocia a *pietas*: así Fabre-Serris, loc. cit., 104; y no deja de tener valor negativo incluso cuando define una táctica militar;

Bellum Poenicum, había presentado la acción política y militar romanas como un instrumento del destino o como puestas al servicio de la Providencia, justificando la toma y el saqueo de Corinto por la caída y destrucción de Troya y la muerte de Príamo, Virgilio en la *Eneida* legitima el Imperio, reconciliando a Roma con Grecia, como en las *Geórgicas* había reconciliado a Italia con Roma. Para ello había que subrayar los lazos que unían a Roma con el mundo griego, mostrando que tenía una comunidad cultural con él: eso es lo que el episodio de Evandro y, en concreto, el libro 8 de la *Eneida*, hacen, al tematizar la unión entre arcadios y troyanos, ejemplificada en el hecho de que Evandro había sido huésped de Anquises y sancionada, además, por la muerte de Palante. Para Virgilio Evandro[42] y Eneas representan la civilización, el orden, el sentido de la *lex* y lo que resume y unifica todo ello, que es la *pietas*. De ese modo —y con y desde esa arquitectura conceptual— la *Eneida* tiene como misión fundamentar el origen de esa tarea común iniciada ya antes y de la que la Roma de Augusto —considerado como nuevo Eneas— no es sino continuación. Así lo entendió un lector privilegiado como Propercio, que en el año 23 a.C. —siguiendo el proceso de domesticación sufrido por la elegía entre el 30 y el 15 a.C.— había introducido notables cambios en su escritura, tematizando en el libro 4 las antiguas leyendas romanas relacionadas con la nueva ideología imperial, y que en 2.34.65–66 (*Cedite Romani scriptores, cedite Grai! / Nescio quid maius nascitur Iliade*) se atrevió a profetizar que «está a punto de nacer algo más grande que la *Ilíada*». Como explican los versos 851 a 853 del libro 6, que sintetizan la misión histórica de Roma: *tu regere imperio populos , Romane, memento. / Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem, / parcere subjectis et debellare superbos* («Mas tu misión recuerda tú, Romano: regir a las naciones con tu imperio, imponer al mundo el uso de la paz, darla al vencido y destruir al soberbio que quiera impedirlo»), la finalidad de la *Eneida* es celebrar a la vez los orígenes de Roma y a Augusto[43], que, desde G*eorg.* 3.10–16 es su *numen*[44], pero no sólo eso: también mostrar un *exemplum*, un modelo adecuado de conducta a

cf. Fugier, loc. cit., 413, nota 117. Dion, loc. cit., 395–397 indica que en la *Bucólica* 10 el amor se ha convertido en *furor*: en enfermedad, pero voluntaria y que, por ello, no excluye la lucidez.

42 Cf. P.M. Martin, «Pour une aproche du mythe dans sa fonction historique, à travers du mythos d'Évandre», *Caesarodunum* 9, 1974, 132–151.

43 Cf. J.L. Vidal, «Historia, poesía y angustia en la *Eneida*», *Actas del* x *Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2000, Vol. 1, loc. cit., 26.

44 Cf. C.P. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, 1981.

seguir[45]. Eso explica la *Ringkomposition* de la *Eneida*, que explica los orígenes de Roma y de su héroe, Eneas, en los primeros versos del libro 1 y que concluye con la muerte de Turno, un episodio de justicia poética, como los que tanto abundan a lo largo de la obra, pero que en modo alguno puede considerarse uno más, pues representa no sólo la victoria sobre el único obstáculo que le queda por vencer para llevar a cabo su misión, sino también un significativo intercambio de papel: Eneas, al reconocer el tahalí de Palante que lleva Turno, deja de seguir el modelo de Héctor para adoptar el de Aquiles y abandona su habitual *pietas* para ser víctima de un momentáneo *furor*, comprensible desde el punto de vista humano, pero que supone un desvío de lo épicamente convencional. Debido a este *furor* pasa de ser agente consciente del *Fatum*[46] a ser un mero instrumento de él[47]: el episodio de la muerte de Turno convierte a Eneas en un Aquiles, al tiempo que su tipo de *furor* puede aludir —e incluso enmascarar— al Augusto de las matanzas de la guerra civil y a sus manos manchadas de sangre. Recuérdese la opinión de Voltaire. Pero es posible también que en ello no hubiera una explícita condena sino una alusión a la violencia inicial del origen del Estado, representado por el mito de la regeneración y la oposición de dos divinidades como *Terminus* y *Iuuentas*[48]. Gracias a ese rito de paso por el *furor*, el héroe transforma en orden lo que antes de él no era sino caos: *Nulla salus sine bello* (*Aen.* 11.362)[49]. De ese modo revitaliza también el poder energético de la fundación, simbolizado por el matrimonio del héroe con las ninfas guardianas del lugar, como había hecho Ulises con Calipso y el propio Eneas con Dido, y como

45 Cf. Brisson, loc. cit., 306.

46 Según Brisson, loc. cit. *supra*, 286 , nota 321 con ejemplos de todas las distintas acepciones, el término *fatum* tiene tres valores: es respuesta oracular, destino particular de una colectividad o un individuo, y destino como cumplimiento de algo irrevocable. Virgilio usa, pues, una palabra de contorno mal o poco definido para sugerir al lector tanto la complejidad del asunto y situación que trata, como la que su propio espíritu se ve obligado a concebir. Para Cicerón, *De fato* 6.11 y 16.38 —que critica la teoría estoica en 10.472, 624 y 740— lo que *fatum* designa es «la necesidad interna de toda situación histórica», esto es: una aceptación de la realidad a partir de una comprensión —estoica o no— de ella: cf. Brisson, loc, cit., 288.

47 Cf. Vidal, loc. cit., 30–31.

48 Cf. J. Thomas, «Rome ou la violence transformée: le mythe de la régénération chez les Latins», en J. Poirier (dir.), *L'Âge d'Or*, 91–141, en concreto 91–93.

49 Cf. F. Daspet, «La poésie en ce jardín: structure architecturale du *locus amoenus* dans les *Bucoliques de* Virgile», *Eidôlon Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle. Études réunis et présentés par G. Peylet*, (= n.º 74 , noviembre 2006), Presses Universitaires de Bordeaux, 32, para quien la estructura arquitectural del espacio en las *Bucólicas* es una metáfora de la misión del poeta: crear orden a partir del desorden, convertir las fuerzas negativas en positivas y transformar la desgracia en felicidad; y E. Paratore, «Virgilio cantore della guerra in rapporto con Omero», *C&S* 20, 4, 1981, 9–22.

hace Eneas al casarse con Lavinia después: el amor resulta así tan necesario como la guerra, pues, como consecuencia de ambos, Eneas, al casarse con Lavinia, se casa con Italia, aportando el elemento civilizador que es la *lex*[50]. Lo que queda reflejado tanto en el tratamiento virgiliano del espacio[51] y del paisaje como en la concepción virgiliana de la poesía, que, desde las *Bucólicas* —si es que el *deus nobis haec otia fecit* alude a Augusto ya[52]— lleva a cabo una idealización del lugar[53], transformando en paraíso —en *locus amoenus*— lo que antes era un paisaje no diré *horridus*[54], pero si ingrato. Virgilio introduce una distinción entre la riqueza agrícola del país y la calidad poética del lugar, siguiendo en ello dos tradiciones que recíprocamente se influyen: la del idilio de Teócrito y la del jardín que, juntas, componen *un* paisaje *ideal*[55] que adquiere significación simbólica y compone el espacio interior del poeta[56] —el de la creación asociada al esfuerzo y al don. Recuérdese que —según Paul Veyne[57]— Títiro sería un liberto de Octavio, como ya había supuesto Perret. Y lo que encontramos en la *Bucólica* 1.ª es la imagen de un jardín ideal, no real, que simboliza la poesía y que define su función al evocar —como indica Daspet[58]— el contraste entre la tranquilidad de Títiro, entregado al «placer activo del canto» y al «placer inactivo del sueño», y la situación de la Galia Cisalpina en los años 41 a 40 a.C. Esa situación, que dejó en el ánimo de Virgilio y de toda su generación lo que José Luis Vidal[59] con acierto ha denominado «una angustia», puede explicar —más que su sometimiento al ideario político de Augusto, en cuyo programa y propaganda

50 Cf. M. Ducos, *Les romains et la loi. Recherches sur les rapports de la philosophie grecque et de la tradition romaine à la fin de la République*, París, 1984.

51 Cf. A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París, 1979.

52 Cf. *Buc.* 1.6–8 y Loupiac, loc. cit., 134–138.

53 Cf. E. Malaspina, «La fôret: lieu de plaisir–absence de plaisir», *Le plaisir dans l'Antiquité Classique et à la Renaissance*, Études réunies par T. Galland-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Tourhout, 2008, 11–28 y J. Siles, «Historia y sentido del paisaje», *Música y Paisaje. Ciclo de Conciertos Temáticos*, Fundación Botín, Santander, 2011, 15–32.

54 Cf. E. Malaspina, «Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione», *Aufidus* 23, 1994, 7–22.

55 Cf. J. Carcopino, «Il paesaggio latino dell'Eneide», *Pubblicazioni della Università Cattolica del sacro Cuore*, Milán, Sr. 4.12, 1931, 55–89 y B. Rehm, «Das Geographische Bild des alten Italien in der Vergils Aeneis», *Philologus*, Suppl. 24.2, 1932.

56 Cf. E.W. Leath, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988 y Daspet, loc. cit., 31 ss..

57 Cf. P. Veyne, «L'histoire agraire et la biographie de Virgile dans les *Bucoliques* I et IX», *RPh* 64, 1980, 233–257: en concreto, 245 y Daspet, loc. cit., 30, nota 23.

58 Cf. loc. cit., 24.

59 Cf.. Vidal, loc. cit., 21–32.

participa— lo que Boyancé[60] no duda en llamar «el regreso voluntario a las tradiciones del pasado: a la belleza de la poesía y a la verdad de la filosofía». Lo que constituye un sistema, no por completo coherente, pero que reúne lo que se suele definir como «las debilidades de la síntesis virgiliana» y en el que, más que una idea de la divinidad, hay un sentimiento de lo divino, que se manifiesta en la vida religiosa de los individuos. Por eso Gaston Boissier consideraba la *Eneida* «un poema religioso», y Fustel de Coulanges subrayaba el peso de lo religioso no sólo en la *Bucólica* 4 y en el libro 6 de la *Eneida* —en los que el poeta entendido a la griega como *hacedor* es sustituido por el *uates*[61]celta: esto es, como un visionario inspirado— sino, sobre todo, en el término *pius*, aplicado como epíteto definidor a Eneas. En ello se ve el influjo de Platón (*Leyes* 10.883), donde se condena a los ateos que han olvidado los mitos de su infancia y donde las guerras civiles se interpretan como una consecuencia del abandono y declive de los cultos. Virgilio en la *Bucólica* 6 es un poeta cósmico en camino hacia ese conocimiento de las causas que corresponde al misticismo astral patente en las *Geórgicas* (*Felix qui potuit rerum cognoscere causas*) y que comienza a mezclar las divinidades pastorales y el *Sidus Iulium*: incluso se ha pensado que en la *Bucólica* 5 la apoteosis de Dafnis, el pastor prematuramente muerto y que es un héroe civilizador al que Orfeo presta sus atributos, podría ser una alusión a Julio César. Y es que, en las *Bucólicas* hay muchos juegos de máscaras, empezando por los de Cornelio Galo y el propio Virgilio[62]. Y, dentro de esos juegos, el paisaje —esa

60 Cf. P. Boyancé, *La religión de Virgile*, París, 1963, 3 ss.

61 Cf. en este sentido J.K. Newman, *Augustus and the New Poetry*, Bruselas, 1967, 136, que atribuye a Virgilio la primacía y anterioridad en el uso de la palabra *uates*, que, entre el 39 y el 30 a.C., aparece también en las *Sátiras* de Horacio y en el libro 1 de Propercio y que parece proceder de un texto de Posidonio —transmitido por Estrabón (4.4.4)— que define a los *ouateis* galos como sacerdotes y filósofos de la naturaleza, algo emparentable, en la mentalidad de Virgilio, con el pitagorismo: cf. *Aen.* 6.660–665.

62 Cf. E. Galletier, *L'éloge de Cornelius Gallus au IVé libre des Géorgiques*, París, 1926, 11–16 y T.J. Haardoff, «Vergil and Cornelius Gallus», *Cl. Phil.* 55, 1960, 101–108 y la crítica que le hace Brisson, loc. cit., 221, nota 371. Para Brisson, loc. cit., 319, bucolismo y epicureísmo están estrechamente unidos en Virgilio y, cuando se acaba el segundo en él, termina también el primero. Lo que puede aplicarse a la Bucólica 10 y explica cómo, después del 44 a.C., las convicciones epicúreas de Virgilio ceden ante el peso de la historia. Podría decirse que el epicureísmo le hace condenar los horrores de la guerra, y que el estoicismo —con su mezcla de optimismo y mesianismo— lo lleva a aproximarse a la propaganda de la ideología imperial. Para el efecto que la muerte voluntaria de Galo (cf. M.-F.F. Rouvière, *La femme, la mort et le genre élégiaque chez Tibulle, Properce et Ovide*, Montpellier, 1981, 352, e Y. Grisé, *Le suicide dans la Rome Antique*, París, 1982) tendrá sobre los poetas elegíacos , cf. lo que apunta P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*. Roma, 2002, 69 ss. Sobre el amor como sufrimiento cf. Propercio, 1.13.7–8 y Virgilio, *Bucólica* 8.41: *Vt uidi, ut perii, ut me malus abstulit error*! Lo que explica que *amor* y *furor*, en cierto sentido, lleguen a identificarse: cf. Pinotti, loc. cit., 101.

Arcadia que une lo místico y lo religioso convirtiéndolos en lo que Bruno Snell[63] llama «un paisaje espiritual», en el que funde el paisaje leído en los griegos con los de la Galia Cisalpina, hechos de sueño y de realidad— es lo que va a articular las *Geórgicas*, en las que el procedimiento de descripción sintética, en el que se objetiva una filosofía de la agricultura[64], se acomoda muy bien a la política de reconstrucción de la economía agraria y de los antiguos valores morales de la vida rústica y del campesinado[65], auspiciada por el régimen de Augusto y a la que Virgilio contribuye proponiendo un equilibrio entre la felicidad de las divinidades de los campos y el profundo conocimiento del cosmos: cf. 2.493 ss. Pero es en la *Geórgica* 3.13 ss., donde el proyecto de la *Eneida* se anuncia y donde —según Servio— está la base del libro 6 y del profético discurso de Anquises. Sin embargo, entre el proyecto y el resultado hay una muy clara diferencia, que Paolo Fedeli[66] ha sabido entender muy bien: lo que la *Geórgica* 3 parece preanunciar es un poema épico-histórico en honor de Augusto, que esperaba eso, y no otra cosa, del autor. Pero Virgilio opta por «componer el elogio del príncipe a través del elogio de sus antepasados troyanos», evitando así un panegírico cortesano y centrándose en la superioridad de la *gens Iulia* sobre todas las demás *gentes*. El mito de Eneas posibilitaba y permitía aunar el mito fundacional y un valor positivo como la *pietas*, vinculado al sentimiento religioso y a la vida familiar, y opuesto al *furor*, término éste con el que se identifica el descontrol, la desarmonía y el horror producidos por las guerras civiles, y no sólo eso: también todos los elementos trágicos que contiene y que informan el *sermo tragicus* virgiliano[67] y toda la serie de figuras, no menos trágicas[68], que sufren

63 Cf. B. Snell, «Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft», *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung der europäischen Denkens bei der Griechen*, Hamburgo 1955, 371–400; G. Jachmann, «L'Arcadia come paesaggio bucolico», *Maia* 5, 1952, 161 ss. y G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, 1962.

64 Cf. J. Bayet, «Un procedé virgilien: la description synthétique dans les *Géorgiques*», *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma 1955, 9–18.

65 Cf. R.F. Thomas, «*Vestigia ruris*: Urbane Rusticity in Vergil's *Georgics*», *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, 197–214.

66 Cf. Paolo Fedeli, «Las dudas éticas de Eneas en el duelo conclusivo del poema virgiliano», en R. Pestano Fariña (coord.), *Paradigmas éticos y estéticos*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2011, 38.

67 Cf. E. Turolla, «Le origine e le caratteristiche del trágico nell'*Eneide*», *GIFCI* 6, 1953, 97–112 y J. Perret, «Optimisme et tragédie dans l'*Enéide*», *REL* 45, 1967, 342–362.

68 Cf. P. Mazzocchini, «Motivi tragici nelle androctasie minori dell'Eneide», *Evphrosyne* 20, 1992, 31–46 y *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minore dell'Eneide*, Fassano, 2000 y S. Franchet d'Espèrey, «Massacre et aristie dans l'épopée latine», en G. Nauroy (ed.), *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe* , Berna/Francfort, 2004, 27–43..

las consecuencias de él. Conte[69] subrayó el abundante uso que Virgilio hizo de la doble enálage, un procedimiento típico de la tragedia ática[70]. Y Klingner hizo ver que Virgilio representa la máxima libertad en el máximo orden: en eso consiste su dinamismo expresivo, visible en su sintaxis de las emociones y en ese patetismo que hace de él «un poeta del sentimiento», como Heinze lo definió. Y es que el *páthos* afectivo con sus representaciones subjetivas invade el texto virgiliano por doquier. Es más: dos de los rasgos característicos de la técnica épica virgiliana —como son la dramatización y la subjetivización patética del relato— se advierten, sobre todo, en el tratamiento de las figuras y de las situaciones en que aparece el *furor* y se muestra el estilo dramático y en las que, al representar las emociones, se produce y hay —como en la tragedia ática de la que los toma— un efecto catártico. Virgilio se sirve de lo trágico para representar las tensiones y las contradicciones que operan en la historia. De ahí su doble lenguaje: lo que Fowler[71] llama «focalización desviante», que tiene correlato en el juego ilusionístico de la pintura mural romana y que hace de la *Eneida* «una representación abierta e inconclusa», al mantener al lector suspenso entre dos percepciones distintas, que lo obligan a estar en reflexión continua, dado que el texto se vuelve policéntrico y la articulación dramática multiplica los puntos de vista desde los que se puede comprender. Así sucede en los casos de Turno y de Dido: en el de

69 Cf. G.B. Conte, *Virgilio, l'epica del sentimento*, Turín 2002, 18 : «la enálage, por su intrínseca economicidad , podría ser considerada el procedimiento más representativo del clasicismo virgiliano : privilegia la sobriedad del léxico, pero obliga al intelecto y al ánimo del lector a que agonísticamente hagan frente a la incongruencia sintáctica». Antes de él, A.J. Bell, *The Latin Dual and Poetic Diction. Studies in Numbers and Figures*, Toronto, 1923.

70 Cf. V. Bers, *Enallage and Greek Style*, Mnemosyne, Suppl. 29, 1974 indica que la doble enálage (cf. F. Burkhardt, «Zur Doppelten Enallage», *Gymnasium* 78, 1971. 412 ss.) se concentra en la parte lírica de la tragedia. Sófocles se apoya en la enálage para reforzar los efectos en el uso del lenguaje común. Por influjo de la tragedia ática lo utiliza Virgilio (cf. R.O.A.M. Lyne, *Words ante Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989, 1–19 y V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's «Aeneid». Ritual, Empire and Intertext*, Cambridge, 2009) quien parece seguir tanto a Sófocles como a Eurípides en esto, a la hora de tener que elegir entre las dos tendencias del lenguaje poético dominantes en el final de la República: la peripatética y la de Dionisio de Halicarnaso, entre las que hace una síntesis, tal vez por influjo del *Sobre lo sublime* de «Longino», donde se elogia la *transgressio verborum*, que informa también la léxis trágica (cf. G. Lombardo, *La estética antigua*, traducción de F. Campillo y revisión de M. Valverde, Madrid, 2008, 221–243). Pero habría que preguntarse si la sintaxis de lo sublime —practicada por Virgilio y que condiciona y determina su estilo con el forzar, alterar y casi retorcer las construcciones normales— no tiene un paralelismo con lo que en la política romana va a llevar a cabo Augusto mediante esa mezcla de apariencia republicana y monarquía real. Virgilio haría en su epopeya lo mismo que Augusto en y con su nuevo Estado: permitirse la máxima libertad en el máximo orden, como ya había indicado Klingner.

71 Cf. D. Fowler, «Virgilian Narrative: Story-Telling», en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997, 241–270.

esta última hay huellas de Nevio[72], del *Hipólito* y de la *Medea*, pero las impersonales oposiciones de la épica arcaica se personalizan, y lo importante no es lo que el personaje es en el mundo, sino lo que el mundo es para el personaje y lo que él mismo es para sí. Lo que importa, pues, aquí es «la posición semántica que cada personaje encuentra en el texto»[73] como cada uno de nosotros en la vida.

La *Eneida* —como el mito actualizado en el rito— facilita la cohesión social de la comunidad, que depende, más que de la *religio*, de la *pietas*, que adquiere así una función política y que se integra en el ideario del régimen de Augusto como un rasgo distintivo, opuesto al *furor* que caracterizó los años finales de la República. Según Viktor Pöschl[74], lo trágico es el elemento unificante de la *Eneida*: hasta su teleología es dramática y política a la vez, y lo que enseña es que, como en el verso 177 del coro del *Agamenón* de Esquilo, «se aprende en la desgracia». Eneas vuelve como Ulises porque, por Dárdano, los troyanos tienen origen itálico. Y el *pius* Eneas, al dar muerte a Turno, se convierte en un Aquiles *ultor*, como Aquiles se había vuelto *pius* en la *Ilíada*. Y, en esta mezcla de objetividad épica y subjetividad trágica, ¿no es Augusto, como Eneas antes, también un vengador? A Eneas lo caracteriza y define la *pietas*, que es lo que le impide entregarse a sus conflictos personales y convertirse así en una figura trágica, como le sucede a Dido y a Turno, que sucumben víctimas del *furor*, mientras él, gracias a la *pietas*, sólo es un mero ejecutor del *fatum*. Eneas —como si fuera un sacerdote— sacrifica (*Aen.* 12.948 ss.) a Turno, cuya muerte —como todas las llevadas a cabo o encomendadas por Augusto a otros— es presentada como un acto sacrificial[75]. La interpretación de ello no puede ser más clara: todo lo que es presa del *furor* debe ser eliminado y desaparecer, y sólo lo regido por la *pietas*

72 Cf. V. Buchheit, *Vergill über Sendung Roms*, Heidelberg, 1963, 54 ss.

73 Cf. Conte, loc. cit., 101.

74 Cf. V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Viena, 1950.

75 ¿Cómo no recordar aquí lo que Shakespeare en su *Julio César* comprendió muy bien, cuando, en el acto II, escena primera hace decir a Bruto (167 ss.): «Que sea un sacrificio, no una matanza». Lo que no difiere demasiado del modo en que Virgilio pudo comprender e interpretar el derramamiento de sangre de las guerras civiles y la implicación y crueldad en ellas de Augusto, que serían así no «matanza» sino «sacrificio»? Cf. P.S. Anderson, «Shakespeare's *Caesar*: The Language of Sacrifice», *Comparative Drama* 3, 1969, 5–6 y R. Girard, *Shakespeare: los fuegos de la envidia* , traducción de J. Jordá, Barcelona, 1995, 237–289. Sobre el sacrificio en la *Eneida* cf. C. Bandeira, «Sacrifical Levels in Vergil's Aeneid», *Arethusa* 24 1981, 217–239 y N. Bruno, «Il riscato de una vittima: l'episodio di Laocoonte (Verg. *Aen.* 2.40–56; 199–233)», *Euphrosyne* 39, 2011, 55, nota 89. También la muerte de Turno puede interpretarse como un acto sacrificial: cf. P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dinamics of a Tradition*, Cambridge, 1993, 32–35.

permanece. Esa —y no otra— parece ser la lección moral de la *Eneida*: diluir el yo en la misión propia de cada uno, renunciar a las pasiones personales, a lo oscuro y a lo incontrolable, rechazar y evitar, pues, todo aquello que supone e implica estar fuera de sí. De ese modo lo individual cede su paso a lo Absoluto, como lo dionisíaco lo cede a lo apolíneo. La violencia de la *Eneida* —que la hay, y mucha, y que se manifiesta tanto en la naturaleza como en el lenguaje[76]— se explica como una representación dramática —por no decir *trágica*— del efecto devastador del *furor*, visible en el movimiento espiritual de quienes lo sufren y padecen: el de Dido es —como sus sueños y visiones— de dentro a fuera, y no —como el de Eneas— de fuera a dentro. Dido, como Turno, queda limitada a lo humano: Eneas,en cambio, no. Por eso Dido será esclava de su pasión —de su *furor*— y Eneas lo será, en cambio, de su *fatum*. En la pintura pompeyana de la época se representa mucho —como ha estudiado Gilles Sauron[77]— esta oposición entre *l'amour fou*, el amor-pasión, y la serenidad: del mismo modo que, en la danza itálica que nos ha llegado bajo el nombre de Luciano, se representaba «todo el pasado, desde el caos y el primer nacimiento del mundo hasta la historia de Cleopatra, reina de Egipto», ejemplo y víctima, a su vez, de este *furor* tan tematizado en la literatura y el arte de la época[78]. A ese caos[79], producido por el *furor*, le pone fin el cosmos, el mundo ordenado, que trae consigo el retorno de la Edad de Oro al día siguiente de la victoria de Accio. Tal era la noción dominante en el imaginario de la época, y lo que tanto Virgilio como la propaganda política iban a explotar[80]. La pintura del tercer estilo pompeyano practicaba, pues, la misma pedagogía que la arquitectura teatral y la dramaturgia augusteanas, y representaba la relación existente entre Edad de Oro, paz y fecundidad que encontramos en la *Bucólica* 4 y en el *Ara Pacis*[81]. Los historiadores del arte conectan las columnas esqueléticas y los capiteles en miniatura con el uso de los diminutivos en las *Bucólicas*: para Alix Barbet[82] son «formas larvadas de arquitectura real», que simbolizan un

76 Cf. L. Rubio, «La lengua y el estilo de Virgilio», *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*, I, Madrid, 1968, 357–375 y 366 en concreto, donde habla de «la violencia organizada».

77 Cf. G. Sauron, «La peinture pompéienne et la poésie augustéenne» *REL* 82, 2004, 144–166.

78 Cf. Horacio, *Carmina* 1.37.6–32.

79 Cf. B. Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique de Varron à l'époque augustienne. Étude sémantique et herméneutique*, Nancy, 2004.

80 Cf. J. Thomas, *Les structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, París, 1981.

81 Cf. Sauron, loc. cit. supra en nota 27, 592–604 y L. Zorzi, *Répresentation picturale et répresentation théâtrale*, París, 1998.

82 Cf. A. Barbet, *La peinture romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, París, 1985, 105.

mundo en gestación y que pretenden representar los inicios de la *renouatio* de Augusto, y, en ambos casos, los versos de Virgilio se convierten en formas de ornamentación. Del mismo modo, en los paisajes sacro-idílicos de comienzos del tercer estilo pompeyano, aparecen pastores que se acercan a santuarios rústicos o a tumbas a practicar la *pietas erga deos* y la *pietas erga parentes.* Es más: en los temas mitológicos de Boscotrecase, Schefold[83] reconoce uno que sirve de denominador común y que identifica con el «elogio del orden universal, de los héroes y de la victoria sobre los impíos». También el *Ara Pacis* ha sido interpretada como un santuario rústico, petrificado en mármol, que muestra la *pietas* de pastores y agricultores[84]. Junto a estas significativas representaciones artísticas de la *pietas* —y tal vez podríamos decir que frente a ellas— hay que situar las muestras de *furor* visibles en la llamada «Casa de los amores fatales», donde tres heroínas trágicas, presentes en las *Heroidas* de Ovidio —Helena, Medea y Fedra, en las que el amor-pasión se condena— están plásticamente representadas[85]. Lo interesante para la cuestión que nos ocupa es que —según Sauron[86]— lo que articula las tres representaciones es «un sistema de oposición que atraviesa la poesía e incluso toda la cultura de la época de Augusto» y que se traduce en ese binarismo que encontramos también en Virgilio bajo la contraposición *furor/pietas*, y que, en el caso de la pintura citada, presenta a Júpiter incapaz de dominar sus impulsos eróticos y, en cambio, a Pan[87], como un tranquilo y sereno músico; y a Hércules, como un buen padre de familia, que protege y cuida a sus hijos. El pintor

83 Cf. K. Schefold, *Pompejanische Malerei,* Basilea, 1952, 97. En la representación de edificios que exaltan «la armonía de las fuerzas del universo» ve Schefold un posible influjo de Horacio, *Carm.* 3.27 y 2.17 y el lazo que, según los estoicos, unía a Júpiter y a Hércules. Una opinión por completo contraria sostiene A. Coralini, «Hercules domesticus», *Immagini di Ercole nelle case della regione vesubiana (I secolo a.C.–79 d.C.), Studi della Soprointendenza archeologica di Pompei*, 4, Nápoles, 2001, 226, para quien en los tres casos se trata del *concubitus vetitus*, la pasión ilícita por una virgen.

84 Cf. Sauron, loc. cit. supra en nota 54, 148–149.

85 Por un lado, se había divinizado la belleza (cf. J.-L. Tondrieu, «La divinisation de la beauté: figure littéraire et thème religieux», *Studi Calderini e Paribeni* 1, 1956, 15–23); por otro, los poetas elegíacos habían recurrido al repertorio de la pintura griega, que veían reproducido en las paredes de las casas romanas: cf. P. Grimal, «Art décoratif et poésie du Siècle d'Auguste», *L'Art décoratif à Rome*, Roma, 1981, 330; también J. Soubiran, «Délie et Thétis: motifs érotiques de la poésie latine», *Pallas* 18, 1971, 72. En la mayoría de los casos se trata de descripciones subjetivas de la amada : cf. V. Viparelli Santangelo, «Tra testo e contesto: Propercio, I, 3, 16 ed il rifiuto della violenza», *CCC* 10, 1989, 405–438. Según K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1957, 231–2, los poetas latinos ven una grandeza heroica en los sufrimientos de la poesía amorosa, y las comparaciones mitológicas les conferían aún más alta calidad.

86 Cf. Sauron, loc. cit. *supra* en nota 54, 154.

87 En claro contraste con el que aparece representado en la imaginería de época helenística: cf. N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn, 1995.

—dice Sauron— es más virgiliano que ovidiano, porque su lección moral es que las figuras representadas —como en la *Bucólica* 10.69 y 28–29— han vencido la natural inclinación de sus instintos[88]. De modo que podríamos decir que en la *Eneida* el *furor* causa y rige lo dionisíaco, y que la *pietas* genera *y* garantiza lo apolíneo. Si se tiene en cuenta que en el 37 a.C. hubo emisiones de moneda en las que Cleopatra aparecía asimilada a Isis y Marco Antonio, a Osiris-Dionisos[89], no es difícil imaginar que Augusto se identifique y sea identificado con Apolo; que desde el 36 a.C. busque la protección de este dios, y que le ofrezca una parte de su morada en el Palatino[90]. A favor de ello está no sólo la devoción por este dios que Augusto manifiesta de múltiples maneras, sino también el lazo que su propaganda política establece entre *pax deum* e *imperium aequum*, que se convierte en un lugar común de la misma y que da dimensión ideológica tanto al *furor* —término negativo en la filosofía estoica y epicúrea de la época— como a la *pietas*, término positivo, sobre el que Virgilio sustenta todas sus visiones proféticas, convirtiéndolas en decretos de la fatalidad. Así, más que un nuevo sistema, se construía una justificación para, de un mundo sin valores ni principios y a la deriva, salvar sus antiguas ideas y creencias, después del periodo de terror y desesperación impuesto por las guerras civiles. Éstas y cuanto de desequilibro e injusticia suponen —la situación de *permixta divina humanaque iura*— se identificaban con el *furor*, como si fueran consecuencia directa de él, y el antiguo sistema de ideas y creencias se asociaba a la *pietas*, en cuyo sentido religioso y valores morales el régimen político de Augusto, auspiciado por su propaganda, decía que se iba a apoyar[91].

Las últimas palabras de Turno invitan a la clemencia para con los vencidos y a la paz que debe sustituir al odio. Lo que se inscribe en el mismo

88 Recuérdese que —como indica P. Grimal, «Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste», *Rome. La littérature et l'histoire*, II, EFRA, 1986, 1024, en la época de Augusto —e incluso una generación antes— el arte narrativo es suplantado por un «art de l'instant», que rechaza la anécdota o la fija en un episodio inmóvil, y que el ojo no es invitado a seguir un relato sino a contemplar un espectáculo que se convierte en objeto de meditación: ¿no es esa la técnica seguida en la *Eneida*?

89 Cf. Loupiac, 122 ss.

90 Cf. P. Zanker, «Der Apollotempel auf dem Palatin», *Città e Architettura nella Roma imperiale*, Roma, 1983, 21–40; P. Gros, «Les palais hellénistiques et l'architecture augustéenne: l'exemple du complexe du Palatin», *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*, Maguncia, 1996, 234–239, y M. Strazzula, *Il Principato di Augusto. Mito e propaganda nelle lastre campane del tempio di Apollo Palatino*, Roma, 1990.

91 Cf. P.M. Martin, «L'image et la fonction du 'roi-tyran' dans l'Énéide», *Prèsence de Virgile*, París, 1978, 63–72 e «Imperator > rex. Recherches sur les fondements républicains romains de cette inéquation idéologogique», *Pallas* 1994, 24–57. D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt, 1999, 80–92.

marco y tono que la profecía de Anquises. Turno —que es un ejemplo de *furor* y que ahora está dispuesto a aceptar y asumir un papel de Héctor— quiere creer que Eneas no es un Aquiles *ultor* y, por eso, apelando a su idea de *pietas*, confía poder despertar en él la duda y la vacilación[92]. Pero Turno olvida que lleva el tahalí de Palante y que ese detalle será para él fatal. El *uoluere oculos* de Eneas recuerda aquí el *uoluens* de Dido en *Eneida* 4.643. Eneas, refrenando su primer impulso, que es matar a Turno, vacila y duda, pues eso —como bien había supuesto Turno al implorarle— era lo exigido por el código épico. Sin embargo, siguiendo la profecía de Anquises, lo mata: cumple así la obligación del *debellare superbos*, que informa el código moral de la época y que sirve a Augusto de patente de corso para deshacerse de sus enemigos[93]. Virgilio, al presentar la muerte de Turno como resultado no del *furor* sino de la *pietas* de Eneas y de su *fides* hacia Evandro, ¿no está también justificando o, cuando menos, disfrazando de *fides* y de *pietas*, lo que, sin esa técnica enmascaratoria, no serían sino crímenes causados por el *furor* de ese nuevo Eneas con el que Augusto se pretende identificar[94]?: ¿no es la muerte de Turno un acto sacrificial más de los muchos, aunque menos significativos que éste, que jalonan el derramamiento de sangre —el *cruor*— tan abundante en la *Eneida*? Ya dije al principio de mi exposición que, para Stephanson, la *Eneida* no era un texto inocente. Y, desde luego, ni desde el punto de vista poético ni desde el político, lo es. La palabra con la que la *Eneida* acaba no puede ser más significativa: *umbra*, la misma que cerraba la primera *Bucólica*. Según Traina, se trata de «las sombras que la actualidad de la historia proyecta sobre el lejano esplendor de los *aurea saecla*»: es, por tanto, el precio, el peaje que siempre hay que pagar.

Virgilio contiene en sí el sentido y el imaginario de la época en que le tocó vivir: la del final de la República, la de los inicios del Principado, la de Augusto, sí, pero, sobre todo y también, la del clasicismo latino, la de la madurez de la conciencia, después de haber pasado por las duras pruebas de la inestabilidad,

92 Cf. P. Fedeli, loc. cit., 41, 44–45

93 Cf. para un posible ejemplo , anterior a él, pero que podría servirle de justificación, W.V. Harris, «Un indicio de ira en el templo de Venus Genetrix de Julio César», *Semanas de estudios romanos* 11, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2002, 21–30.

94 Cf. la inteligente observación de J.C. Fernández Corte, «El estilo de la *Eneida*. Apuntes y perspectivas», en J. Vela Tejada, J.F. Fraile Vicente & C. Sánchez Mañas (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza,* Zaragoza, 2015, 248 sobre cómo «La *aristeia* nos descubre que Eneas es el único nombre propio que aparece en caso nominativo, mientras que sus víctimas, independientemente del lugar que ocupen en la línea, están en acusativo con función de paciente o en dativo en las de destinatario».

la falta de control y el desequilibrio trágicos, que la *Eneida* identifica con —y sintetiza en— el *furor*, al que opone las difíciles condiciones de la *pietas* entendida como forma de alcanzar la *humanitas* más total. Frente a la angustia milenarista, que es consecuencia de la entropía y del caos de la primera mitad del siglo I a.C. y que causa ese *diasparagmós*, ese desmembramiento que representan Dionisos y Osiris, a los que se asimila la figura de Marco Antonio en las monedas del año 37 a.C., Virgilio opone un *Regnum Apollinis*, que es el celebrado en los Juegos Seculares del año 17 a.C. como si fuera el advenimiento de una segunda Edad de Oro. Para Virgilio la guerra es un rito de paso, y la historia ha de ser valorada en un plano cósmico, integrado en el devenir. De ahí la violencia de —y del— lenguaje que informa la *Eneida*, en la que a todo sacrificio místico corresponde una metamorfosis espiritual[95]. Apolo, regenerador y conciliador, aparece asociado a Eneas, tanto como Eneas aparece asociado a Augusto, y, como ambos, representa la abolición tanto del tiempo como de la entropía. El *furor* —ya hemos insistido en ello antes— representa lo humano, no lo épicamente convencional: el *furor* es lo que hace que Eneas pase de ser agente consciente del *fatum* a ser un mero instrumento de él. Y eso es lo que —con el episodio de la muerte de Turno y la palabra *umbra*, que cierra la *Eneida*— hace de ésta una obra abierta, ante la que resulta difícil políticamente pronunciarse, pues no sabemos si con ello se alude a la crueldad de Augusto en las guerras civiles y si no tendrá razón Voltaire al decir que, sin Virgilio, Augusto no sería sino un vulgar dictador con las manos manchadas de sangre. ¿No se tematiza aquí —como luego en las tragedias políticas de Shakespeare— la violencia inicial que es el origen del Estado? Eneas —como antecesor de Augusto— transforma en orden —en cosmos— lo que antes de él era caos[96]. Y eso es la idea y la imagen que la propaganda imperial expandía con todos los medios a su alcance. Augusto —como Eneas— era así un héroe fundador, que traía consigo la ley y la justicia: recuérdese que la *Iustitia* figura entre las virtudes celebradas en el escudo de oro que Augusto recibió como regalo, y la función que dicho concepto, divinizado, desempeñó en la ideología imperial desde el 17 al 13 a.C., así como lo que en el libro 7 de la *Eneida*, versos 202 a 204, Virgilio

95 Para la importancia de la *Eneida* en el proyecto político de Augusto, cf. F. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge, 1989.

96 Cf. A. Deremetz, «La *Res publica restituta* dans l'oeuvre de Virgile», en F. Hurlet & B. Mineo (eds.), *La Principat d'Auguste. Réalités et répresentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta, Actes du Colloque de l'Université de Nantes, 1–2 juin 2007*, 281–294.

da a entender —esto es, que la Edad de Oro, asociada al *Regnum Apollinis*, tuvo lugar porque sus habitantes respetaban la justicia sin necesidad de que hubiera leyes. Virgilio modifica el mito cuando Anquises, al enumerar los nombres de los descendientes, asocia a Augusto con el retorno de la Edad de Oro al Lacio y, en el libro 6, versos 791 a 795, le llama *Augustus Caesar, divi genus*[97] («César Augusto, hijo de un dios»). Virgilio vincula la Edad de Oro a la aplicación de la justicia, que es lo que garantiza y mantiene la armonía y la paz. Augusto reencarna así a Apolo, como Eneas lo había hecho ya, y como se oficializó en los Juegos Seculares del año 17 a.C. Todo lo cual tiene su correlato en el *ornatus* que se imprime a la ciudad[98] y que responde al mismo programa religioso-político[99]: el templo de Apolo en el Palatino, la decoración del *Ara Pacis*[100], la arquitectónica puesta en escena de todo ello en la tumba de Augusto y el *Horologium Solarium Augustum*[101], con la coraza de la estatua del *princeps* en Prima Porta[102], o el teatro de Marcelo, en los que hay que ver conmemoraciones de la renovación de la Edad Áurea. Apolo se convierte en el garante del destino de Roma, y Augusto, que es su reencarnación, también[103]. En sus juveniles visiones de la Arcadia Virgilio combinaba una, de naturaleza histórico-geográfica, con otra, de naturaleza idealizada y espiritual. Ésta segunda —la idealizada y espiritual— la acuña Virgilio en el 42 a.C., y el punto de conexión de ambas es, precisamente, la *pietas* de sus habitantes, leída en Polibio, 420 : *διὰ τὴν εἰς τὸν θεῖον εὐσέβειαν*. Y esa misma *pietas* —de herencia epicúrea— la enlaza Virgilio con el Apolo pitagórico, patrono de la regeneración. Por esa razón hace descender a Eneas de Tros y

97 Cf. G. Niebling, «*Laribus Augusti magistri primi.* Der Beginn des Compitalkultes des *Lares* und des *Genius Augusti*», *Historia* 5, 1956, 303–331; para la construcción del mito augusteo, G. Sauron, «Du triumvirat au debut du principat: la construction du mythe augustéen», en F. Hurlet & B. Mineo (eds.), *Le Principat d'Auguste. Réalités et répresentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta,* 187–208 con importantes imágenes.

98 Cf. J.-P. Néraudau & L. Duret, *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, París, 1983 y R. Sablayrolle, «Espace urbaine et propagande politique: l'organisation du centre de Rome par Auguste», *Pallas* 28, 1981, 59–77.

99 Cf. J. Scheid, «La restauration religieuse d'Octavien», en F. Hurlet & B. Mineo (eds.), *Le Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir. Autour de la Res publica restituta,* 119–128.

100 Cf. G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1948; I. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlín, 1953; y K. Virreisel & P. Zanker (eds.), *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik in Kaiserlichen Rom*, Múnich, 1979.

101 Cf. E. Büchner, *Die Sonnenuhr des Augustus*, Maguncia, 1982.

102 Cf. H. Kähler, *Die Augustusstatuae von Prima Porta*, Colonia, 1959.

103 Cf. Cicerón, *De Republica* 6.1.7.12, donde pone en boca de Escipión que el *princeps* debe *civitates aut condere nouas aut conservare iam conditas*; y también *Pro Sestio* 138: *Principes, auctores et conservatores ciuitatis*.

no de Laomedonte, y, por eso, es *pius*. De ahí también que, cuando resulta herido, quien lo cura sea el discípulo amado de Apolo, que así da a entender que es su protegido. En la quinta metopa del frontón de la parte noroeste del Partenón Eneas aparece huyendo del incendio de Troya y llevando sobre los hombros a su padre como en la *Eneida* en el libro 2: es decir, realizando un acto de *pietas*, en el que Virgilio quiere indicarle a Roma el camino que debe seguir, no el del *furor* sino el de la *pietas*. Eneas es devoto de Apolo y de ahí el color blanco que encontramos lexicalizado en el topónimo *Alba* y en el gentilicio *Albanus*.

Frente al *kósmos*, el mundo ordenado que representa y garantiza Apolo y al que se accede a través de la *Iustitia* y la *pietas*, Virgilio opone el *furor* de aquellos *noxia corpora*, cuyas *animae* han sido en vida presa de las pasiones incontroladas y de la *hamartía* trágica: la ofuscación. A diferencia de ellas, Eneas experimenta y sigue un proceso de lucidez, que le permite tomar consciencia del pasado para así comprender tanto el presente como el futuro[104]: esto es, como las musas y los poetas, «descifrar lo invisible». Lo que hace de él no sólo un *dux* sino, sobre todo, un *ciuis* empeñado en cumplir su destino y, por ello, continuamente *fessus*, que es el adjetivo que con tanta frecuencia tanto a él como a sus compañeros Virgilio le aplica y que es consecuencia del esfuerzo realizado. En cambio, la *doctissima*, pero *infelix*[105], Dido, incurre en el error de interpretar como compromiso matrimonial lo que para Eneas sólo son muestras de afecto. Dido se convierte en prisionera de la situación que ella misma ha creado, y se impone a sí misma las condiciones de una alienación sicológica. Al unirse a Eneas ha roto su compromiso con Siqueo y su condición de *uniuira*. Nadie la critica por ello: es ella misma quien lo hace. Virgilio introduce en ella un principio de culpabilidad al que la sociedad romana de la época era ajeno, a no ser que quiera

104 Cf. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecques*, BEFAR, París, 1937, 345–347; M. Detienne, *Les maîtres de verité dans la Grèce archaïque*, París, 1973, 9ss; B. Gentili, «Lo statuto dell'oralità e il discorso poetico del biasimo e della lode», *Xenia* 1, 1981, 13–24; interesante es la diferencia entre *remembering* y *memorizing*, y la mezcla de los dos esquemas con una notable extensión del segundo sobre el primero y la intervención del primero en las lagunas o brechas de la memorización: cf. A.B. Lord, «Memory, Meaning, and Myth in Homer and other Oral Epic Traditions», *Oralità. Cultura, Letteratura, Discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 21–25 Iuglio 1980)* a cura di B. Gentili e G. Paioni, Università degli Studi di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Lingüística. Istituto di Filologia Classica, 1985, 37–63 y las intervenciones de J. Pórtulas y A. Veneri; y E. Suárez de la Torre, «Las *mentiras* de las musas y de los poetas (sobre Hes. *Theog.* 26–28)», *Studia Classica Caesaraugustana*, loc. cit. *supra*, 263–297 y H. Bauzá, *Sortilegios de la memoria y el olvido*, Buenos Aires, 2015, 10 ss.

105 C. Fernández Corte, loc. cit. 255 ss. sobre *infelix* aplicado a Juno.

vincularse esto con la política moral de Augusto y las leyes sobre viudas y huérfanas dictadas entonces[106]. Dido —cuyo silencio posterior es paralelo y similar al de Ayax[107]— lleva a cabo una venganza que supone un movimiento de destrucción que supera lo puramente personal, al pasar a lo histórico y lanzar una maldición genérica que se inserta en una ceremonia mágica, en la que —como Circe y como Medea, a las que se iguala— asume funciones de hechicera, como da a entender el desaliño de su aspecto —«descalza y con la ropa desanudada»—, que contrasta, y mucho, con el que presentaba en el inicio del episodio de la cacería en el libro 4. Las maldiciones de Dido —que se cumplirán en los libros 7, 8 y 9— adquieren formulación jurídica, como indica el imperativo *sunto*. Y su inmolación sacrificial, hecha con la espada[108] de Eneas, la convierte en sacerdotisa y en víctima a la vez: como si fuera un guerrero, realiza una *deuotio*. Dido sufre la patología del abandono y la sintomatología propia de ello, que es el insomnio.

El *furor* se produce cuando se es incapaz de relativizar los sentimientos y las emociones personales, y convierte en personajes trágicos a quienes lo padecen. Como explica Buffière[109], en la moral antigua cada elemento desempeña un papel simbólico: la lucha de la razón contra los instintos, o la del piloto de la embarcación contra las olas. El episodio de Dido —como el de Turno, con el que guarda íntima relación— es, según Pöschl, un ejemplo de técnica contrapuntística. Dido[110] posee las virtudes cardinales de Eneas: es

106 Cf A.H. Jones, *Augusto,* traducción de A.L. Bixio, Buenos Aires, 1974, 160ss; J. André, *Le siècle d'Auguste*, París, 1974, 244 ss.

107 Cf. G. Lombardo, «Il silenzio di Aiace (*de sublim.* 9.2.)», *Helikon* 29–30, 1989–1990, 281–292; E. Lefèvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie (= Abhandlungen der Geistes und Sozialwissenschaften Klasse, Akademie der Wissensachaften und der Literatur)*, Maguncia, 1978 y A. Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Francfort, 2003 y E. Vogt, «Didos Schweigen. Ein homerischer Motiv bei Vergil», en S. Freund & M. Vielberg (eds.) *Vergil und das antike Epos. Festschrift Hans Jügen Tschiedel,* Stuttgart, 2008, 31–40. Sobre el tratamiento de la figura de Áyax en el arte de la época y, en concreto, los dos cuadros de Timómaco de Bizancio , representando uno a Áyax meditando su suicidio y otro, a Medea, disponiéndose a matar a sus hijos, cf. G. Sauron, «Vénus entre deux fous au Forum de César», en C. Evers & A. Tsingarida (dir.), *Rome et ses provinces . Genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Hommages à Jean Charles Balty*, Bruselas, 2001, 187–199.

108 Cf. Sobre el sentido del uso de la espada de Eneas en la autoinmolación que hace Dido conviene recordar que una de las etimologías propuestas para latín *mactare* es el antiguo alto alemán *maki* (=«espada»): cf. Ernout & Meillet, loc. cit., 376. Lo que no desentonaría con el carácter sacrificial que las muertes parecen tener en la *Eneida* y que podría ser interpretados como el precio que hay que pagar para alcanzar la *pax* y que une así lo político con lo religioso, una idea extendida por la propaganda del régimen de Augusto.

109 Cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1956, 116 ss.

110 Dido es una figura trágica: cf. A. Wlosok, «Vergil's Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis», en H. Gorgemanns (ed.), *Studien zum Antiken Epos*, Meisenheim am Glan, 1976, 2.828 ss.

—como sugiere Otis— «otro Eneas», pero, llevada por su desesperación, se autodestruye, entrando así en la *amentia*, que, en el imaginario virgiliano, es una fuerza devastadora, como lo son el mar, los bosques, los torrentes y los animales, símbolos, todos ellos, de una naturaleza instintiva y descontrolada —*dionisíaca* podríamos decir— que es percibida a través de las pulsiones que conducen a ese *furor*, al que Virgilio opone la calma y serenidad de Apolo. Dido es un obstáculo y una víctima a la vez, y su amor es un amor maldito, que Eneas debe sustituir por un símbolo: el de la tierra-madre o la esposa itálica, ninguna de las cuales, a diferencia de Dido, es *infelix*[111]. Dido es presentada como una Diana viril, en la que Virgilio recoge y proyecta ecos del matriarcado mediterráneo, que entonces había ya desaparecido o estaba a punto de desaparecer. Por eso la imagen que propone de ella es la de alguien que quiere vivir *more ferae* y que se encuentra entregada a las fuerzas instintivas de la animalidad. Es, pues, un Turno de otro tipo. Por eso su unión con Eneas nunca puede ser un *connubium*[112], porque —como las bodas de Tetis y Peleo, y las de Medea y Jasón[113]— se han realizado en un contexto telúrico: en una cueva, en una *dischoría*, que —como el bosque— es el lugar de las Bacantes, de la violencia y de la oscuridad. Recuérdese que Eurílo encuentra la muerte en un bosque; recuérdese también la furia de Allecto, instrumentalizada por Juno y que en *Aen.* 7.385–405 mueve a la reina Amata, una especie de bacante latina, que crea un conflicto con Turno, dando pie a un *casus belli* y que funciona como una Cleopatra dentro de lo que (cf. *Aen.* 7.433 ss.) puede verse como un epilio alejandrino[114].

La *hýbris* se une con el *furor*, del que la pasión prohibida y fatal viene a ser una forma. Ni Dido ni Turno[115] han sabido dominar sus pasiones y, por eso, deben sucumbir. Este rechazo y condena del *furor* no solo tiene razones políticas sino también poéticas: Virgilio se aparta del lirismo de Cornelio

111 Recuérdese lo apuntado por Fernández-Corte, loc. cit., 255 ss. y lo que dicen los versos 137–176 de la *Geórgica* 2: que ninguna tierra puede producirlo todo, pero que la de Italia es muy superior a la de Oriente.

112 Virgilio condena así los *amores furtiuos* catulianos y reconoce y afirma la entidad religiosa, jurídica y social del *coniugium*, como hace la legislación augustea.

113 Cf. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, París, 1951, 515, así como un mosaico de Low Ham (Inglaterra), en D.J. Smith, «The Mosaic Pavements», A.L.F. Rivet, *The Roman Villa in Britain*, Londres, 1969, 90 e imagen 35 y H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, 1988, 461 ss.

114 Con razón dice Lemaître que la *Eneida* «es una obra maestra de mosaico, ejecutada por el más paciente de los poetas alejandrinos».

115 Cf. M. von Albrecht, «Zur Tragik von Virgils Turnusgestalt», *Silvae. Festrhrift für E. Zinn*, Tubinga, 1970, 1 ss.

Galo, que había sustentado su poética en el *furor*, como Catulo lo había hecho en los *carmina* 64 y 88. Y, al apartarse de ello, se aparta también de la poética de los últimos años de la República, influida por la poesía erótica alejandrina, que había supuesto también un cambio de mentalidad y, sobre todo, de moralidad, al distanciarse y oponerse al antiguo catálogo de virtudes romanas[116]. La poética neotérica tuvo su prolongación en los elegíacos, que exaltaron el vivir fuera y al margen de la norma, fuera del marco de la familia y fuera incluso de la ciudad. Catulo fue el primero en usar los dos términos utilizados luego en la lucha ideológica de las guerras civiles: *furor* y *pietas*. Tanto Virgilio como Horacio interpretan el *furor* como un exceso, al que oponen la mesura y la más rancia romanidad. Los neotéricos habían encontrado en la mitología numerosos *exempla* de *furor*: el de Laodamia —figura doble como para Catulo lo es Lesbia— o el doble valor de Troya, lugar del amor adúltero de Paris y Helena, y signo de muerte y de destrucción. También en el mito de Ariadna el *furor* tiene efectos sobre el alma y sobre el cuerpo, y los humanos participan en el proceso de *impietas* que conduce a la degradación total. En el *Carmen* 68 de Catulo el término *furor* tiene valor positivo, asociado a *pietas*; en cambio, en el verso 405 del *Carmen* 64 del mismo autor, el *furor* causa el desmoronamiento de los valores y la ruina del Estado, uno de cuyos signos es la perversión de las relaciones regidas por la *pietas* y la aparición de formas execradas como el adulterio y el incesto. Galo había tematizado el *furor* amoroso y había utilizado la mitología como fuente de *exempla*. Propercio, por influjo de Galo y de Euforión, había tratado el *furor* como si fuera una enfermedad incurable. El *servitium amoris* de los neotéricos y de los elegíacos conducía al *uir uxorius*, que, en algunos momentos en que está *distraído*, el propio Eneas es. En el caso de Galo se subvertía el orden mismo del Estado y el orden familiar también, al convertirse el *dominus* en *seruus*. El *furor* pasaba a ser así una categoría jurídica que designaba la situación de aquellos que, por su conducta y comportamiento, pierden su *status* y, con ello, sus derechos y sus deberes como ciudadanos. En el verso 83 de la *Bucólica* 1 Virgilio abandona la corriente elegíaca de Galo y la sustituye por la idílica de Teócrito, y, en la 2, el canto bucólico es presentado y visto como una curación de las penas causadas por un desgraciado amor. Fulgencio interpreta los libros 5 y 6 de la *Eneida* como pruebas de autodominio y autocontrol, antes de aplicar el conocimiento adquirido a la acción sobre el mundo, que

116 Cf. G. Williams, «Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome», *JRS* 52, 1962, 28–46.

es lo que Eneas, desde el libro 7 al libro 12, hace. En la *Eneida* Virgilio da un paso más, y lo que propone es una *Edad de Apolo*, un *regnum Apollinis* —conservador, regenerador y conciliador— que permita abolir el tiempo y la entropía, el antes y el después: la vuelta, pues, de un Apolo Palatino que rehaga la *pax deorum* que el *furor* y las guerras civiles habían roto. Para ello no duda en integrar el caos, entendido como elemento constitutivo. De ahí la sincronicidad de la *Eneida*, y su estructura holística, cuyo centro está en todas partes y en ninguna[117]. Al renunciar al *furor* amoroso, tan presente en la lírica, Virgilio no sólo está indicando o proponiendo una solución social sino que está optando por una solución personal también, que, en su caso, cristaliza en un cambio de género literario. Lo que le lleva a asumir la épica —por más sentimental que la suya sea, y lo es, y mucho— y a aceptar —como en las religiones mistéricas— la dialéctica entre desmembramiento y remembramiento, así como la violencia que, mediante la catarsis, prepara una reconstrucción ontológica: la *renouatio* de la *aurea aetas*, que se supone representan la política y el régimen de Augusto, corresponde, en lo externo, a lo que, previamente, se ha producido ya en su interior. Virgilio, con este cambio de género literario y su elección de la epopeya, intenta explicar los desajustes producidos por el *furor* y los desequilibrios que el mismo ha introducido en el sistema y en el orden social. Al contraponerle como solución la *pietas*, Virgilio intenta dar solución religiosa a un conflicto político y social: la *Eneida*, pues, como todos los grandes libros, no se reduce —ni puede reducirse sólo— a una de sus múltiples claves. Es, por un lado, una *paideía* en el sentido en que la épica antigua siempre lo fue, que tematiza una serie de virtudes y valores ejemplificándolas en Eneas, el héroe que da título a la obra, pero su autor —voluntaria o involuntariamente— se convierte también en el artesano del Imperio Romano[118], que encuentra, resumido en su epopeya, el sistema referencial en que se basa la ideología del Principado, que presenta a Augusto como un continuador del *genus* y la política de Eneas, como un refundador de la *Vrbs* y como quien, con su ejercicio y práctica de la antigua *pietas* y con el restablecimiento de la *lex*, ha puesto definitivo fin al *furor*. La pedagogía de la *Eneida* —y suponemos que la de Virgilio también— es ésta, que queda explicitada en 12.435–436: *disce, puer, uirtutem ex*

117 Cf. J. Thomas, loc. cit., 106–108: «en el complejo simbolismo de la *Eneida* la sincronicidad es total y el mito de la regeneración alcanza su máxima intensidad».

118 Cf. P. Grimal, «Virgile artisan de l'Empire romain», *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances*, 1982, 748–760.

me uerumque laborem, fortunam ex aliis. Esa es, esa sigue siendo —tal vez más que ninguna otra— la lección viva de la *Eneida*, una epopeya muy *sui generis*, puesta al servicio de una idea común, coincidente con la imagen que de sí mismo se había hecho —y quería extender— el Principado y que, como propaganda de la ideología imperial contribuyó, junto con el arte de la época, a crear una moral y una historia tan mítica como sociológica, en la que no importa tanto la originalidad como la *originariedad*[119]. Lo explicó muy bien Schmidt, al decir que la *Eneida* es «la representación más profunda de la idea de Roma y el más profundo planteamiento de sus problemáticas». Por algo Estacio (*Theb.* 12.816–7) la llama *diuinam Aeneida*, y es que lo es doblemente: porque Eneas es el portador de la misión, pero Virgilio quien garantiza la culminación del proyecto[120]. Política y poesía o, si se prefiere, el *princeps* y el poeta aparecen aquí tan diferenciados como unidos, y no hay que descartar que el *furor* corresponda por entero al primero y la *pietas* más bien al segundo, aunque la técnica del enmascaramiento, a la que tan proclive es nuestro Virgilio, sea en esto, como en tantas otras cosas de la *Eneida*, deliberadamente ambiguo: todo lo ambiguo que las condiciones históricas a que estuvo sujeto le permitieron ser.

119 Cf. Conte, loc. cit., 92. De ahí la anaplerosis homérica que Virgilio hace: cf. A. Barchiesi, *La traccia del modelo. Effecti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984, 93–95.

120 Cf. Conte, loc. cit., 111.

LO AUGUSTEO EN LA ELEGÍA ROMANA DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO: TIBULO Y PROPERCIO

JOSÉ LUIS VIDAL

Universidad de Barcelona
jlvidal@ub.edu

Resumen — En la introducción a este artículo se revisa el concepto de «literatura augustea» y se examinan las relaciones de Augusto con los poetas, y específicamente el problema de hasta qué punto Augusto, en su ejercicio del patronazgo, coartó o condicionó la libertad creativa de los poetas de su época. A continuación se hace referencia a las diversas maneras de comportarse de los poetas de la época de Augusto frente a la ideología y el programa agusteos, un comportamiento que oscila de la adhesión a la indiferencia. La parte central del trabajo considera desde esa perspectiva la elegía erótica romana, concretamente Tibulo y Propercio. Se observa de qué manera los temas y valores augusteos, esencialmente públicos e institucionales, son aceptados y transformados como elementos de un mundo poético tan centrado en el yo del poeta, en su subjetividad y en el intimismo de sus relaciones, como es el mundo de los poetas elegíacos.

Palabras clave — Augusto, literatura augustea, patronazgo literario, poesía augustea, elegía erótica romana, Tibulo, Propercio

AUGUSTAN AT THE TIME OF AUGUSTUS: TIBULLUS AND PROPERTIUS

Abstract — In the introduction to this paper, the author revisits the concept of Augustan literature and examines Augustus' relationships with poets of the era, the exercise of patronage and the extent to which patronage curtailed or conditioned the creative freedom of poets. The paper also examines how poets of the Augustan age responded to the programme and ideology promulgated by the regime, with reactions ranging from acceptance to indifference. The central part of the paper considers Roman erotic elegy from this perspective and focuses specifically on Propertius and Tibullus. It analyses how Augustan themes and values, essentially public and institutional, are accepted and transformed as subjective elements of a poetic world focused on the poet's inner self and intimate relationships, which characterise the work of elegiac poets.

Keywords — Augustus, Augustan literature, literary patronage, Augustan poetry, Roman erotic elegy, Tibullus, Propertius

1. AUGUSTO Y LOS POETAS

Entre los historiadores de la literatura está casi diríamos que universalmente aceptada la denominación de «edad augustea» para el periodo que va desde la muerte de César hasta la muerte de Augusto. Si se quiere ser más preciso y delimitar por hitos específicamente literarios esa época, es la que va desde que Virgilio comienza la elaboración de las *Bucólicas*, en torno al 42 a.C., hasta la muerte de Ovidio (17 a.C.). Se puede decir con Conte (1993: 215) que en todo este periodo, desde los funerales de César hasta el último día de su vida, Gayo Julio César Octaviano (más tarde, Augusto) está en el primer plano de la política romana y transmite merecidamente a toda la realidad cultural de Roma su pregnante *cognomen*.

Y, por lo que hace a esa parte de la cultura que ahora nos interesa, la literatura, desde luego no es frecuente que un gobernante dé su nombre a un periodo de la historia literaria, y menos todavía que este contenga un gran número de obras maestras. Ese es el caso de Augusto y de la época de la literatura romana que con toda razón conocemos como literatura augustea. Y la expresión es particularmente feliz porque se puede decir que la literatura augustea significó para la historia de la literatura de Roma tanto como Augusto mismo para la historia de Roma.

Esa literatura augustea desde luego no es algo monolítico. De todos sus representantes se puede decir, sí, que son producto de su tiempo. Pero no debe entenderse con eso algo tan simplificador como que todos ellos o bien reflejan una ideología y una cultura determinada o bien se oponen a ellas. Se podría decir que todos reflexionan de maneras diversas sobre la complejidad de ese tiempo y sobre los diversos modos en que los romanos se vieron entonces a sí mismos, tanto individualmente como en cuanto pueblo; y esa reflexión, además, se hace a través de una poética refinada. Es lo que da como resultado la «polifacética riqueza de significados y la intencional multiplicidad de las asociaciones» (Galinsky 1996: 225) de la producción literaria de la época y, lo que es muy importante, que esa producción transcienda más allá de su tiempo larga y extensamente. La *Eneida*, por ejemplo, «ayudó a muchas generaciones… a formarse sus opiniones sobre los problemas clave de la existencia» (Bowra 1945: 34); pero un producto aparentemente menos transcendente, como la elegía erótica augustea, mantuvo su validez mucho más allá del contexto contemporáneo. Finalmente, desde el punto de vista estrictamente literario, la característica más importante de la literatura

augustea —ya se ha dicho al principio— es su excelencia, la importancia y el número de obras maestras. Limitándonos a la poesía, en un arco de solo veinte años están activos Virgilio, Horacio, Propercio, Tibulo, Ovidio. Todos ellos —y no se excluye Ovidio— participaron activamente en una incesante discusión sobre ideales y valores y tuvieron sus propias opiniones sobre ellos. Estas pueden escalonarse desde la simpatía con el programa augusteo de restauración moral, como es el caso de las *Geórgicas* de Virgilio, pasando por la crítica de Horacio a la literatura de la época, en su epístola a Augusto, y llegando al rechazo de *arma* y su sustitución por *amor* en los elegíacos.

Es en ese sentido como la poesía augustea es «augustea», mucho más que en el sentido de una adhesión política al príncipe[1]. No parece que ni Augusto ni Mecenas ejercitaran un verdadero control de la literatura. Los más grandes poetas romanos estaban ya relacionados con Mecenas y el partido del todavía Octaviano, y sus intereses personales, de pequeños propietarios itálicos, coincidían naturalmente con el programa del *princeps*. No hay en ellos una verdadera nostalgia de la *res publica* oligárquica de Cicerón. «Lo que llamamos «ideología augustea» —dice Conte (1993: 217)— no es desde luego el mecánico producto de un Ministerio de Propaganda que maniobra directamente las plumas de los literatos; es una cooperación político-cultural en la que los poetas tienen a menudo un rol activo e individual». Es posible que esta opinión peque de optimista, pero en todo caso la cuestión de las relaciones del príncipe con los poetas puede ser ambigua, pero no espinosa, y desde luego no se resuelve considerando a este o a aquel meros propagandistas, o al de más allá un independiente celoso de su libertad de inspiración e insensible a toda influencia externa (esto último sería de un romanticismo ucrónico). Creo que la cuestión ha sido especialmente bien tratada por Jasper Griffin en un trabajo que seguimos aquí (Griffin 1984). Propone este autor (Griffin 1984: 189–190) una interesante lectura del inicio de la sátira tercera del libro 1 de Horacio. Dice Horacio que los *cantores* («cantantes», pero también «poetas») son una gente rara:

1 El tema de la relación entre patronazgo literario y literatura de propaganda, entre literatura augustea y propaganda de Augusto es *uexata quaestio*, que ha merecido una enorme cantidad de bibliografía. Entre los tratamientos recientes de la cuestión destaca el de Griffin (2005: 306–320) y el de Galinsky (2012: 144–158), en especial el apartado de este último significativamente titulado «Augustan Propaganda?» (148–152).

Omnibus hoc uitium est cantoribus, inter amicos
ut nunquam inducant animum cantare rogati,
iniussi numquam desistant. Sardus habebat
ille Tigellius hoc. Caesar, qui cogere posset
si peteret per amicitiam patris atque suam, non
quicquam proficeret.

(Hor. *sat.* 1.3.1–6)

«Todos los cantantes tienen este defecto: que estando entre amigos no se animan nunca a cantar cuando se les pide y, en cambio, cuando nadie lo quiere no paran de hacerlo. Lo tenía el sardo Tigelio: si César, que podía obligarlo, se lo pidiera por la amistad de su padre y la suya, nada conseguiría» (trad. Moralejo)

Detengámonos en la frase *Caesar, qui cogere posset* («César, que podía obligarlo»). Es una frase sugerente, en la que *posset* tiene toda la fuerza, creo, del matiz consecutivo: César, alguien tal que podía obligarlo, no lo hacía. Ciertamente Horacio está hablando en un contexto irónico y humorístico, y está claro que el tono del pasaje nos impide pensar que Augusto podía forzar en sentido estricto a un cantante a cantar algo, a un poeta a escribir algo. Eso, en crudo, es absurdo. Pero aquí se abre una cuestión más sutil, la de su influencia, prestigio, *auctoritas*, también en sentido artístico, de Augusto y, por parte de los poetas, la del posible embarazo en no complacerlo.

En cualquier caso no se da un modelo estático de relación príncipe-poeta. Para empezar, los cuarenta y cinco años del régimen de Augusto no son un periodo indiferenciado. En términos políticos, desde luego, hubo diversos ajustes y diversas etapas en la concepción y el ejercicio del poder por parte del príncipe. Por otra parte, hay que contar con el hecho de que los poetas augusteos pertenecen a generaciones diferentes. Virgilio (70 a.C.), Horacio (65 a.C.) y Augusto (63 a.C.) nacen dentro de un espacio de apenas 8 años de diferencia, como Mecenas y Vario (ca. 70 a.C.). Es una generación que ha vivido en medio del conflicto del final de la república y de las guerras civiles y esa experiencia ha afectado profundamente a su manera de pensar las cosas. Su ideal, casi su obsesión, es la paz, la estabilidad y una restauración de los valores romanos tradicionales. La poesía bucólica de Virgilio no es simple escapismo, es también referencia a la cruel realidad histórica, concretamente las duras expropiaciones de tierras, la *distributio agrorum*, cuyo eco resuena en las programáticas églogas primera y novena. Aunque Títiro se ve libre de la desposesión de su hacienda gracias a la intervención del *deus iuuenis*, Octavio naturalmente, la atmósfera de la égloga es sobre

todo la de su doliente final, con la evocación del incierto y triste porvenir del desposeído Melibeo; y la novena égloga vuelve sobre el tema con acentos todavía más pesimistas. Es evidente que la lectura en clave exclusivamente alegórica de estos poemas, casi como documentos de cómo afectó a Virgilio la citada *distributio* ni se plantea[2], pero no se puede dudar de que Virgilio y sus contemporáneos han vivido de cerca el sufrimiento humano, el desamparo, el exilio: en la experiencia de Eneas, prófugo y exiliado, no podía menos que verse reflejada una de las angustias del momento histórico real. O, por poner otro ejemplo: por lo que hace a la reforma moral, Horacio no necesitaba de la legislación augustea para recordar que la preocupación moral era una de las finalidades de la poesía. El canto y la poesía, dice en *Ars poetica* , enseñaron al hombre que

> fuit haec sapientia quondam,
> publica priuatis secernere, sacra profanis
> concubitu prohibere uago, dare iura maritis
> (Hor. *ars* 396–398)

> «en esto estaba antaño la sabiduría: en separar lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano; en prohibir la promiscuidad en el trato carnal, sometiendo el matrimonio al derecho» (trad. Moralejo)

De una forma cuando menos extraña a la sensibilidad moderna la finalidad moral de la poesía era algo perfectamente natural en Grecia y Roma. Como ha escrito G. Williams (1968: 578) «los poetas augusteos [especialmente, los de la primera generación] encontraron una fuente de inspiración en la reflexión sobre ideales morales, y algunas de sus mayores poesías traen su origen de ello».

El último y más joven de los poetas augusteos es Ovidio (n. en 43 a.C.). Al menos aparentemente bien poco se podía esperar de su contribución al «programa» augusteo. A ojos del príncipe «Ovidio era una desgracia. Había rehusado servir al estado», como dice tajantemente Syme (1989: 587). Entonces ¿es Ovidio un antiaugusteo o simplemente un no augusteo, por decirlo así? De ninguna manera, en cierto modo Ovidio es el producto más típico de la época augustea. En el momento de Accio tiene solo 13 años, es decir pertenece de pleno a la generación que conoce la *pax Augusta* en su

2 Pero fue caballo de batalla durante mucho tiempo, con estudios importantes y polémicos, entre los cuales cabe mencionar los de Bayet 1928, Wilkinson 1966, Fredericksmeyer 1966 y Veyne 1980.

característica de «dulzura de la paz», *dulcedo otii*, como dice Tácito (*ann.* 1.2.1). No tenía ningún recuerdo de los costes sobre los que se asentó el principado augusteo ni de su difícil génesis. La generación de Augusto, Virgilio y Horacio apreciaba de forma muy intensa la paz y la tranquilidad civiles al compararlas con el torbellino de la época precedente. Ovidio apreciaba también esas circunstancias, sí, pero por sí mismas, porque hacían posible un tiempo de refinamiento, elegancia y sofisticación, cualidades todas ellas presentes en el ideal ovidiano de *cultus*. No hay en él ninguna añoranza del pasado:

> Prisca iuuent alios, ego me nunc denique natum
> gratulor: haec aetas moribus apta meis
> (Ov. *Ars* 3.121–122)

«Que gocen otros con los viejos tiempos. Yo me alegro de haber nacido justo ahora: Esta época se adapta a mi carácter» (trad. González Iglesias)

Entre lo que podríamos llamar primera generación augustea, la de Horacio, Virgilio y el propio Augusto y la última, la que encarna Ovidio, se sitúan las figuras de Tibulo y Propercio, en las que quisiera centrar esta exposición.

2. IDEOLOGÍA AUGUSTEA Y ELEGÍA ERÓTICA

Los poetas elegíacos Tibulo y Propercio nacen en torno al 50 a.C. Eran, por tanto, niños en el momento de la muerte de César y crecieron en los años dominados por la confrontación entre Antonio y Octaviano. Su obra poética se circunscribe exclusivamente al género de la elegía erótica. Y, si hay un fenómeno literario específicamente augusteo, ése es la elegía erótica romana[3] desde su fundador, Cornelio Galo, el amigo de Octavio, luego su prefecto en Egipto hasta su caída en desgracia y muerte, hasta la culminación en Ovidio. Poesía declaradamente (a veces polémicamente) autobiográfica, que insiste en proclamar su enraizamiento en la concreta experiencia subjetiva del poeta, la elegía tiende en realidad a regularizar las experiencias singulares en formas y situaciones típicas y de acuerdo con modalidades recurrentes. Se puede así hablar de un universo elegíaco, con roles y comportamientos

3 Sobre lo nada exagerado de esta afirmación debe verse todavía el trabajo de Burck 1952. Posteriormente von Albrecht 1997: 690–693, 695–697 y Galinsky 1996: 269–270 con n. 115.

convencionales, y de un código ético suyo propio. Lo que sorprende entonces es que la elegía, declaradamente individualista y rebelde a los valores consolidados de la tradición y al *mos maiorum*, de hecho recupera esos valores, queda «prisionera» de ellos, como dice Conte (1993: 277), los transfiere a su propio universo. Esta paradoja constituye una de las razones más llamativas de la inestabilidad del sistema elegíaco. Veremos así (como ya de alguna manera en Catulo) que la relación amorosa «institucionalmente» irregular (implica solo a cortesanas o a mujeres «liberadas», en ningún caso miembros de la sociedad «respetable») tiende a configurarse como lazo conyugal, vinculado por tanto a la *fides*, salvaguardado por la *pudicitia*, desconfiado de la *luxuria* y de los refinamientos urbanos. Resulta entonces que la elegía romana —y es desde ese punto de vista desde donde quiero ocuparme de Tibulo y Propercio— establece también un continuo diálogo con temas augusteos, que es cualquier cosa menos unidimensional. Ambos poetas construyen su propio mundo, un mundo poético que no parece sometido a la presión de la realidad histórica, política, del momento, esa que vemos alentar en la obra de Virgilio y Horacio y de la que tanto se desinteresa Ovidio. Ahora bien ese que hemos llamado propio mundo poético no puede ser entendido, como a veces se ha hecho con exagerada simplificación, como un «mundo en oposición a», un «antimundo» (*Gegenwelt* por usar la potente palabra alemana), que se estructura como una constante oposición e inversión respecto a la sociedad augustea y sus valores. Al contrario, incluye una amplia variedad de reacciones a ese mundo «real» y, especialmente, una amplia y compleja gama de, por decirlo de alguna manera, préstamos que se toman de ese mundo y se habilitan, por decirlo así, para el mundo de la poesía de los elegíacos.

3. TIBULO

Veamos cómo se dan en el caso de Tibulo esas complejas relaciones. Pero avisemos primero de que para una parte de la crítica no se dan tal como se han descrito o no se dan en absoluto. Para esa parte querer encontrar en el mundo poético de Tibulo trazas de sentimientos afines a la ideología augustea es un error. Tibulo no tuvo nunca un ideal de vida política, como no lo tuvo de la vida de la milicia. La paz por la que suspira Tibulo no se compadece con el programa y el espíritu de la paz augustea. La de Tibulo es puro deseo de tranquilidad personal, la de Augusto es consecuencia del

equilibrio político y militar, fruto de luchas crueles y de guerras sangrientas, maldecidas por Tibulo. La lectura de un poema tan significativo como 1.10 (*Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?*) sería el principal apoyo de ese punto de vista.

Pero es posible un análisis más atento y abierto a encontrar ya no indicios, sino manifiesta presencia de aquel complejo diálogo con los temas augusteos de que hablábamos más arriba. Por ejemplo, el que realiza Galinsky (1996: 270–272) del primer poema de la colección de Tibulo. Lo resumimos a continuación.

Los temas principales de esta elegía fácilmente pueden ser entendidos como augusteos: el rechazo de la riqueza y de la codicia del oro y de vastas posesiones (vv. 1–2); como contraste, la *paupertas* (v. 5) que, como siempre en el contexto augusteo, no es propiamente «pobreza» sino contentarse con lo suficiente[4]; además, el *labor adsiduus*, del que enseguida hablaremos (v. 3); luego la descripción de la vida del *rusticus* (8), que el poeta se propone abrazar y la invocación o la presencia de una larga lista de varias divinidades —tales como *Spes* (v. 9), *Ceres* (v. 15), los *Lares* (v. 20) y *Pales* (v. 36)— que subrayan la *pietas* de Tibulo, el campesino. «Menos es más», como decía Mies van der Rohe: Tibulo está *contentus uiuere paruo* (25) y describe una serie de detalles como los que más tarde alcanzarán su tipificación en el episodio de Filemón y Baucis de las *Metamorfosis* de Ovidio, sin que falte la pobre mesa y los vasos de barro (37–38), temas todos ellos muy acordes con la exaltación augustea de la vuelta a la tierra, la que tuvo su máxima expresión en las *Geórgicas*. Pero Tibulo los trata a su propia manera. En la primera parte del poema (1–53) establece el contraste entre el hombre que lleva una vida activa y arriesgada con la *uita iners* (5), la vida sin cuitas, del *rusticus*. En contraste con las *Geórgicas*, donde la ética del esfuerzo incesante, *labor improbus* (*G.* 1.145–146), está ejemplificada por la vida del agricultor, aquí *labor adsiduus* «afán cotidiano» (v. 3) caracteriza al agricultor ávido de tierras, codicioso. No resulta de ello una condena del mismo. Ciertamente, el hombre que asume riesgos tiene derecho a sus frutos; leemos en 49–50: «sea con justicia rico el que puede hacer frente al furor del mar y a las aciagas lluvias», *sit diues iure, furorem / qui maris et tristis ferre potest pluuias*. Pero esa no es la vida que elige Tibulo. Hay muy poco en sus versos que pueda ser considerado como una descripción del trabajo en su rústica propiedad —por

4 La distinción se encuentra bien expuesta en Cairns 1979: 20.

otra parte, es irrelevante especular si tal propiedad existió o no— y lo que hay de descriptivo se funde con la fantasía de que su muy urbana amante, la *domina* de los elegíacos, va a compartir su vida rústica. Así en los versos 46–48: *Quam iuuat inmites uentos audire cubantem / et dominam tenero continuisse sinu / aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster, / securum somnos igne iuuante sequi*, «¡Qué agradable es escuchar acostado los fieros vientos y estrecharse a la amada contra su apacible regazo o, cuando el Austro invernal derrama heladas aguas, seguir dormido recogido al calor del fuego!».

Esto conduce a la segunda parte del poema (vv. 53–78) que yuxtapone la existencia del amante con la del guerrero, personificado en el patrón de Tibulo, Mesala. Este vaga por tiera y por mar, *terra… marique* (v. 53), con eco del lema augusteo *terra marique pax* (por ejemplo en *res gest.* 13 *cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta uictoriis pax*); la guerra, por supuesto, era la condición previa para la paz. Por contraste, el amante es una vez más indolente o perezoso (*iners*, 58). Inmediatamente después de atribuirse esa pereza, esa inactividad, he aquí que de forma insensible ella misma conduce al poeta a imaginar su propia muerte. Es ahora cuando Tibulo pasa a ver la *inertia* con muy distintos ojos, cuando la imagina como propia de la vejez (v. 71 *iam subrepet iners aetas, nec amare decebit*, «ya se colará de pronto la edad inerte y no convendrá amar») y proclama su vigor como joven amante: él echa abajo las puertas y se enzarza en riñas. Y se complace en contraponer la *militia amoris* con los riesgos y el botín de la milicia real:

> hic ego dux milesque bonus: uos, signa tubaeque,
> ite procul, cupidis uolnera ferte uiris,
> ferte et opes: ego conposito securus aceruo
> despiciam dites despiciamque famem.
> (Tib. 1.1.75–78)

> «Aquí yo soy buen general y soldado: vosotros, estandartes y trompetas, marchaos lejos, llevad las heridas a los hombres de ambición, llevadles también riquezas. Yo, tranquilo con mi precisa ganancia, despreciaré la opulencia y despreciaré el hambre» (trad. Arcaz).

Estos últimos versos tipifican el equilibrio que prevalece a través de todo el poema. Tibulo no utiliza el contraste para denigrar la milicia real — él fue una vez un soldado real y desea que en su epitafio se escriba que siguió a Mesala *terra marique*:

«Hic iacet inmiti consumptus norte Tibullus,
Messallam terra dum sequiturque mari»
(Tib. 1.3.55–56)

«Aquí yace Tibulo consumido por la implacable muerte mientras seguía a Mesala por tierra y por mar».

Pero tampoco considera sus actuales metas inferiores a las de la milicia. *Desidia, inertia* y *nequitia* son términos típicos en los elegíacos para designar el estilo de vida alternativo de los poetas amantes. En su poema introductorio Tibulo sugiere que la diferencia entre la *uita actiua* y la suya se limita a aspectos materiales. En términos morales son equivalentes: su «indolencia» se justifica por su asunción de la vida rústica y de la piedad campesina. Por supuesto que Tibulo conoce la ética del esfuerzo incesante (*labor improbus*) del agricultor de las *Geórgicas,* pero la adapta al estilo de vida que él se propone e incorpora a su poema los anhelos que Virgilio expresa en el grandioso final del segundo libro de las *Geórgicas* (vv. 485 ss.)[5]. Allí Virgilio enfatiza la paz del campo, el rechazo de la fama y la felicidad del hombre *deos qui nouit agrestes* («que conoce a los dioses del campo», v. 493), y contrasta la existencia del agricultor con la ambición de otros. Son todos éstos temas cuyos ecos hemos visto en Tibulo. Y hay también en este una coincidencia con los temas de la oda de Horacio 2.16 (*Otium diuos*), la del encomio del *otium*, de lo *paruum* y el rechazo de la preocupación o ansiedad, la *cura*; significativamente Tibulo se declara *securus* esto es *sine curis* (vv. 43, 77) y se hace eco del principio horaciano de la *aurea mediocritas* en el último verso del poema, *despiciam dites despiciamque famem*, donde «opulencia» y «hambre» son rechazadas por igual. El hecho de que este primer libro tibuliano apareció antes de que Horacio publicara su primera colección de odas (1–3) es otro testimonio de la comunidad y evolución de algunos temas augusteos básicos.

4. PROPERCIO

No hay, pues, en Tibulo un rechazo de los valores augusteos sino una adaptación de ellos a su propia manera. A veces, y con esto pasamos ahora a referirnos a Propercio, lo que hemos llamado préstamos por parte de los

5 Véase la comparación de ambos lugares en Glatt 1991: 117–118.

poetas elegíacos de los temas augusteos son, debido al juego verbal, muy explícitos. Propercio comienza así la elegía quinta de libro tercero (3.5. 1–2):

Pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes;
stant mihi cum domina proelia dura mea

«Amor es un dios de paz, a la paz veneramos los enamorados: / duras son sólo las batallas que sostengo con mi dueña.» (trad. Ramírez de Verger)

El contraste con la elegía inmediatamente anterior en la que el divino Augusto (*deus Caesar*) está planificando la guerra (*arma*) contra los indos (3.4.1) es intencional. Como en el mundo real de Augusto, la *pax* de Propercio se enlaza con *proelia*. El poema 3.4 describe con anticipación el previsto triunfo sobre los partos, sí, pero Propercio no desea participar en ese tipo de guerra, sino que prefiere gozar del espectáculo recostado en el pecho de su amada

inque sinu carae nixus spectare puellae
incipiam et titulis oppida capta legam!
(Prop. 3.4.15–16)

«y, apoyado en el regazo de mi amada, contemple / y lea en las pancartas las ciudades conquistadas»[6].

Sea el botín para los que se lo han ganado luchando (*praeda sit haec illis, quorum meruere labores* 3.4.21). A Propercio le bastará con gozar del espectáculo del triunfo.

La ética del *labor*, como en Tibulo, caracteriza la vida del soldado, no la suya. Pero al mismo tiempo Propercio es un soldado y un triunfador en el amor:

pulsabant alii frustra dominamque uocabant:
mecum habuit positum lenta puella caput.
haec mihi deuictis potior uictoria Parthis,
haec spolia, haec reges, haec mihi currus erunt.
(Prop. 2.14.21–24)

6 Se impone la comparación con el pasaje de Tibulo (1.1.46–48) visto más arriba. El lugar properciano tendrá una larga tradición que encontrará una de sus más hermosas recreaciones en las *Römische Elegien* («Elegías romanas») de Goethe, concretamente en la quinta elegía, donde el poeta, contemplando Roma desde los brazos de su amada, se reclama de sus antecesores romanos, los «triunviros» del amor (Propercio y Tibulo en todo caso y, según unos, Catulo o, según otros, Ovidio). Sobre la elegía de Propercio cf. Williams (1968: 432–433); sobre su influencia en Goethe, Vidal (2003: 8–9).

«Unos llamaban en vano a la puerta y solicitaban a mi dueña: / la joven, insensible, reclinó su cabeza sobre mí. / Esta victoria significa para mí más que una victoria sobre los partos: / éstos serán mis despojos, éstos mis reyes, éste mi carro».

Él no rechaza las nociones de guerra, conquista y triunfo, sino que las usa para construir su mundo privado. Ese mundo privado es una antítesis del mundo público y al mismo tiempo está vinculado con él por los mismos conceptos, si bien diferentemente adaptados.

Sería, sin embargo, un error creer que con ese tratamiento esos valores «públicos» quedan ipso facto degradados; incluso sería excesivo creer que ese tratamiento es fundamentalmente irónico. En absoluto. Nada menos que Virgilio usaba la grandiosa metáfora de la construcción de un templo, al comienzo del tercer libro de las *Geórgicas*, para caracterizar sus propios esfuerzos poéticos. El pasaje virgiliano parece haber sido escrito bajo la impresión del memorable triple triunfo de Octaviano en 29 a.C. y la finalización del templo de Apolo en el Palatino en el siguiente año. La apropiación virgiliana no oscurece esos eventos. Al contrario, el poeta los usa para ennoblecer su propia empresa: quiere ser tan perfecto en su mundo como Octaviano en el suyo. Octaviano proporciona un modelo de logros positivos que puede ser transferido a otras áreas del esfuerzo humano. Lo mismo vale para parecidas apropiaciones por parte de los elegíacos, aunque a veces presentan muy interesantes matices adicionales. En uno de lo que podríamos llamar sus manifiestos poéticos, Propercio describe el triunfo de su propia musa:

ah ualeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
exactus tenui pumice uersus eat,
quo me Fama leuat terra sublimis, et a me
nata coronatis Musa triumphat equis,
et mecum in curru parui uectantur Amores,
scriptorumque meas turba secuta rotas.
quid frustra immissis mecum certatis habenis?
non datur ad Musas currere lata uia.
(Prop. 3.1.7–14)

«¡Adiós a todo el que retenga a Febo entre las armas! / vea la luz el verso bien terminado con la suave piedra pómez, / gracias al cual la Fama me lleva en alto sobre la tierra, y la / Musa de mí nacida celebra el triunfo en corceles enjaezados, / y en el carro me acompañan los pequeños Amores, / y un tropel de escritores sigue la estela de mis ruedas. / ¿A qué lucháis en vano contra mí a rienda suelta? / No es ancho el camino que conduce hacia las Musas.»

Su triunfo poético no es el triunfo de la poesía épica que Virgilio estaba prediciendo en el mencionado principio del libro tercero de las *Geórgicas*:

> primus ego in patriam mecum, modo uita supersit,
> Aonio rediens deducam uertice Musas
> (Verg. *G.* 3.10–11)

«Yo seré el primero, si la vida me dura, en traer conmigo a las musas a mi patria volviendo de las cimas del Aonio»

En lugar de ello es un triunfo del verso *tenuis*, «tenue, delicado», que, sin embargo, hará a Propercio igual a cualquier otro poeta. Él es superior a casi todos porque no ha tomado el camino ancho, sino uno mucho menos concurrido; además, un camino que celebra la *pax* mucho más que la conquista:

> multi, Roma, tuas laudes annalibus addent,
> qui finem imperii Bactra futura canent.
> sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
> detulit intacta pagina nostra uia.
> mollia, Pegasides, date uestro serta poetae:
> non faciet capiti dura corona meo.
> (Prop. 3.1.15–20)

«Muchos; Roma, añadirán alabanza a tus anales, / los que canten que Bactria será el límite del imperio; / pero mi pluma ha traído esta obra, para leerla en tiempo de paz, / desde el monte de las Musas por un camino no hollado. / Conceded, descendientes de Pegaso, delicadas guirnaldas a vuestro / poeta: no se acomodará a mi cabeza una áspera corona.»

En lugar de la dura corona del triunfador, que es lo que corresponde a la violencia de la épica, Propercio ceñirá las ligeras guirnaldas que son apropiadas para su mundo privado de amor y paz y para el estilo poético que describe ese mundo.

La elegía 8 del libro tercero (Prop. 3.8) es otro ejemplo de cómo las ideas augusteas son parte integrante del mundo elegíaco. Como ha visto Lyne (1980: 17–18) los poetas elegíacos se afanaron por lo que él llama «el amor total» o «el amor en su conjunto». Deseaban, como hemos dicho antes, todos los valores de un verdadero matrimonio —tales como fidelidad, compromiso, mutuo apoyo— combinados con la verdadera pasión que encontraban a faltar en tales matrimonios. No había, por tanto, un rechazo de esos valores

per se, sino que intentaban trasladarlos a su mundo privado. Esto se aplica, ya se ha dicho, también a la guerra y a la paz. En el mundo de los amantes guerra y paz simbólicas podían andar muy mezcladas, como pasaba en la política con la guerra y con la paz. Así Propercio le dice a su amada:

aut tecum aut pro te mihi cum riualibus arma
semper erunt: in te pax mihi nulla placet.
(Prop. 3.8.33–34)

«Oh contigo, o por ti, siempre lucharé con mis rivales: / que no me agrada la paz cuando se trata de ti.»

¡Pero esto lo dice solo tres poemas después de haber afirmado (3.5.1): *Pacis Amor deus est*, «Amor es un dios de paz»! Las cosas fluyen aquí con la misma natural contradicción con que se dan en el mundo real. Para contrastar ambos mundos, el real y el privado del poeta, Propercio echa mano de algo tan augusteo como el mito troyano: están las batallas de Héctor contra los griegos y están las de Paris con Helena:

dulcior ignis erat Paridi, cum Graia per arma
Tynaridi poterat gaudia ferre suae:
dum uincunt Danai, dum restat barbarus Hector,
ille Helenae in gremio maxima bella gerit.
(Prop. 3.8.29–32)

«Más dulce era la pasión de Paris, cuando podía disfrutar / de su Helena entre las armas griegas. / Mientras vencen los dánaos, mientras resiste el troyano Héctor, / él sostiene las mayores batallas en el regazo de Helena.»

De hecho la mayor parte del poema es la descripción de la encarnizada lucha entre los amantes. Pero eso es bueno, dice Propercio, demuestra la pasión real (*grauis amor*, v. 10) y el verdadero amor sin los cuales no hay verdadera *fides* (v. 19). *Fides* es ciertamente una constante en Propercio y es con frecuencia puesta en relación con motivos del mito troyano.

5. POESÍA Y PROPAGANDA

Tibulo y Propercio aportan a la cultura augustea una consumada habilidad artística, caracterizada, entre otros rasgos, por la riqueza de su arte alusiva y por su acierto en transformar y dar carta de naturaleza romana a los modelos

helenísticos. Pero, en cambio, no hay en su poesía referencias directas a algo tan augusteo como el interés por la *res publica* y por la restauración de los *mores* en la vida real. Su marco de referencia hacia el pasado no abarca la república y, sin ese telón de fondo, su poesía está desprovista del espíritu del anhelo por un despertar nacional. En lugar de ello, es el caos de la guerra civil entre Antonio y Octaviano lo que les merece algunas amargas reminiscencias. Un buen ejemplo de ello es la dramática conclusión (*σφραγίς*) del primer libro de elegías de Propercio, el *Monobiblos*:

Qualis et unde genus, qui sint mihi, Tulle, Penates,
quaeris pro nostra semper amicitia.
si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra,
Italiae duris funera temporibus,
5 cum Romana suos egit discordia ciues —
sic mihi praecipue, puluis Etrusca, dolor,
tu proiecta mei perpessas membra propinqui,
tu nullo miseri contegis ossa solo —
proxima suppositos contingens Umbria campos
10 me genuit terris fertilis uberibus.
(Prop. 1.22)

«Quién soy, de dónde es mi linaje, Tulo, y cuál es mi tierra, / me preguntas en nombre de nuestra eterna amistad. / Si conoces los sepulcros de nuestra patria en Perugia, / exequias de Italia en tiempos difíciles, / cuando la Discordia romana trastornó a sus ciudadanos / (mío es especialmente este dolor, tierra Etrusca: tú / has permitido que los miembros de un allegado mío quedaran insepultos, / tú no cubres los restos del desgraciado con ninguna tierra), / la fértil Umbría, que limita con Perugia a su falda, / me vio nacer en tierras fecundas.» (trad. Bauzá)

En lugar de dar una respuesta precisa a las preguntas de su amigo Tulo, Propercio hace una referencia indirecta a sus orígenes en Asís sobre todo comentando la pérdida de un pariente en el pavoroso asedio y destrucción de Perugia, en 40 a.C. Ahora bien, cualquier lector sabía que en Perugia Octavio perpetró una masacre, incluso corrió el rumor de que había ordenado sacrificios humanos. Es especialmente interesante cómo el elegante elegíaco aprovecha algo tan inocente como ese, diríamos, dar su dirección («Me preguntas por mi linaje y por mi tierra…») para aludir al doloroso recuerdo. Una poesía que fuera simple propaganda u «organización de la opinión» no podría permitirse ese juego.

Conviene, en fin, insistir en que con Tibulo y Propercio estamos tratando con poetas y no con ideólogos. Su tratamiento de los temas augusteos debe en general ser leído a la luz de esa sencilla verdad. Como los otros poetas agusteos, los elegíacos tenían sus propias ideas y su independencia les abría perspectivas más amplias de las que hubieran tenido de colocar su foco inmediato en Augusto. Es cierto que la poesía augustea ha sido a menudo interpretada en términos de la relación de los poetas con Augusto y sus supuestos deseos y requerimientos (*qui cogere posset*). Y es una perspectiva que ha de ser tenida en cuenta, pero el énfasis excesivo sobre ella puede conllevar un concepto inadecuado del principado de Augusto. Pocos estudiosos mantienen todavía que los poetas eran simples portavoces del régimen que, después de todo, ejercía su patronazgo sobre ellos. El patronazgo por sí mismo no produce una alta poesía, como bien lo sabía Augusto, que conocía (Hor. *ep.* 2.1.232–234) los poemas épicos, proverbialmente desastrosos, de Quérilo sobre Alejandro; y, desde luego, el patronazgo no tenía necesariamente que conducir a la sumisión de los poetas.

El augusteísmo de Tibulo y Propercio, el de los demás poetas augusteos, en fin, no es una simple cuestión de sus relaciones con Augusto. Los poetas tenían, ya se ha dicho, sus propias ideas, un hecho plenamente reconocido por Augusto y por Mecenas. Fueron augusteos obviamente porque vivieron durante el principado de Augusto pero sobre todo porque su poesía en muchos aspectos es una respuesta a su tiempo y a los grandes temas augusteos, pero contemplados con sus propias miradas, a menudo no siempre las mismas, incluso dentro de la obra de un mismo poeta, y esas miradas se escalonaron, como se ha dicho antes, desde la complacencia en la poetización de ideales compartidos hasta la crítica franca. Es más, los poetas fueron cualquier cosa menos hombres que se limitaran a responder a estímulos externos; con toda justicia ha podido decir Galinsky (1993: 246) que contribuyeron a dar forma a la cultura augustea tanto como lo hizo el propio Augusto[7].

7 El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación FFI2008-01759, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco al Ldo. Pere Fàbregas su valiosa ayuda y sus atentas observaciones que han mejorado un texto de cuyos defectos el autor es el único responsable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VON ALBRECHT, M. (1999) *Historia de la literatura romana desde Andronico hasta Boecio*, Barcelona, Herder (trad. esp. de la segunda edición alemana 1994).

BAYET, J. (1928) «Virgil et les triumvirs agris dividundis», *REL* 6, 271–299.

BOWRA, M. (1945) *From Virgil to Milton*, Londres, MacMillan.

BURCK, E. (1952) «Römische Wesenszüge in der augusteischen Liebeselegie», *Hermes* 80, 163–200.

CAIRNS, T. (1979) *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.

CONTE, G.B. (1993) *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine de dell'impero romano*, Florencia, Le Monnier, (primera edición, 1987).

FREDERICKSMEYER, E.A. (1966) «Octavian and he unity of Virgil's first eclogue», *Hermes* 94, 208–218.

GALINSKY, K. (1996) *Augustan culture. An interpretative introduction*, Princeton, Princeton University Press.

— (2012) *Augustus. Introduction to the Life of an Emperor*, Cambridge, Cambridge University Press.

GLATT, M. (1991) *Die ‚andere Welt' der römischen Elegiker*, Frankfurt/Nueva York, Peter Lang.

GRIFFIN, J. (1984) «Augustus and the Poets: 'Caesar qui cogere posset'», en F. Millar & E. Segal (eds.), *Caesar Augustus. Seven Aspects*, Oxford, Clarendon Press, 189–218.

— (2005) «Augustan Poetry and Augustanism», en K. Galinsky (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press.

LYNE, R.O. (1980) *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press.

SYME, R. (1989) *La revolución romana*, Madrid, Taurus (trad. esp. de la edición inglesa 1939).

VEYNE, P. (1980) «L'histoire agraire et la biographie de Virgile dans les Bucoliques I et IX», *RPh* 54, 233–257.

VIDAL, J.L. (2003) «Johann Wolfgang Goethe, poeta romano», *Iris* [Periódico de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid] 9, 8–9.

WILKINSON, L.P. (1966) «Virgil and the evictions», *Hermes* 94, 320–324.

WILLIAMS, G. (1968) *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press.

COMUNICACIONES

SERMO AVGVSTANVS. ELEMENTOS DEL IDIOLECTO DE AUGUSTO EN LA *APOCOLOCYNTOSIS*

ŁUKASZ BERGER

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań
lberger@amu.edu.pl

Resumen — El artículo se propone una lectura de la oratoria de Augusto en la *Apocolocyntosis* (10–11.5) atendiendo a su caracterización lingüística y comunicativa. La construcción pragmático-textual del pasaje y sus destacados rasgos léxico-fraseológicos se comparan con la descripción del lenguaje del *princeps* facilitada por la biografía de Suetonio. Como resultado, se pone de relieve la agilidad de Séneca como satírico y estilista.

Palabras clave — *Apocolocyntosis*, Séneca, Augusto, *sermo cotidianus*

SERMO AVGVSTANVS. ELEMENTS OF THE IDIOLECT OF AUGUSTUS IN THE *APOCOLOCYNTOSIS*

Abstract — The aim of the article is to establish the linguistic and communicative characterization of the speech of Augustus in the *Apocolocyntosis* (10–11.5). The pragmatic and textual construction of the passage together with its lexical and phraseological features are compared with the description of the language of *princeps* given in his biography by Suetonius. As a result, it is reinforced that Seneca disposed of great stylistic and satirical efficiency.

Keywords — *Apocolocyntosis*, Seneca, Augustus, *sermo cotidianus*

En su sátira a la muerte de Claudio, Séneca incluye un discurso de Octavio Augusto (*Apocol.* 10–11.5), quien definitivamente condena al cojo emperador consignando su alma a los infiernos. La autoridad de un *princeps senatus* no impide que su discurso demuestre cierta emotividad y espontaneidad. Estos rasgos más naturalistas parecen servir a Séneca para dotar su intervención de elementos del estilo personal del gran emperador. Según apuntan los comentaristas y los editores (Bauer 1981, Eden 1984, Lund 1994), este fragmento de la *Apocolocyntosis* contiene varias reminiscencias tanto de las fórmulas oficiales de las *Res Gestae*, como del supuesto *sermo cotidianus* de Augusto tal como lo describe Suetonio. En las páginas que siguen nos hemos propuesto trazar en dicho pasaje de Séneca la posible imitación no solamente del lenguaje del emperador, sino también de sus costumbres comunicativas.

1. AUGUSTO EN *APOCOLOCYNTOSIS*

A la hora de crear la *Apocolocyntosis*, el innegable ingenio literario de Séneca le facilitó componer una obra que consigue combinar una (a veces obscena) burla de Claudio con un elogio de Nerón. En esta empresa artística e ideológica, la figura de Augusto llega a tener un papel primordial. Es fácil notar que la parte central de la sátira está compuesta de una anábasis del difunto (*Apocol.* 5–7), el consejo de los dioses (8–11) y, como resultado del veredicto divino, su final catábasis (12–15). Si atendemos a esta división tripartita de la obra[1], el *consilium deorum* y su participante más reconocido, Octavio Augusto, constituyen su núcleo argumental. En efecto, Gil (1971: 140) no duda en denominar el discurso del *princeps* (*Apocol.* 10–11) como el «punto álgido» de la obra, subrayando el significado político de confrontar al divinizado *pater patriae* con el ridiculizado Claudio[2], cuya transformación *post mortem* no será sino en calabaza. He aquí Augusto, el fundador de la dinastía, que expulsa a su descendiente del cielo condenándolo a la catábasis a los infiernos. En este momento culminante, al prestar la voz a Octavio, el autor de *Apocolocyntosis* evoca el ejemplo de una *apothéosis* no frustrada y merecida, a la par que presenta a Nerón (y al público) una figura del emperador a seguir, cuya mera aparición, además, legitima su futura política imperial[3].

Ahora bien, aparte de utilizar la imagen del emperador, el gran estilista de Séneca opta por una verosímil caracterización lingüística en su oratoria. Por lo general, todas las *sermocinationes* de la sátira presentan una elaborada variación de registros y sociolectos: desde la senil Cloto y la airada Febris, pasando por un forzadamente culto Claudio hasta el coloquial Hércules. Para dar cuenta de la posible imitación del lenguaje de Augusto en la sátira

1 En el principio de la obra, además, habría que distinguir la parte del prólogo (*Apocol.* 1) y la descripción de la muerte de Claudio (2–4) que precede directamente su camino al Olimpo. De ahí que, atendiendo solamente a los desplazamientos del emperador, podamos hablar en efecto de tres principales hilos argumentales.

2 La contraposición de Claudio y Augusto, como apunta más adelante Gil (1971: 140), sirve también para elogiar a Nerón: «Antes Séneca había contrastado a Nerón con Claudio [*scil. Apocol.* 4.1]; ahora destaca el abismo que media entre Claudio y Augusto dejando hábilmente que el lector saque sus propias conclusiones. En este mañoso empleo de claroscuro es evidente que subyace una intención muy precisa: la equiparación de Augusto, el padre de la patria, y Nerón, iniciador de un siglo de oro.»

3 En este sentido la imagen de Augusto funcionaría en la obra senequiana de igual modo que Eneas —el *pater patriae* por excelencia— en la epopeya virgiliana. El fundador de Roma encarnaría la fuerza que derrota el caos y establece una edad de prosperidad. Analógicamente, Augusto, exiliando al monstruoso Claudio a los infiernos, legitima la nueva edad de oro (durante el reinado de Nerón) anunciada por Febo (*Apocol.* 4.1).

senequiana, pasaremos a su más completa descripción, conservada en la biografía de Suetonio.

2. OCTAVIO AUGUSTO COMO ORADOR

El autor de la famosa *De vita Caesarum* (ca. 121) nos ha proporcionado no solamente las célebres citas de Octavio Augusto, sino también una coherente caracterización de varios aspectos de sus competencias lingüísticas. Si bien buena parte de sus testimonios tiene carácter meramente anecdótico, parece que algunos nos pueden informar de ciertas tendencias en el idiolecto del emperador tal como las percibía su entorno para luego llegar, de forma indirecta, a Suetonio.

Ante nada, a lo largo de la biografía del emperador, se hace hincapié en su agilidad como un orador:

> Eloquentiam studiaque liberalia ab aetate prima et cupide et laboriosissime exercuit. [...] Nam deinceps neque in senatu neque apud populum neque apud milites locutus est umquam nisi meditata et composita oratione, quamuis non deficeretur ad subita extemporali facultate. (*Aug.* 84.1, cf. 86)

Como todo ciudadano, Octavio recibió una sólida formación retórica y, según anota Suetonio, era consciente del papel de la elaboración previa y meditada de cada discurso, pese a que tampoco le faltaba talento para improvisar (*extemporalis facultas*). Del mismo modo describía su arte oratorio Tácito (*Ann.* 13.3), mencionando su natural facilidad a la hora de dirigirse al público: *et Augusto prompta ac profluens, quae deceret principem, eloquentia fuit*. Acorde con esta imagen, el Augusto de Séneca toma la palabra durante la asamblea de los dioses con mucha elocuencia (*Apocol.* 10.1: *summa facundia disseruit*), si bien su discurso contiene algunos rasgos de espontaneidad. En una *captatio beneuolentiae* justifica su intervención con la indignación causada por la insolente petición de Claudio: *non possum amplius dissimulare, et dolorem, quem grauiorem pudor facit, continere*[4]. Este recurso retórico, que sugiere una falta de planificación previa del discurso, luego parece ser reforzado por otros «fallos» propios de un comunicado espontáneo. Primero, a Augusto, tan conmovido en pleno consejo, le faltan las palabras (10.2):

4 El texto de *Apocolocyntosis* según la edición de Gil (1971).

> In hoc terra marique pacem peperi? Ideo ciuilia bella compescui? Ideo legibus urbem fundaui, operibus ornaui, ut… quid dicam p. c. non inuenio: omnia infra indignationem uerba sunt.

Por un lado, el estado de agitación y, por otro, la escala del crimen de Claudio llevan al hablante a cometer un aparente error en la formulación de la estructura sintáctica del mensaje. Tras dejar sin acabar la frase (*aposiópesis*), Augusto reconoce la ruptura en su discurso (*quid dicam* […] *non inueniam*) utilizando el incidente como otro síntoma de su indignación y sale adelante recurriendo a una sentencia (atribuida a Mesala Corvino), es decir, una unidad automatizada del habla. Lo irónico del pasaje consiste, a su vez, en el hecho de que las tres preguntas retóricas del principio son reminiscencias más o menos literales de *Res Gestae*, el documento de Augusto más extendido y reconocible también para el público de Séneca[5]. Así, la *aporía* verbal acecha al emperador justo en plena (re)citación de sus propios méritos, contraponiéndolos a las insolentes pretensiones de Claudio de un reconocimiento *post mortem*.

A la aparente espontaneidad de la intervención de Octavio puede contribuir, asimismo, la típica negociación —consigo mismo— del tema a tratar (*praeteritio*). Cuando parece que el hablante ya ha escogido el principal eje temático (asesinatos de los personajes públicos), enseguida cambia de opinión (10.3: *illa omittam, haec referam*) y opta por hablar sobre los crímenes contra los miembros de su propia familia. Después sigue todo un catálogo de las víctimas del difunto emperador que aboca en el esperable veredicto. Curiosamente, al final Augusto, tras zanjar su discurso con una recapitulación (11.5: *Ego pro sententia mea hoc censeo*), recurre a la tablilla que tiene preparada en la mano (*ita ex tabella recitauit*). Aquí, por escrito, es donde recoge una vez más los asesinatos más chocantes (entre otros el de Mesalina) y repite su condena de manera oficial. Esta práctica no era nada insólita en el senado romano (cf. Cic. *Fam.* 10.13.1, *Att.* 4.3.3), si bien, conforme al comentario de Lund (1994: 107), el gesto de ayudarse con los «apuntes» coincide con el testimonio que Suetonio da sobre Augusto:

5 Séneca reproduce literalmente una fórmula oficial de *Res Gestae*: *terra marique pacem peperi* (cf. *RG.* 13: *terra marique esset parta uictoriis pax*). Aparte, parafrasea varios méritos de los que se jacta el *princeps* (*ciuilia bella compescui* cf. *RG.* 43.1; *legibus urbem fundaui* cf. *RG.* 8.5; *operibus ornaui* cf. *RG.* 19–21) manteniendo el sobrio estilo del original, ya que salta a la vista el característico orden de palabras con el verbo en la marcada posición final (cf. el estudio sobre las *Res Gestae* por Torrego Salcedo en este tomo).

> Ac ne periculum memoriae adiret aut in ediscendo tempus absumeret, instituit recitare omnia. Sermones quoque cum singulis atque etiam cum Liuia sua grauiores non nisi scriptos et e libello habebat, ne plus minusue loqueretur ex tempore. (*Aug.* 84.2)

Por consiguiente, la *sermocinatio* senequiana, al margen de su habitual construcción retórica, puede ilustrar los hábitos oratorios de Augusto, que combina la suma erudición con una facilidad improvisadora, recurriendo al texto escrito solamente para controlar mejor su discurso (*ne plus minusue loqueretur ex tempore*).

3. ESTILO PERSONAL DE AUGUSTO

Aparte de las asentadas prácticas del emperador en su actividad oratoria, Suetonio recoge también varios rasgos de su estilo —del lenguaje escrito (*Aug.* 86) y oral (87.1–2)—, e incluso de su caligrafía (87.3) y ortografía (88). Si tomamos en cuenta el hecho de que el autor de *De uita Caesarum* llegó a emplear la función de secretario *a epistulis*, podemos suponer que los datos recogidos por él provienen de las cartas originales del emperador, a las que seguramente tenía acceso y las que cita a veces (cf. *Tib.* 21.4-7, *Claud.* 4). Efectivamente, incluso su relato sobre el *sermo cotidianus* de Augusto, como reconoce el mismo Suetonio, se basa en su correspondencia privada (87: *litterae ipsius autographae ostentant*).

Ahora bien, de trazar a grandes rasgos el estilo de los escritos de Octavio —siguiendo la valoración de Suetonio—, lo tildaríamos de elegante y moderado:

> Genus eloquendi secutus est elegans et temperatum uitatis sententiarum ineptiis atque concinnitate et «reconditorum uerborum», ut ipse dicit, «fetoribus»; praecipuamque curam duxit sensum animi quam apertissime exprimere. Quod quo facilius efficeret aut necubi lectorem uel auditorem obturbaret ac moraretur, neque (a) praepositiones urbibus addere neque (b) coniunctiones saepius iterare dubitauit, quae detractae afferunt aliquid obscuritatis, etsi gratiam augent. Cacozelos et antiquarios, ut diuerso genere uitiosos, pari fastidio spreuit exagitabatque nonnumquam. (*Aug.* 86.1–2)

Manteniendo la adecuación del registro, Augusto parece evitar demasiado el arreglo formal y el artificio de la composición (*concinnitas*[6]). En cuanto

6 El concepto de *concinnitas* en el estilo oratorio fue muy valorado por Cicerón (*Orat.* 44.149).

al léxico empleado, recriminaba los vocablos arcaizantes (*recondita uerba*) del mismo modo que criticaba a los malos imitadores de las nuevas modas estilísticas (*cacozeli*, del gr. *κακόζηλος*[7]). La moderación de la forma, sin embargo, tenía que estar subordinada a los fines expresivos. Para Octavio, pues, saber explicarse atendiendo a las necesidades del destinatario (*sensum animi quam apertissime exprimere*) era lo primordial de cada proceso de comunicación; en esta línea aconseja a su nieta Agripina (86.2): *opus est* […] *dare te operam, ne moleste scribas et loquaris*. De ahí que Suetonio detectara algunas irregularidades en la sintaxis de Augusto respecto al estándar literario. La redundancia de las preposiciones con los nombres de ciudades (a) y la repetición de conjunciones (b) son ya fenómenos del latín vulgar y responden, como apunta el mismo Suetonio, a las necesidades expresivas de énfasis o claridad.

Todos estos rasgos del lenguaje escrito predilectos del *princeps* (falta de elaboración léxica, sintaxis funcional), curiosamente, no van muy lejos de lo que se suele asociar con el registro oral. El hecho de que Augusto tendía a mezclar los dos códigos de comunicación llega a comprobarse *expressis uerbis* en su biografía a la hora de hablar de su ortografía poco normativa (88): *uidetur eorum potius sequi opinionem, qui perinde scribendum ac loquamur existiment*.

Por otro lado, Suetonio describe el colorido de su habla cotidiana con toda una serie de preferencias léxicas y fraseológicas (87) que constituyen su idiolecto. En todos los ejemplos aducidos por el biógrafo se notan algunos rasgos típicos del latín coloquial (Hofmann 1926: 5–7, cf. Chahoud 2010: 46), como la concreción de los significados, la vivacidad de la imagen y la tendencia a la analiticidad de la forma (e.g. *celerius* ***quam*** *asparagi cocuntur* en vez de *celeriter*). A este respecto, el Augusto senequiano parece significativamente reproducir dicha predilección por las unidades fraseológicas de tono coloquial[8]. Las expresiones mecanizadas de su discurso conllevan unas concretas y vivaces imágenes pertenecientes a la experiencia cotidiana para designar el concepto de «inocencia» (*Apocol.* 10.3: *non posse* […] *muscam excitare*) o de «facilidad de hacer algo» (***tam*** *facile homines occidebat,* ***quam*** *canis adsidit*). Un especial estatus entre todos fraseologismos tienen, al

7 Cf. la definición de este vicio estilístico que da Quintiliano (*Inst.* 8.3.56).

8 Son varios los ejemplos de *sermo cotidianus* e incluso *sermo uulgaris* en la sátira de Séneca tanto en otras *sermocinationes*, como en las intervenciones del narrador. Rodríguez Pantoja (1997) recoge la mayoría de los fenómenos al nivel léxico y sintáctico.

parecer, las construcciones comparativas: a los citados hasta ahora habrá que añadir ***tam*** *similem sibi* ***quam*** *ovo ovum*, que Séneca pone en la boca de su Augusto (11.5), y la recogida por Suetonio (*Aug.* 53): ***quasi*** *elephanto stipem*.

También las demás unidades fraseológicas a las que recurre el personaje de *Apocolocyntosis* en su breve intervención, crean un tono algo relajado y muy personal de lo que parecía ser desde el principio una oratoria formal en plena asamblea de los dioses:

> corpus eius **dis iratis natum** (*Apocol.* 11.3, cf. Plaut. *Most.* 563; Hor. *Sat.* 2.3.8; Juv. 10.129)
> **tria uerba** cito dicat (*Apocol.* 11.3, cf. Plaut. *Trin.* 963)
> ad summam (*Apocol.* 11.3, cf. la carta de Augusto citada por Suetonio en *Aug.* 71)
> summa rei (*Apocol.* 11.4, cf. Petron. 37.5, 37.10, 57.3, 57.9, 58.8)[9]

Como acabamos de ver, el aire coloquial de la oratoria de Augusto se asienta sobre todo en el nivel léxico-fraseológico[10], recalcando, podríamos decir, el efecto retórico de una agitación emocional y una disimulada improvisación por parte del locutor.

Por último, habrá que notar en la intervención del emperador divinizado el uso que hace del griego tanto a la hora de citar a Homero (*Il.* 1.508 en *Apocol.* 11.1), como de recurrir a la paremia *ἔγγιον γόνυ κνήμης* (10.3). No será casualidad que el Augusto senequiano declare en voz alta su conocimiento de esta lengua (†*sormea*† *Graece nescit, ego scio*), dado que Suetonio menciona su minuciosa formación en la cultura griega (*Aug.* 89). Además, son muchos los ejemplos en la biografía de Augusto en los que utiliza un fraseologismo griego (25), cita a Eurípides (25) o a Homero (65). En una ocasión, incluso improvisa dos versos en griego (98), de manera que su interlocutor, un astrólogo de Rodes, pensó que pertenecían a algún poeta desconocido.

9 La mayoría de las referencias citadas proviene del comentario de Eden (1984) y Lund (1994), quienes atienden en cada pasaje a su posible tono coloquial y a los testimonios de sus usos en otros autores.

10 Queda poco que añadir en cuanto al nivel sintáctico. Algunas frases utilizadas por Augusto en *Apocolocyntosis* parecen bastante simplificadas y elípticas (10.4: *uideris luppiter an in causa mala, certe in tua, si aequus futurus*); en cambio, otras responden a las necesidades enfáticas de un estilo retórico con anáforas (repetición de *antequam* en 10.4). De todos modos, sería forzoso relacionarlo con la sintaxis funcional de Augusto, a la que hace referencia Suetonio, puesto que ambas tendencias son propias también de la *Latinitas argentea* del mismo Séneca.

4. CONCLUSIONES. *SERMO AVGVSTANVS*

Si bien algunos fenómenos destacados en nuestro estudio pueden ser demasiado generales y convencionales como para sacar conclusiones categóricas, el personaje senequiano parece coincidir, a grandes rasgos, con la imagen, como mínimo anecdótica, del *princeps*. En su intervención Augusto se presenta al lector como un ágil orador de un estilo moderado y personal; la indignación, sin embargo, hace que a veces pierda el hilo de su discurso y recurra a toda una serie de fraseologismos de colorido coloquial e incluso a citas literarias en griego. Por otro lado, los rasgos de la espontaneidad y la emotividad se combinan con la seriedad de la acusación, en lo cual subyace una funcional construcción retórica.

En consecuencia, este pasaje central de *Apocolocyntosis* parece cumplir mejor con los requisitos de la sátira menipea, género en el que se inscribe. Así pues, Séneca hace gala de sus dotes de estilista echando mano de varios códigos artísticos (citas literarias, paremias) y lingüísticos (registro formal y coloquial, helenismos) para insertar dentro de la *oratio* de Augusto algunos rasgos reconocibles de su *sermo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUER, A. (ed.) (1981) *L. Annaeus Seneca. Apocolocyntosis sive Ludus de morte Claudii Neronis*, Stuttgart, Reclam.

CHAHOUD, A. (2010) «Idiom(s) and literariness in classical literary criticism», en A. Chahoud & E. Dickey (ed.), *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge, Cambridge University Press, 42–64.

EDEN, P.T. (ed.) (1984) *Seneca. Apocolocyntosis*, Cambridge, Cambridge University Press.

GIL, J. (ed.) (1971) *Séneca. Apocolocintosis*, Madrid, Suplementos de «Estudios Clásicos».

HOFMANN, J.B. (1926) *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

LUND, A.A. (ed.) (1994) *L. Annaeus Seneca. Apocolocyntosis Divi Claudii*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

RODRÍGUEZ PANTOJA, M. (1997) «¿*Sermo vulgaris* en la *Apocolocíntosis*?», en M. Rodríguez Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento*, Córdoba, 429–436.

EL MITO DE LA EDAD DE ORO EN LA ÉGLOGA 1 DE VIRGILIO

ALFREDO ENCUENTRA ORTEGA

Universidad de Zaragoza
alfenc@unizar.es

Resumen — En respuesta a Catulo y Horacio, Virgilio presenta en *Ecl.* 1 el retorno de la edad de oro como superación de las guerras civiles y llamada a la reconciliación nacional.

Palabras clave — Virgilio, égloga 1, edad de oro, epodo 16

THE MYTH OF THE GOLDEN AGE IN VERGIL'S FIRST ECLOGUE

Abstract — In response to Catullus and Horace, Vergil depicts in *Ecl.* 1 the renewal of the golden age in Rome as a means to heal the wounds of the civil wars.

Keywords — Vergil, eclogue 1, golden age, epode 16

El mito de la edad de oro (EO) con que Hesíodo iniciaba la sucesión de razas de hombres (*Op.* 109–201) adquiere en época augústea un desarrollo hasta entonces inusitado como integrante de lo que Zanker (1992: 201) denomina el «nuevo mito de estado». Las imágenes que mejor plasman el retorno de la paz entre los hombres y la reconciliación con los dioses y la naturaleza aparecen en el *ara pacis*, inaugurada el 3 a.C. Éstas no obedecen a un *manifesto* oficial, pero tras la celebración de la abundancia y la fertilidad se descubre la influencia de la égloga 4 (40 a.C.) y las *Geórgicas* (29 a.C.). En esta última Virgilio transforma el automatismo y la maldición del trabajo de la primera en una alabanza del esfuerzo, la superación y los valores morales de la Roma primitiva y agrícola, tratamiento que Johston (1980: 3) denomina *agricultural golden age*. Es más, *Eneida* 8.314–29 sitúa en el fértil Lacio el lugar donde Saturno fundara los *aurea saecula*, a cuya renovación solemne dedicó Augusto los *ludi saeculares* del 17. Virgilio se presenta así como uno de los principales referentes del citado mito augústeo, en cuanto que reelaboró la EO en un sentido optimista.

En el presente estudio nos detendremos en analizar la EO en *Ecl.* 1 como puente entre *Ecl.* 4 y *Geórgicas*, por considerarlo un tema que no ha despertado gran interés. Habría que completar este estudio con *Ecl.* 5 y 9, puntos

cruciales en la arquitectura del poemario, pero que por cuestiones de espacio reservamos para otra ocasión.

1. CARACTERÍSTICAS DE LA EO

La EO es mito de muerte y regeneración en el que el elemento de cambio, transformación y metamorfosis está en su más profunda base. De ahí que pueda expresarse en un plano individual con la imagen del iniciado que muere y renace a una nueva dimensión (Augusto mismo en Plin. *Nat.* 2.93–94). Desde el punto de vista cosmogónico, se expresa como vuelta al orden natural que una osadía humana ha alterado o bien como irrupción del caos previa a su recomposición en *kósmos*. Es por ello que el *adýnaton* le suele acompañar. El cumplimiento de ese orden lo denomina Hesíodo *Díke* y su transgresión *hýbris,* par que en latín se expresará como *iustitia-pietas* e *iniquitas-furor.*

Si nos situamos en los años previos a la publicación de *Bucólicas* (39–36 a.C.), la añoranza de un mundo ordenado, feliz y próspero se entiende en el entorno sumamente violento que precedió y sucedió a los idus de marzo. Proscripciones, matanzas, guerras civiles, repartos de tierras, exilio, escasez, saqueos, sometieron el orden civil a la fuerza militar (cf. App. *BC* 4.8, 5.18). Los antiguos labriegos y pastores se convierten en soldados, la fecundidad se torna muerte. Sólo tras la paz de Brindis (40) y de Miseno (39) cabe comprender el optimismo de Virgilio. César se añade además como elemento nuevo y ambivalente en la elaboración del mito. Si su asesinato desencadena el caos, su condición de dios lo convierte el agente del retorno y mantenimiento de la EO, como se ve en el Dafnis de *Ecl.* 5.

2. LA EO EN EL LA LITERATURA ANTERIOR

Catulo en el famoso canto de las parcas (*c.* 64) presenta por vez primera la EO en relación con la descomposición del sistema republicano. Interponiendo el mito como trasfondo de sus desilusiones amorosas y con el estado prebélico de Roma, subraya que tras el perjurio de Teseo y el abandono de Ariadna, tras el *scelus nefandum* de la guerra fratricida (399: *perfudere manus fraterno sanguine fratres*), no habita ya la Justicia en la mente de los hombres, cuyos crímenes obligan al resto de dioses a rehuir su compañía: *Omnia fanda nefanda malo permixta furore / iustificam nobis mentem auertere deorum*. (405–6).

El aciago panorama aparece también como lamento del exiliado por la patria y la paz familiar (*pietas*) perdidas. Es el caso de Ariadna (*c.* 64.178–187), que ayudó a que un extranjero acabase con su propio hermano, y el de Atis (*c.* 63.50–73) quien, en un momento de lucidez, lamenta haberse convertido en esclava de Cibeles, obligado a vivir como una fiera en los bosques de Frigia.

Un empleo semejante de EO presenta Horacio desde su condición de perdedor en Filipos y «nieto de Remo» en sus *Epodos* 7 y 16, considerados parte de la primera producción horaciana, datados entre el 42 y 40 a.C. (Watson, 2003: 271 y 486). En ambos critica a sus conciudadanos por la situación creada tras el magnicidio acudiendo a la EO, sobre todo en el 16. Lo que no hicieron enemigos acérrimos, lo hacen los propios romanos, *impia aetas*, marcada por el fratricidio, trátese del que sufre Remo, cuya sangre menciona *Epod*. 7.19–20, o César. Así, un bárbaro vencedor ultrajará los huesos de Quirino sobre una Roma calcinada. Por ello exhorta a esa *exsecrata ciuitas* a huir y fundar una nueva comunidad en los *arua beata* y las *diuites insulas*, donde se desarrolla un automatismo dionisíaco (Brisson, 1992: 71): la tierra, la vid, ofrecen espontáneamente sus frutos; la miel mana de las encinas y los ganados, sin temor a lobos ni a serpientes, vuelven solos al redil con ubres repletas. Pero Júpiter reserva ese lugar a una *piae genti*, ya que ha contaminado con bronce y con hierro las sucesivas generaciones (*saecula*). Frente al lamento de Catulo, el mensaje del *uates* venusino exhorta a renovar la moral y la paz, si vemos en el bronce y el hierro símbolos de las armas que con ellos se forjan.

En la configuración del mito, Horacio y Catulo combinan, por un lado, elementos hesiódicos (el perjurio como origen de la degeneración férrea, el automatismo áureo, las islas de los afortunados junto al Océano) con el patrón metálico ternario y degenerativo de Arato (vv. 98–135). La virgen Astrea, estrella de la constelación del boyero, cohabitaba con los hombres y les exhortaba a tomar sabias decisiones. Éstos vivían sin disputas, de forma sencilla y autárquica, pues los bueyes, el arado y aquélla les proporcionaban todo. Tras el cambio a la raza de plata las visitas de la Virgen se hicieron menos frecuentes. Reunía al atardecer a los hombres para recriminarles su maldad y vaticinarles guerras y desastres. Al morir esa generación y aparecer la de bronce, que fundió por vez primera espadas y se comió a los bueyes de labor, Justicia, que así se llamaba la Virgen, huyó irritada al cielo.

3. LA ÉGLOGA 1

Virgilio se inspira en esas mismas fuentes, que combina con los idilios teocriteos, su principal referente. Respecto al epodo 16 y sus evidentes concomitancias con *Ecl.* 4, queda abierta la cuestión de quién influye en quién (Clausen, 1994: 145–150). Dejando de lado tan irresoluble cuestión, nos serviremos de él como bastón de guía para recorrer *Ecl.* 1. Ésta tiene una construcción dialógica y teatral basada en el contraste entre los destinos de Títiro (T) y Melibeo (M), ganador y perdedor; entre quien mantiene sus tierras «con la que está cayendo» (vv. 11–12) y el expropiado y exiliado. La estructura parece también basada en un contraste temporal entre presente (1–25), pasado (26–45) y futuro (46–86). Cada sección contiene cuatro parlamentos del total de doce.

3.1. *El presente*

Como destaca Perkell (1990: 178) el personaje de M está marcado por su complacencia en el lamento y en idealizar a la posición de T, que supo apostar por el vencedor. Un hermoso quiasmo abre el poema (1–5) contrastando la situación de ambos (*Tytire, tu… nos… nos… tu, Tytire*): uno abandona *patriam, dulcia arua*; el otro se entretiene haciendo, como nuevo Orfeo, que los bosques hagan resonar el nombre de su amada. Presentados el *tu* y el *nos* del diálogo, T introduce (6–10) un tercer personaje, el ausente *ille* referido al *deus* que le ha permitido gozar de un ocio dorado (*ludere*) y que sus vacas pasten a sus anchas. Por eso T lo considerará siempre un dios y le sacrificará corderos. Seguidamente M presenta un cuarto componente, esta vez en el contexto deíctico (*en… hanc… hic… hoc*) y colectivo su rebaño de cabras, una de las cuales acaba de parir una prole gemela, que abandona sobre una roca como esperanza de regeneración (*spem gregis*), aparente símbolo de los fundadores de la primera Roma y, creemos, de la segunda, apaciguados en Brindis. El tipo de rebaño y la relación con los dioses amplían el contraste entre los dos personajes. Teócrito distinguía un rango ascendente entre cabreros, pastores de ovejas y vaqueros, lo que se ajusta al ascenso social de T narrado en la segunda parte. Y frente a los sacrificios gratulatorios de T, M recibe aciagas señales de furia divina (16–17), lo que hace interesarse por el nuevo y poderoso dios de T: *Sed tamen iste deus qui sit, da Tityre nobis* (18).

Antes de responder, T pasa a exaltar Roma mediante sobrepujamiento: si es lícito recurrir a las cosas pequeñas (23 *sic paruis componere magna solebam*) consideraba que la *urbs Roma* sería similar a la suya (20 *huic nostrae*), pero la comparación se queda corta: Roma (24 *haec*) destaca entre las otras como un ciprés entre juncos. El hilo argumental parece romperse (¿qué tiene que ver Roma con ese dios?) e incluso también la cohesión referencial, por cuanto el deíctico *hic* se refiere tanto a la ciudad a la que T lleva sus productos como a Roma. No obstante, vemos en ello un sutil recurso para identificar una con otra y, a partir de ahí, asociar el rebaño de M con la *ciuitas romana*, personaje colectivo cual coro trágico. El propio patrón del sobrepujamiento y las implicaciones políticas del epitafio de Dafnis en *Ecl.* 5 favorecen esta interpretación[1].

3.2. *El pasado*

M, extrañado, deduce de la mención de los viajes comerciales que T fue Roma y le pregunta por sus motivos (26). La libertad, responde T, volvió hacia él su mirada (*respexit*) y lo hizo (*respexit*) ya en su vejez, *longo post tempore.* Tocamos aquí un elemento crucial enarbolado por los bandos en lucha (en especial Octaviano) y que se presta a una lectura política, pero que Virgilio diluye en un plano personal y limita a la condición servil de T y su posterior redención. Ésta, nos cuenta, se hacía imposible mientras Galatea fue su amor: por más que llevase carne y queso a la ingrata ciudad, su mano nunca volvía cargada de monedas (27–35).

M, siguiendo su idealización, interpreta en plano místico dicha liberación, a partir del repetido *respexit*. Se dirige entonces a una ausente Amarílide para presentar el viaje de T como *katábasis* de un nuevo Orfeo al que llora toda la naturaleza:

> Mirabar quid maesta, deos, Amarylli, uocares,
> cui pendere sua patereris in arbore poma;
> Tityrus *hinc* aberat. Ipsae te, Tityre, pinus,
> ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant. (36–9)

1 En *G.* 4.176 acude a él para comparar el comportamiento social de abejas y humanos. Por otro lado en *Ecl.* 5.44 Dafnis (¿César?) se presenta como *formosi pecoris custos, formosior ipse.*

Estas imágenes sirven para ambientar el encuentro de T con el nuevo dios. Como en vv. 19–25, parece de nuevo romperse la cohesión deíctica tras el *hinc* de 35 y el *alibi* de 41, pues T sitúa en el propio escenario (*hic… hic*) la epifanía y revelación de esos dioses tan visibles (*praesentes* ¿Antonio-Dionisos y Octaviano-Apolo?). Estamos, pues, en Roma:

> Quid facerem? Neque seruitio me exire licebat
> nec tam praesentis alibi cognoscere diuos.
> Hic illum uidi iuuenem, Meliboee, quotannis
> bis senos cui nostra dies altaria fumant.
> Hic mihi responsum primus dedit ille petenti:
> «pascite ut ante boues, pueri; summittite tauros.» (40–5)

Aunque no identifica a ese joven como dios, *uidi* implica de alguna manera la aparición propia de las *teletaí* mistéricas. Los comentaristas identifican a ese joven con el nuevo patrono hacia el que Virgilio tiende sus lazos, Octaviano, cuya propaganda lo presenta como *diui filius* y protegido por Apolo. *Iam tuus regnat Apollo!* La presencia de un dios en Roma implica el retorno de *pietas* y *Iustitia* desde que Ariadna fuera rescatada por Baco (Cat. 64.251–64). Asistimos, pues, a la reinstauración de la EO, augurada en el *responsum* del joven. *Boues* y *tauros* evocan el papel de los bueyes de labor y de *Díke* en los *Aratea*. La inclusión de *ut ante* implica también un retorno a la patria perdida así como *pueri* apunta a la esclavitud, momentáneamente redimida en las alegres Saturnales.

3.3. *El futuro*

De la bendición divina recibida por T deduce M (*ergo*) la futura beatitud de aquél, a pesar de la mala calidad de sus campos, haciendo del paisaje que le rodea (*hic, hinc*), que es romano, un ambiente impregnado de *makarismós*. Su caracterización corresponde con la descripción hesiódica de la ciudad justa (*Op.* 228–236): la autosuficiencia (*tibi magna satis*, 47), el arraigo a la tierra (*non insueta grauis temptabunt pabula fetas*, 49), y los beneficios del trabajo, como demuestra el fácil sueño que provoca el zumbido de las laboriosas abejas (55) y el canto del podador (56). Asimismo los arrullos de tórtolas y palomas (57–8), aves de la *Venus genetrix* y símbolos de fecundidad, garantizan la continuidad de ese mundo.

T sanciona este dorado futuro con un *adýnaton* (59–63): el mundo dejará de ser como es (los ciervos volarán, los germanos beberán del Tigris…) antes de que pueda borrar de su mente el rostro del *iuuenis*. Si volvemos al epodo horaciano, en que el *adýnaton* realzaba el pesimismo del exiliado, el contraste no puede ser mayor.

Al citado epodo remiten los destinos que propone M para su destierro personal, los confines del Océano (*Afros* 64; *Scythiam, Oaxen* 65, *Britannos* 66). M, al preguntarse si algún día podrá volver a ver sus *regna*, se acerca también a la figura del Saturno destronado:

> En umquam patrios longo post tempore finis
> pauperis et tuguri congestum caespite culmen,
> post aliquot, mea regna, uidens mirabor aristas? (67–9)

Mea regna anticipan los *Saturnia regna* y el pasaje de *G.* 2.468 ss. que elogia la sencillez de la vida del campesino itálico, uno de los cuales fue Saturno (538). Y al epodo remiten también el lamento por la guerra civil, el *impius miles* que ataca a sus conciudadanos y el *barbarus* que se aprovecha de la *discordia*:

> Impius haec tam culta noualia miles habebit,
> barbarus has segetes. En quo discordia ciuis
> produxit miseros: his nos conseuimus agros! (70–72)

Llegamos así a un nuevo cambio argumental implícito en la curiosa exhortación que M se dirige a sí mismo o cita como referida también a sí mismo: *Insere nunc Meliboee, piros, pone ordine uitis*.

Su formulación se asemeja a la del oráculo recibido por T en 45 y remite a *Ecl.* 9.50, en que Dafnis, una vez aparecido en el cielo el *sidus Iulium*, es exhortado a una acción semejante: *insere Daphni, piros, carpent tua poma nepotes.* Admonición divina, siembra de bienes futuros y renovación de la savia nacional mediante injerto es el sentido que el contexto de la obra nos permite reconstruir. En *nepotes* cabría ver también una alusión a los *Remi nepotibus* de *Epod.* 7.19–20 como símbolo de reconciliación. Si ampliamos el marco intertextual a Teócrito, en el *Id.* 1 se desarrolla el lamento por la muerte de Dafnis. Justo antes de morir éste se dirige al mundo natural que lo llora y le exhorta a transformarse (vv. 132–6), a que el pino dé peras (143: *καὶ ἁ πίτυς ὄχνας ἐνεῖκαι*). El *adýnaton* evocado refuerza el mensaje de regeneración.

Desvelados así la mayoría de elementos áureos, M pasa a despedirse de sus cabras (*ite… ite*). Espera que éstas, como el rebaño del Dafnis teocriteo, reaccionen con señales de dolor pastando venenosas flores del codeso y amargos sauces. M, como nuevo Orfeo, ya no cantará y se imagina postrado en una cueva, *uiridi proiectus in antro* (75), ya no verá más a sus cabras. Todos estos elementos, que caracterizaron la regeneración de T, son los que aguardan a M. Tras esa prueba, M obtendrá la dicha de T. Parece como si M y T fueran la misma persona en diferente tiempo.

El tono conciliador de T hacia M en los versos finales, ofreciéndole compartir *mitia poma* y su espacio (*hic* 79) cuando el sol, a modo de telón, se está poniendo acabar de perfilar la celebración de la justicia y la paz (dentro del bando cesariano y entre éste y los republicanos derrotados en Náuloco) al final de los *saecula ferrea* y en vísperas de los *aurea*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRISSON, J.-P. (1992) *Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, París, La découverte.

CLAUSEN, W. (1994) *Virgil. Eclogues. With Introduction and Commentary*, Oxford, Universidad.

CUCCHIARELLI, A. (2012) *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche. Introduzione e commento*. Traduzione di A. Traina, Roma, Carocci.

GATZ, B. (1967) *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, Olms.

JOHNSTON, P.A. (1980) *Vergil's Agricultural Golden Age*, Leiden, Brill.

PERKELL, Ch. (1990) «On *Eclogue* 1.79–83», *TAPha* 120, 171–181.

WATSON, L.C. (2003) *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford, Universidad.

ZANKER, P. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza (trad. P. Diener Ojeda; *Augustus und die Macht der Bilder*, Múnich, 1987).

AUGUSTO: DE EMPERADOR A HOMBRE

BEGOÑA FERNÁNDEZ ROJO

Universidad de León
begotxu28@gmail.com

Resumen — Octavio, un joven nacido en el seno de una familia aristocrática de la Antigua Roma y vinculado por lazos familiares con Julio César, marcó un antes y un después en nuestra historia. Su papel como figura pública comenzó tras el asesinato de Julio César. Pero fue en el año 27 a.C. cuando el Senado Romano decidió concederle los títulos de *Princeps* y de *Augusto*. Este hecho provocó un cambio político y en la figura de César Augusto comenzaron a concentrarse todos los poderes que antes ostentaba la *Res publica*. El hombre que cambió la historia de Roma presentaba costumbres cotidianas curiosas e interesantes. Los autores clásicos nos muestran una persona humilde, sencilla y meticulosa en sus conductas diarias. Es un claro antagonismo entre Augusto como padre del Imperio y Octavio, un hombre romano.

Palabras clave — Augusto, vida cotidiana, tradición

AUGUSTUS: FROM EMPEROR TO MAN

Abstract — Octavian, a young man born into an aristocratic family of Ancient Rome and linked by family ties to Julius Caesar, marked a before and after in our history. His role as a public figure began after the murder of Julius Caesar. But it was in the year 27 BC when the Roman Senate decides to grant him the titles of *Princeps* and *Augustus*. This caused a political change because in the figure of Caesar Augustus began to concentrate all powers previously held by the *Res publica*. The man who changed the history of Rome presents curious and interesting daily habits. Classical authors show us a humble, simple and meticulous person in their daily behaviours. It is a clear antagonism between Augustus, as the father of the Empire and Octavian, a Roman man.

Keywords — Augustus, daily life, tradition

Las grandes hazañas son las que mueven la Historia. Esta frase se hace realidad en la figura del Emperador Augusto resaltando su labor política, económica y militar en los territorios del Imperio Romano. Pero no debemos olvidar que detrás de esta gran figura hay un lado humano, una vida tradicionalista e intimista del que nos hablan los autores clásicos como Suetonio, Plutarco, Dión Casio y Nicolás de Damasco, entre otros.

1. FAMILIA, INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Recordando su infancia, sabemos que Cayo Octavio nació en la ciudad de Velitrae, cercana a la gran urbe de Roma. Pertenecía a la familia de los Octavios y aunque gozaban de la ciudadanía romana, su origen se remonta a tribus latinas. Es probable que su familia se dedicara al comercio.

Ninguno de sus antepasados había estado involucrado de manera activa en el gobierno hasta que su padre, también llamado Cayo Octavio, fue nombrado cuestor hacia el año 70 a.C. e ingresó en el Senado. Ganó las elecciones y sofocó una revuelta en la ciudad de Thurii. Suetonio *Aug.* 4.2. relata que de niños, el pequeño Octavio era apodado como Turino, nombre que algunos siguieron utilizando cuando ya era adulto de manera despectiva, denominándolo «el Turio».

Estuvo casado con Ancharia, una mujer de la cual la historiografía únicamente recoge su nombre y que murió al dar a luz. Esto permitió al padre del futuro emperador contraer nuevas nupcias, casándose con Atia, procedente de la familia Julia y sobrina de Julio César. De este matrimonio nació Octavia.

Antes del alba del día 23 de septiembre del año 63 a.C. nació Cayo Octavio que pasó casi toda su infancia en la casa de campo perteneciente a su abuelo, cerca de Velitrae.

Con cuatro años, Octavio perdió a su padre pero las fuentes no revelan datos concretos de las causas de su fallecimiento. Este hecho obliga a Atia a casarse con Lucio Marcio Filipo y Octavio es criado por su abuela materna, hermana de Julio César. Conocemos la existencia de un esclavo de la familia, Esfero, quien pudo haberse encargado de la educación paterna de Octavio ya que en el momento de su muerte, el que sería el primer emperador romano le honró con un funeral de Estado.

Cuando Octavio tenía doce años, su abuela Julia falleció y se trasladó a la casa de su padrastro. Fue en esta etapa de adolescente cuando conoció a sus dos grandes amigos: Marco Vipsanio Agripa y Cayo Mecenas.

El primer contacto de Octavio con Julio César tuvo lugar durante el nombramiento de éste como Dictador en Roma, tras pasar el Rubicón en el año 49 a.C.

Es el 18 de octubre del año 48 a.C. cuando Cayo Octavio celebró su entrada en la vida adulta, cambiando su túnica de niño por la *toga virilis*. Dión Casio 45. 2.5–6 cuenta que, mientras realizaba este cambio, se le desgarró la túnica y cayó al suelo, quedando el joven cubierto por una especie de taparrabos.

Esto significaba un mal augurio, y para contrarrestar, Octavio pronunció: «Tendré a todo el Senado a mis pies».

Octavio era un apuesto joven. Suetonio *Aug.* 79.2 describe sus rasgos físicos: ojos claros, brillantes y vivos, pelo rizado y rubio y dientes pequeños. Poseía marcas de nacimiento en su pecho y vientre. Era de salud delicada y propenso a enfermar, aunque las fuentes no dictaminan qué tipos de enfermedades le afectaban.

2. VIDA ADULTA

Pasaron varios años hasta que Octavio comenzó a actuar como un verdadero hombre. Uno de los momentos más duros de su vida fueron las Idus de marzo del año 44 a.C., al enterarse de la muerte de Julio César. Este hecho tenía reservadas grandes sorpresas. En la lectura del testamento, el Dictador había adoptado a Octavio como hijo suyo. Este legado no le gustó a Marco Antonio, quien se consideraba legítimo heredero y no quería compartir el poder.

Comenzaron las disputas entre ambos e intentaron resolverlas aliándose con Lépido, en lo que se ha llamado el Segundo Triunvirato, repartiéndose los territorios romanos: Marco Antonio se quedó con las provincias orientales, Octavio recibiría Italia y las provincias occidentales y Lépido las provincias africanas.

Para reforzar los lazos entre los dos belicosos triunviros, Octavio planeó la boda de Marco Antonio con su hermana mayor, Octavia, quien había quedado viuda. Así lo hicieron, pero Antonio retornó rápidamente a Oriente, donde se dejó seducir por los encantos de la Reina del Nilo.

Tanto Antonio como Augusto necesitaban desafiarse en un combate para poder liderar el mundo romano y ambos crearon estrategias distintas.

Octavio organizó una especie de plebiscito personal en el que los ciudadanos romanos debían jurarle lealtad. En sus *Res Gestae Divi Augusti* 25.2 se puede leer: «toda Italia juró voluntariamente su lealtad ante mí y me pidieron que fuera su líder en la próxima batalla».

Al mismo tiempo, Antonio se divorció de Octavia en mayo o junio del año 32 a.C. Esta noticia perjudicó a Marco Antonio, no solo por el comportamiento hacia su esposa sino por mantener como amante una reina extranjera.

También favoreció a Octavio el testamento de Marco Antonio, custodiado por las Vírgenes Vestales de Roma. Tras robarlo, lo leyó en privado y luego

ante el Senado. Lo que enfureció a la curia romana fue el deseo de Marco Antonio de ser enterrado en la ciudad de Alejandría hecho que le convertía en un hombre más oriental que romano.

Con toda esta información, Octavio podía declarar la guerra contando con el apoyo de Roma y necesitaba hacer creer que el contrincante no era Marco Antonio, sino Cleopatra ya que así atacaría a Egipto, no a un romano.

Comenzó la guerra naval de Actium en marzo del año 31 a.C. El vencedor fue Octavio. Cleopatra y Marco Antonio huyeron a Alejandría. Los amantes orientales agotaron todos sus recursos antes de darse por vencidos y al amanecer del 1 de agosto, Marco Antonio envió sus naves contra las de Octavio. El resultado fue peculiar, ya que los barcos levantaron los remos y se rindieron sin luchar. Marco Antonio, desesperado, se suicidó.

Octavio fue más compasivo de lo que se esperaba con la reina egipcia. Permitió que presidiese el funeral de Marco Antonio. Cayó enferma y Octavio fue a verla. La encontró desquiciada suplicando por su vida. Las fuentes clásicas confirman que Octavio quería que viviese para poder exhibirla durante su triunfo en Roma pero esta, intuyéndolo, se quitó la vida.

El 29 de agosto del año 30 a.C. Octavio regresó a Roma y por sus proezas se le confirió un estatus de semidivino. Un año más tarde, celebró grandes triunfos.

Frente a la imagen de un hombre poderoso, astuto y observador, el miedo y la desconfianza continúan marcando su vida. Así, al hacer pública la reducción del número de senadores, Suetonio *Aug.* 35.1–2 nos cuenta que durante la reunión, Octavio llevaba una espada y un peto bajo su túnica y los senadores solamente podían acercarse a él una vez que sus togas habían sido examinadas.

En el año 27 a.C. con 36 años, Dión Casio 53.4.3–4 le atribuye la célebre frase: «Depongo mi cargo en su totalidad y os devuelvo toda la autoridad». El Senado, agradecido ante este gesto, le concedió nuevos honores, entre los que destaca un *cognomen* especial. Se barajó la idea de llamarle *Romulus*, como segundo fundador de Roma, pero prevaleció *Augustus*, que significa «por la gracia de Dios». A partir de entonces su nombre sería *Imperator Caesar Augustus*.

Años más tarde, Augusto llegó a Hispania. Desde niño había sido supersticioso y para combatir los rayos y truenos llevaba como amuleto un trozo de piel de foca. En Hispania, mientras se desplazaban bajo una tormenta, un relámpago surcó su litera y mató a un esclavo que caminaba delante

portando una antorcha, según Suet. *Aug.* 29. Este hecho le volvió un hombre aún más agorero.

Como nos cuenta Dión Casio 53.25.7, en esta campaña de conquista, Augusto cayó enfermo debido a la fatiga y la ansiedad. Convaleció en Tarraco en el año 25 a.C. y para distraerse escribió una autobiografía que dedicó a sus amigos Agripa y Mecenas. Durante la época medieval esta obra se perdió.

A partir del año 20 a.C. Augusto empezó a preocuparse más por los asuntos cotidianos. Reprobaba la decadente sociedad en que vivía y el abandono de las antiguas virtudes romanas. Presentó un conjunto de leyes para fomentar el matrimonio y la procreación y tomar medidas contra el divorcio y el libertinaje sexual.

Augusto realizaba una vida diaria sencilla y rutinaria. Everitt (2006: 291–299), tomando pasajes de Suetonio (*Aug.* 45), nos describe uno de esos días: su casa de la colina palatina, era muy austera. Suetonio dice que no destacaba por su tamaño ni por su elegancia. Cuando Augusto quería estar a solas, se retiraba a un estudio situado en la parte superior de la casa.

Augusto usó el mismo dormitorio durante más de cuarenta años. Dormía en una cama baja con una colcha muy ordinaria. Era una habitación pequeña, sin ventanas y decorada con frescos de máscaras teatrales.

Se despertaba con los primeros rayos de sol. Cuando se calzaba, tenía mucho cuidado de no poner el pie derecho en el zapato izquierdo, puesto que pensaba que le daba mala suerte.

Prestaba poca atención a su pelo y cuando iba al barbero solía leer o escribir. Excepto en las ocasiones que debía realizar algún acto público, Augusto llevaba ropa de estar por casa, cosida y tejida por Livia y sus mujeres.

Era muy friolero y en invierno se abrigaba con cuatro túnicas y una toga gruesa. Debajo llevaba un peto, calzones y polainas de lana. Además siempre tenía una muda a mano por si la necesitaba de manera inmediata en algún acto.

Augusto no solía comer a ciertas horas, únicamente cuando tenía hambre. Comía poco y le gustaba la comida sencilla. Bebía poco alcohol. No solía tomar el vino antes de la comida principal del día, que es nuestra cena. Para acallar su sed comía un trozo de pan mojado en agua o una rodaja de pepino.

Le gustaba echar la siesta en sus ratos libres. También jugaba a la pelota y a veces iba a pescar. Entre los juegos romanos, prefería el boxeo.

Augusto no solía tomar un baño completo sino que recibía masajes de aceite o sudaba junto al fuego. Después le mojaban con agua caliente y se secaba al sol.

Con cierta frecuencia, recibía invitados. Pero no solía estar muy interesado en la comida, ya que llegaba tarde y se marchaba pronto. Después de la cena, trabajaba un rato para poder terminar los asuntos de cada día.

Se acostaba sobre las once y dormía siete horas como máximo. Se despertaba mucho y en múltiples ocasiones necesitaba la presencia de lectores o narradores de cuentos.

En el año 2 a.C. comenzó a cambiar la suerte del Emperador. Se vio obligado a enviar al exilio a su hija Julia por su conducta inmoral. Además, años más tarde, en septiembre del 9 d.C., las legiones XVII, XVIII y XIX, bajo el mando de Quintilio Varo, fueron asaltadas y aniquiladas por tribus germanas. Augusto ya tenía más de setenta años y este desastre le provocó un gran impacto. Pasó meses sin cortarse el cabello ni afeitarse. Fue un duro golpe psicológico e incluso se insinúa que comenzó a perder la cabeza. Era común escucharle gritar por las noches: «Quintilio Varo, devuélveme mis legiones» (Suet. *Aug.* 23.2).

En los últimos años de su vida Augusto pasó mucho tiempo en Capri, donde descansaba olvidándose de los asuntos de Estado. Debido a que los hombres jóvenes de su familia habían fallecido, la decisión del emperador sobre quién le sucedería estaba clara: Tiberio, el hijo de Livia.

En el año 14 d.C. Augusto se alojó en Nola, villa que había sido propiedad de su padre. Comenzó a sentirse muy mal y por las fuente clásicas sabemos que tenía fiebre y estaba muy débil, pero sus doctores no sabían a ciencia cierta qué mal tenía.

Mejoró levemente y acompañó a Tiberio al sur de Italia. Volvió a caer enfermo durante la travesía pero al regresar, Augusto recuperó la salud completamente. Al haber estado enfermo y con tal gravedad, todos los preparativos para su muerte estaban ya listos.

Una tarde, mientras Augusto echaba la siesta, Livia se dirigió al peristilo. En el centro, había una higuera que ella había plantado años atrás. El emperador disfrutaba cogiendo higos durante la tarde. Por eso, Livia untó algunos con un brebaje venenoso mientras otros los dejaba intactos. Cuando ambos salieron al peristilo, Augusto comió de los higos envenenados (D.C. 56.30.2.). Esa noche sufrió retortijones de estómago, diarrea y una fiebre muy alta. A la mañana siguiente pidió que le trajeran un espejo y se vio reflejado con un aspecto terrible.

En su habitación Augusto pronunció unas de sus frases más recordadas: «Encontré una Roma hecha de ladrillo y os la dejo de mármol» (Suet. *Aug.*

29.1). También añadió esta pregunta con un toque de humor sombrío debido a su devoción por el teatro «¿He interpretado bien mi papel en la farsa de la vida?». Y tras una breve pausa, continuó: «Si estáis contentos, batid palmas y aplaudid al autor» (Suet. *Aug.* 100.1).

El 19 de agosto del año 14 d.C., se marchó Octavio, el hombre débil, enfermizo, supersticioso y tradicionalista que supo demostrar al mundo sus dotes de gran Emperador.

3. CONCLUSIONES

Durante los cuarenta años que permanece Augusto en el poder, Roma vive una época de esplendor cultural, económico, social y político. Es realmente interesante observar la evolución sufrida por este Imperio y valorar la figura protagonista de esta historia.

Conocer a Octavio, hombre, como persona sencilla, humilde, inteligente, de carácter firme pero débil de salud y poder descubrir en él a Augusto, Emperador, *Princeps*, que consigue el apoyo incondicional de su pueblo y con el que comienza la gloria del Imperio, supone un reto para cualquier persona, ya que descubrir los hombres que han forjado nuestro pasado nos puede permitir entender nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA

AUGUSTO (1984) *Res Gestae Divi Augusti*. Traducción, prólogo y notas de Nicolás Cruz, Santiago de Chile.

BRAVO, G. (2005) *Historia de la Roma Antigua*, Madrid, Alianza.

DIÓN CASIO (2004) *Historia Romana*, Libros I–XXXV. Introducción, traducción y notas de Domingo Plácido Suárez, Madrid, Gredos.

— (2011) *Historia Romana*, Libros XLVI–XLIX. Introducción, traducción y notas de Juan Pedro Oliver Segura, Madrid, Gredos.

EVERITT, A. (2006) *Augusto, el primer emperador*, Barcelona, Austral.

MANGAS, J. (1991) *Augusto*, Madrid, en Akal: Historia del Mundo Antiguo.

ROLDÁN HERVÁS, J.M. (1995) *Historia de Roma*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SUETONIO (2004) *Vida de Augusto*. Introducción de Antonio Ramírez de Verger y traducción de R. M.ª Aguado Cubas, Barcelona, RBA.

EL *MONVMENTVM ANCYRANVM* Y LA LITERATURA DE LA ÉPOCA

GREGORIO HINOJO ANDRÉS

Universidad de Salamanca
grehian@usal.es

Resumen — Aunque se pueden encontrar vestigios del *Monumentum* en muchos textos literarios de la época, nos vamos a limitar a la oda decimoquinta del libro cuarto, probablemente la última que escribió el poeta Horacio, y a la obra histórica de Veleyo Patérculo, especialmente a unos capítulos del libro segundo. En el primer caso fue Augusto el que sin duda conocía muy bien este poema, por ello pensamos que ejerció alguna influencia en la redacción de sus memorias; en el caso del historiador es innegable que conocía el *Monumentum*, dada su amplia difusión. Se observan no sólo coincidencias de contenido, sino también formales, especialmente léxicas.

Palabras clave — literatura, intertextualidad, Virgilio, paz augústea

MONVMENTVM ANCYRANVM AND CONTEMPORARY LITERATURE

Abstract — Traces of *Monumentum Ancyranum* can be found in many contemporary literary texts. Nevertheless, I will focus my attention only on the fifteenth ode of book 4, probably the last one written by Horace, and on the historical works by Velleius Paterculus, especially some chapters in book 2. As regards the ode, Augustus appears to have known this poem very well. It seems likely, therefore, that it had some influence in the composition of his memories. As far as the historian is concerned, he certainly was familiar with the poem, given its popularity. Coincidences are found not only in its content but also in its structure, especially in its vocabulary.

Keywords — Literature, intertextuality, Virgil, Augustan peace

1. GENERALIDADES

Si las *Res Gestae* son una exposición apologética de las actividades, de los éxitos, de los galardones de Augusto, como se admite unánimemente, parece lógico que una gran parte de la literatura augústea, fuertemente politizada y muy dirigida por Mecenas, tenga una relación directa o indirecta con las Memorias del Emperador. Resulta, por tanto, imposible exponer toda la influencia de las *Res Gestae* en la literatura de la época, y la de ésta en aquéllas. Me voy a centrar en la oda decimoquinta del libro cuarto de Horacio,

una de las más significativas para entender la complejidad de las relaciones entre Horacio y Augusto, y en el relato de Veleyo Patérculo sobre el reinado de Augusto, especialmente los capítulos 89 y 90 del libro segundo.

2. HORACIO

Es evidente que la oda de la que nos ocupamos, aunque es la última que compuso el poeta, como ha demostrado con contundentes argumentos Franke (citado por Frankel 1980: 449), es anterior a la redacción definitiva del *Monumentum*, realizada, según testimonio del propio Augusto, el año 13 p. Xt., a sus 76 años: *Cum scripsi haec annum agebam septuagensumum sextum*, *Ὅτε ἔγραφον ταῦτα, ἦγον ἔτος ἑβδομηκοστὸν ἕκτον*; por ello, el *Monumentun* no ha podido influir ni estar presente en ella. Si hay alguna coincidencia, que en mi opinión sí las hay, se debe a que o bien Horacio conocía los borradores —incluso es posible que asesorara a Augusto en su elaboración—, o a que éste, que sin duda había leído la última oda del poeta, de la que era destinatario y, a la vez, objeto, se inspirara en ella; ésta última hipótesis nos parece totalmente plausible. Por otra parte, todos los comentaristas del documento están de acuerdo en que se fue redactando progresivamente y que no se compuso en su totalidad el año trece.

Hay otro factor importante, la oda se escribió varios años después de la muerte de Virgilio —precisamente en ella hay, como veremos, un homenaje implícito al mantuano— y las relaciones de Augusto y Horacio cambiaron bastante y, en mi opinión, también el tono de su poesía y concretamente el de todas las del libro cuarto. El hecho de que le pidieran y aceptara escribir el *Carmen Saeculare* muestra claramente una nueva actitud del venusino; la composición de un poema muy alejado de su lírica anterior le propició el inicio de una nueva lírica muy diferente, como afirma Fraenkel (1980: 400). Los siguientes versos son indicio claro de lo que afirmo:

> nupta iam dices «ego dis amicum,
> saeculo festas referente luces,
> reddidi carmen docilis modorum
> vatis Horati».
>
> (*Carm.* 4.6.4)

No eran esperables versos de esta naturaleza en las odas anteriores; en este libro aparecen unas odas de distinto tenor. Es, también, la única ocasión en que Horacio se nombra en sus poemas.

Su composición tan tardía le proporciona dos ventajas, la primera es que Augusto ya ha completado prácticamente su currículum militar y sus actividades más destacadas, y la segunda es que tras estas victorias se presenta ante los romanos una época de paz, de estabilidad, de *otium* que se recoge en el texto y de la que el Emperador se siente orgulloso en sus Memorias.

Antes de señalar las posibles relaciones de la oda y las *Res gestae*, creo necesario realizar unas precisiones sobre la naturaleza y estructura de la misma; aunque cierra el libro y fue la última en su redacción, no tiene las características de una clausura; no se parece en nada a 2.20 ni a 3.30, más bien recuerda una oda programática, coincidiendo así con 1.1 y con 3.1; por ello, con mucha razón Murray (1985:41) está convencido de que esta oda estaba destinada a ser la primera del libro, tanto por el inicio programático que supone la *recusatio*, como por el elogio de Augusto en la parte central y por la enumeración de temas, que corresponderían a lo que el poeta se proponía desarrollar (Encinas, 2001: 32).

Los versos iniciales

> Phoebus uolentem *proelia* me loqui
> *uictas et urbis* increpuit lyra,
> ne *parua Tyrrhenum* per aequor
> uela darem. tua, Caesar, aetas

son claramente una *recusatio*, pero no son un *recusatio* convencional, ya que se limita únicamente a *proelia* y a *uictas urbes;* por otra parte, sin ningún salto se pasa directamente a enumerar en la misma estrofa los logros del Emperador; el rechazo se refiere pues a los *proelia*, no a las acciones y gestas el Príncipe; la presencia de *proelia*, como certeramente señala Fraenkel (1980: 449), recuerda claramente a Virgilio: *cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem uellit et admonuit* (*Ecl.* 6.3). La resonancia virgiliana también la encontramos en *ne parua Tyrrhenum per aequor uela darem*, que recuerda el virgiliano: *gens inimica mihi Tyrrhenum nauigat aequor* (*Aen.* 1.67). También el *parua uela* es uno de los adjetivos para designar los géneros poéticos no épicos, el *genus tenue*.

Como en otras ocasiones la *recusatio* no se cumple por completo, ya que aunque se anuncia el rechazo de los *proelia*, de forma velada e indirecta se nos van a recordar los éxitos militares del César, ya que se narra la pacificación del imperio en todas sus fronteras, fruto, sin duda, de las guerras exteriores, el triunfo sobre los partos para arrebatarles las enseñas y la sumisión definitiva de los habitantes de la cuenca del Danubio, de los getas, de los seres, de los persas y de los sármatas y otros pueblos de la cuenca del Don; también al hablar del oriente hasta occidente, se incluyen los de Hispania, recientemente doblegados en las guerras cántabras.

Sigue, a continuación, una larga enumeración de las ventajas que para Roma ha supuesto la actividad de Augusto; esta serie reforzada por el polisíndeton *et… et … et… que… et* da la impresión de ser ilimitada; la concisión y la rapidez recuerdan la narración de las *Res Gestae*, que en opinión de Shirley (1967: 336), «In a style of studied simplicity, and almost telegraphic brevity, with not a word too many or a word too few» que recuerda los comentarios de su padre adoptivo:

tua, Caesar, aetas
fruges et agris rettulit uberes
et signa nostro restituit Ioui
derepta Parthorum superbis
postibus et uacuum duellis
Ianum Quirini clausit et ordinem
rectum euaganti frena licentiae
iniecit emouitque culpas
et ueteres reuocauit artis,

También tanto Fraenkel (1980: 450) como Quinn (1980: 325) han destacado la presencia de varios verbos con el prefijo *re-* (*retulit… restituit… reuocauit*) que sugieren la restauración de las virtudes antiguas y del viejo sistema republicano. Este es uno de los tópicos del *Monumentum*: *Legibus nouis me auctore latis multa exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo* reduxi *et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi* (8.5). Muchos de estos verbos se repetirán en el fragmento de Veleyo que luego analizaremos.

Esta primera parte termina con un tricolon en *gradatio*, con tres sujetos de *creuere* ordenados cronológicamente*: Latinum nomen* la conquista del Lacio y la federación de ciudades; *Italae uires famaque*, extensión de la ciudadanía a los italianos; *imperi maiestas ad ortus… cubili*, el dominio del mundo con Augusto; tres etapas de la expansión de la Roma primitiva:

per quas *Latinum nomen* et *Italae*
creuere uires famaque et imperi
porrecta maiestas ad ortus
solis ab Hesperio cubili.

En el centro del poema hay un cambio importante, tanto de contenido como de la forma de enunciación, de la segunda persona que ha presidido el discurso hasta estos versos, se pasa a la tercera, *custode rerum Caesar*, con un término muy propio de la ideología y de la propaganda del momento.

custode rerum Caesare *non* furor
ciuilis aut uis exiget otium,
non ira, quae procudit ensis
et miseras inimicat urbis;
non qui profundum Danuuium bibunt
edicta rumpent Iulia, *non* Getae,
non Seres infidique Persae,
non Tanain prope flumen orti;
nosque et profestis lucibus *et* sacris
inter iocosi munera Liberi
cum prole matronisque nostris
rite deos prius adprecati
uirtute functos more patrum duces
Lydis remixto carmine *tibiis*
Troiamque *et* Anchisen *et* almae
progeniem Veneris canemus.

En la primera mitad de esta segunda parte se enuncian de forma negativa todos los defectos que castigaron la época anterior, no la *aetas* de César, y que han sido abolidos por la llegada de Augusto, que se refieren tanto a la paz interior, la ausencia del *furor ciuilis*, como a la paz exterior con la sumisión de todos los pueblos, especialmente de los más rebeldes. Hay también un tricolon reforzado por los *non* anafóricos. Llama la atención la forma tan diferentes para nombrar a los distintos pueblos; esto es una muestra de la *variatio* que siempre busca Horacio para evitar la monotonía y poder incrementar el significado.

La estrofa final, como en otras muchas odas horacianas, es circular o anular y nos lleva a la primera; ambas son un tanto programáticas y metapoéticas y nos hablan de la forma de elogiar las actividades del público. Frente a la un tanto fingida *recusatio* inicial, el poeta recurre al pueblo, a la comunidad

para que sea ella la que cante las glorias del Emperador. Este *nos* enfático nos remite al *me* del verso inicial. Con *tibis Lydia* se nos recuerda que no estamos ante un poema épico, sino lírico, aunque se hable de Troya, Anquises y Venus. También como en la estrofa inicial hay una clara reminiscencia virgiliana:

Troiamque *et* Anchisen *et* almae
progeniem Veneris canemus.

Hay una línea poética y otra política, no siempre concurrentes. Es un elogio, similar a las *res gestae*, están todos los temas: pacifismo y pacificación, moralismo, recuperación de las *artes* republicanas y de los valores antiguos. Todos estos conceptos se reivindican también en *Res Gestae*, como parece insinuar Fraenkel, aunque no lo afirma de manera expresa, pero en mitad del comentario de la oda, cita por similitud un pasaje del *Monumentum.*

3. VELEYO Y EL *MONVMENTVM*

En el caso de Veleyo la situación es muy diferente, porque nadie puede dudar de que el historiador conociera perfectamente el *Monumentum.* También desde hace mucho tiempo se ha venido a firmando que estaba inspirado en él, aunque sorprende que no lo haya citado en ninguna ocasión. Mommsen ya defendió en 1883, en la segunda edición del *Monumentum*, que existía una cierta afinidad entre ambas obras y J. Gagé (1959: 39) afirma que no es creíble que pudiera desconocer este texto esculpido en un lugar público. También Woodman ha escrito (1977:9) que en los *excursus* sobre las provincias el tono recuerda el de las *Res Gestae.* Igualmente Shipley en su edición de Loeb afirma (XIV, n. 1) que para el reino de Augusto probablemente se sirvió de la autobiografía de este emperador. Hay también un artículo relativamente amplio de J. Hellegouarc'h y C. Jodry, publicado en Latomus en 1980, dedicado exclusivamente a probar la influencia de las *Res Gestae* en la *Historia Romana* de Veleyo.

El artículo realizado por dos grandes investigadores, especialmente el profesor Hellegouarc'h, gran conocedor de la obra de Veleyo y de sus fuentes —del que me siento deudor desde hace muchos años por su espléndida monografía sobre el léxico político romano— comete, en mi opinión, un error de planteamiento, ya que buscan frases textuales y coincidencias léxicas; es evidente que nuestro historiador un tanto *amateur* procuraría evitar

copiar directa y literalmente de su fuente, conocida por todos los romanos de la época; algunas de las coincidencias que citan son términos técnicos, designaciones de magistrados o instituciones que deben nombrarse de la misma forma o palabras, como utilizar el verbo *pacare, bellum seruile, qui triumuir fuerat reipblicae constituendae.* Con agudeza y clarividencia ha restado valor a estas coincidencias A. Alvar (1980: 120–121). Creo, con todo, que las coincidencias y las influencias hay que verlas, según mi criterio, en contenidos ideológicos, en la insistencia en algunos temas, en la tendencia política, en los slogans propagandísticos y en los objetivos apologéticos; no en los términos de instituciones y magistraturas que son, necesariamente, coincidentes.

He seleccionado en primer lugar el pasaje de 2.89., también elegido por Hellegouarc'h:

> Finita uicesimo anno bella ciuilia, sepulta externa, *re*uocata pax, sopitus ubique armorum furor, *re*stituta uis legibus, iudiciis auctoritas, senatui maiestas, *imperium magistratuum ad pristinum redactum modum*; tantummodo octo praetoribus adlecti duo. *Prisca illa et antiqua rei publicae forma reuocata, rediit cultus agris*, sacris honos, securitas hominibus, certa cuique rerum suarum possessio; leges emendatae utiliter, latae salubriter, senatus sine asperitate nec sine seueritate lectus (2.89.3-4).

Aquí tenemos en primer lugar todos los ideales y objetivos de la política augústea: el fin de las guerras civiles, la sumisión de los pueblos extranjeros, la *pax augustea*, las leyes promulgadas, la vuelta al sistema republicano de alguna forma: *imperium magistratuum ad pristinum redactum modum.* La presencia de *reuocata, restituta, redacta*, verbos todos encaminados a dar la impresión de la república restaurada.

Nos recuerda este pasaje de las *Res Gestae*:

> Legibus nouis me auctore latis multa exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo *reduxi* et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi (*Res Gest.* 8.5).

La restauración de la república la proclama en el siguiente párrafo:

> In consulatu sexto et septimo, postquam bella ciuilia exstinxeram, per consensum uniuersorum potitus rerum omnium, *rem publicam ex mea potestate in senatus populique Romani arbitrium transtuli* (*Res Gest.* 34).

También es otro de los méritos y galones que se atribuye el rechazo de la dictadura, vemos como esta obsesión aparece en los dos autores:

> Consulatus tantummodo usque ad undecimum, quem continuaret Caesar, cum saepe obnitens repugnasset, impetrare potuit: *nam dictaturam quam pertinaciter* ei deferebat populus, tam constanter repulit (2.89.5)

> *Dictaturam et apsenti et praesenti* mihi delatam et a populo et a senatu, M. Marcello et L. Arruntio consulibus non recepi (*Res Gest.* 5)

Nos sirve este ejemplo para observar cómo evita la repetición textual, frente al *apsenti et praesenti* el historiador utiliza el *pertinaciter;* la misma idea expresada con diferentes palabras.

Otra de las obsesiones de Augusto fue recuperar las insignias romanas de manos de los partos, también aparece en el poema horaciano; ambas citas las encontramos en las dos obras.

> Dum *pacatur Occidens*, ab Oriente *ac rege Parthorum* signa Romana, quae, Crasso oppresso, Orodes, quae, Antonio pulso, filius eius Prahates ceperant, *Augusto remissa sunt. Quod cognomen illi uiro Planci sententia consensus uniuersi senatus populique Romani indidit* (2.91.1).

> Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi. Ea autem signa in penetrali quod est in templo Martis Vltoris reposui (*Res Gest.* 29).

> Quo pro merito meo senatus consulto Augustus appellatus sum et laureis postes aedium mearum uestiti publice (*Res Gest.* 34).

Hay, finalmente, enumeradas muchas de las conquistas de Augusto, a las que se dedica gran parte de las *Res Gestae.*

4. EPÍLOGO

Podemos afirmar que hay coincidencias en los tres textos. Sin duda, Augusto conocía la oda horaciana, en mi opinión la más inequívocamente pro-augústea de todas las del poeta; en las mayoría de ellas los elogios están siempre muy matizados o expresados con distanciamiento; la complejidad horaciana se presta a múltiples y variadas lecturas; me gusta, siempre que hablo de Horacio, recordar la definición de un prestigioso especialista, de

Ettinghausen, (1996:242): «Es un poeta esquivo y sutil al que resulta punto menos que imposible encajar en un solo sistema filosófico. La crítica ha querido ver en él sucesiva (y a veces simultáneamente) un estoico, un epicúreo, un cínico, y hasta un cristiano». El cinismo está muy presente en su poesía. No descarto que tras el 13 colaborara en la redacción de estas memorias. Veleyo evidentemente conocía ambos textos y ha formulado como nadie los intentos de Augusto por restaurar o fingir restaurar la vieja república. Fraenkel, más prudente que yo y más horaciano, insinúa la relación de los tres textos pero no se compromete tan explícitamente; sí aprovecha para dar un toque de atención a Syme para afirmar que no hubo «revolución», sino «restauración».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, A. (1980–81) «Las *Res Gestae Diui Augusti*», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 7–8, 109–140.

ENCINAS, M. (2001) *La lírica civil horaciana*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

ETTINGHAUSEN, H. (1996) «Horacianismo vs. neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León», *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

FRAENKEL, E. (1980) *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

GAGÉ, J. (1959) *Édition commentée de Res Gestae*, París, Les Belles Lettres.

HELLEGOUARC'H, J. & JODRY, Cl. (1980) «Les *Res Gestae* d'Auguste et *Historia Romana* de Velleius Paterculus», *Latomus* 39, 803–816.

MURRAY, O. (1985) «Symposium and Genre in the Poetry of Horace», *JRS* 75, 39–50.

QUINN, K. (1984) *The Odes. Horace*, Basingstoke, MacMillan Education.

SYPLEY, F.W. (1967), *Velleius Paterculus. Res Gestae Diui Augusti*, London, Loeb Classical Library.

WOODMAN, A.J. (1977) *Velleius Paterculus. The Tiberian Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

ARQUELAO DE CAPADOCIA, AUGUSTO Y LA *ENEIDA* DE CONÓN

ÁLVARO IBÁÑEZ CHACÓN

Universidad de Granada
alvaroic@ugr.es

Resumen — De acuerdo con el resumen de Focio, las *Narraciones* de Conón estaban dedicadas a Arquelao de Capadocia, un importante rey-cliente de Augusto. Varios *διηγήματα* tratan sobre asuntos romanos o itálicos, pero destaca especialmente *narr.* 46 sobre Eneas. En este sentido, la propaganda augústea estaba presente en la obra del mitógrafo más de lo que deja entrever el amañado resumen de Focio: la comparación del epítome con el *POxy* 3648 saca a la luz aspectos no tenidos en cuenta sobre el *modus epitomandi* del Patriarca.

Palabras clave — Arquelao, Augusto, Eneas, Conón

ARCHELAUS OF CAPPADOCIA, AUGUSTUS AND CONON'S *AENEIS*

Abstract — According to the Photius' summary, the *Narratives* of Conon were dedicated to Archelaus of Cappadocia, an important Augustan client-king. Several *διηγήματα* deal with Roman or Italic matters, but especially highlights *narr.* 46 on Aeneas. Thus, the Augustan propaganda was present in the Conon's compilation more than suggests the biased summary of Photius: the comparison with *POxy* 3648 brings to light aspects not taken into account on his *modus epitomandi*.

Keywords — Archelaus, Augustus, Aeneas, Conon

1. ARQUELAO Y ROMA

El capadocio Arquelao ascendió al trono sin tener ningún tipo de relación genética con la realeza[1], de hecho, en algunas fuentes se le considera un «usurpador» que descendía, sin embargo, de una familia de rancio abolengo militar y religioso: su tatarabuelo homónimo fue general de Mitridates IV Eupátor, aunque desertó y se pasó a las filas de Sila[2]; su abuelo y su padre ostentaron el sacerdocio de Comana, el primero por concesión de Pompeyo y el segundo acabó siendo destituido por Julio César[3].

1 Magie 1950: 491 ss.; Pani 1972: 91 ss.; Sullivan 1980: 1.149–1.161.
2 Magie 1950: 219–221; Portanova 1988: 180–185; Ballesteros 1996: 168–170.
3 Ballesteros 2000.

No hay, por tanto, ningún parentesco entre estos personajes y la realeza de Capadocia, pero Marco Antonio, dentro de su política de reorganización de los estados orientales, concedió a Arquelao el trono en el año 36 a.C.[4] En este punto, las fuentes son confusas y contradictorias: según algunos, el beneficiario de la reforma antoniana fue un tal Sisines, a quien también se le denominó «usurpador», de aquí que los historiadores hayan planteado varias hipótesis de identificación entre ambos, entendiendo que Sisines sería el nombre original y Arquelao el asumido tras la entronización[5]. Esta teoría cobra sentido, sobre todo, cuando se comprueba en las fuentes el interés de Arquelao por vincularse a su familia paterna y remontar el origen a los monarcas macedonios y, en última instancia, al mismísimo Heracles; por otra parte, esto demuestra la desvinculación y el «nacionalismo» de Arquelao con respecto de sus antecesores en el trono (cf. *infra*). No obstante, el vínculo con la realeza destituida lo pudo mantener Arquelao mediante el matrimonio con alguna hija o hermana de los monarcas anteriores, estableciéndose así otra ilustre conexión remontable a los grandes reyes de Persia[6]. Tal es precisamente la ascendencia de la que, según Flavio Josefo (*BI* 1.476–477), se vanagloriaba Glafira, hija de Arquelao, durante su estancia en la corte judía como esposa de Alejandro, hijo de Herodes.

Arquelao de Capadocia fue rey, por tanto, a partir del año 36 a.C. gracias a Marco Antonio, aunque los motivos del triunviro no se conocen y las fuentes al respecto son, de nuevo, confusas: los principales textos que hacen referencia al hecho señalan a Glafira, madre de Arquelao, como principal responsable de que el triunviro instaurara a su hijo en el trono y la califican de «hetera»[7]. Este dato se ha asumido generalmente sin cuestionar siquiera su posible origen; en otro lugar hemos planteado la hipótesis de que todo tiene razón de ser dentro de los lances propagandísticos que surgieron entre uno y otro bando, fruto de lo cual es un epigrama transmitido por Marcial y atribuido al propio Octaviano en el que Glafira, junto con Fulvia, no sale muy bien parada[8]. La maledicencia de las fuentes literarias contrasta con el texto de una inscripción de Magnesia que formaba parte del pedestal de una estatua honorífica de Glafira y en la que se la honra como «reina» por su

4 Bowersock 1965: 42 ss.
5 Magie 1950: 435, 1286 n. 26; Syme 1995: 148–150.
6 Cf. Reinach 1888: 68, n. 2.
7 App. *BC* 5.7; D.C. 49.32.3.
8 Mart. 11.20; cf. Hollis 2006: 284–286.

evergesía para con el pueblo magnesio[9]. Personalmente, nos parecen contradictorios y sin sentido tales honores para una prostituta[10].

Sea como sea, Arquelao se convirtió en rey de Capadocia y militó en el bando antoniano durante la guerra. Sin embargo, en un momento indeterminado, pero posiblemente poco antes de la derrota de *Actium*, éste y otros monarcas orientales desertaron y se pasaron al bando de Augusto[11]. Así, en la reestructuración de Oriente llevada a cabo por el *Princeps* Arquelao de Capadocia fue validado en el trono, sus dominios ampliados con zonas costeras de Cilicia, Armenia y, posteriormente, con el reino de Ponto[12], pero también se convirtió en una pieza clave de la diplomacia augústea, principalmente en los siempre turbios asuntos de Judea, pues, además, Arquelao desposó a su hija Glafira con hijos de Herodes[13].

Los motivos por los que Augusto fue tan generoso con Arquelao no han sido revelados por las fuentes y los historiadores suponen que todo formaba parte de la organización augústea de Asia Menor, dado que los dominios de Arquelao servían de parapeto entre el Oriente romanizado y el eterno enemigo parto[14]. Por su parte, Arquelao correspondió a Augusto con numerosos honores, aunque no dejó de marcar la diferencia entre su clientelismo y la pleitesía filorromana de sus antecesores (cf. *infra*). No obstante, a Tiberio le bastaron sólo tres años después de la muerte del Augusto para deshacerse de uno de sus bastiones en Oriente, aunque, al parecer, detrás de la acusación de alta traición se escondía el resentimiento: se cuenta que, durante la estancia de Tiberio en Rodas, el sucesor entonces de Augusto, Cayo César, se encontraba administrando las costas orientales y fue honrado por Arquelao, mientras que, por consejo de los partidarios del *Imperator*, no cumplió ningún tipo de pleitesía para con Tiberio; según Tácito (*Ann.* 2.42), Arquelao no actuó así *per superbiam*, sino por una clara deferencia hacia Augusto, pero el gesto no fue olvidado por Tiberio, quien promovió una serie de intrigas que culminaron con la comparecencia de Arquelao en Roma y con su muerte en el año 17 d.C. en circunstancias poco claras[15].

9 *OGIS* 361; *IMagn.* 138; la estatua en Watzinger 1904: 203–204, fig. 205.
10 Ibáñez Chacón 2012b.
11 Cf. Bowersock 1965: 44–50.
12 Magie 1950: 475 ss.
13 Ibáñez Chacón 2008/2009.
14 Pani 1971: 111–112.
15 Magie 1950: 1349, n. 1; Sullivan 1980:1160–1161; Romer 1985.

En definitiva, la política de Arquelao fue muy similar a la de otros monarcas helenísticos: se inventó una ascendencia gloriosa y asumió una serie de sobrenombres ilustrativos de su ideología y propaganda personal[16]. Así, se autonombró *Φιλοπάτρις*, es decir, «amante de su patria»[17], según se ha conservado en numerosas inscripciones y, sobre todo, en las monedas acuñadas[18], en las que también se registra otro apelativo del monarca: *ὁ Κτίστης*, «el Fundador», y se evidencia su vinculación con Heracles a través del *ῥόπαλον* del héroe que figura recurrente en el reverso de las monedas. El otro tipo iconográfico resume igualmente la propaganda de Arquelao: en el anverso la efigie de un fornido Heracles, en el reverso la representación del Argeo, el monte más importante de Capadocia[19].

Evergesía, nacionalismo, fundaciones, no son conceptos incompatibles con el sistema de clientela desarrollado por Augusto en Asia Menor, sino que el rey-cliente procuraba en todo momento dejar constancia de su deuda para con el *Princeps* y, en el caso concreto de Arquelao, es muy significativo que renombrara la capital capadocia Mazaca como Cesarea y que refundara la isla Eleusa, donde situó su residencia real, cambiándole al poco tiempo el nombre por *Σεβαστή*, es decir, «Augusta»[20]. Además, Arquelao también fue un personaje letrado y culto, interesado en cuestiones geográficas, arqueológicas y científicas (¿paradoxográficas?) sobre las que escribió numerosos tratados conocidos por Plinio[21].

En este sentido, la personalidad de Arquelao de Capadocia es muy similar a la de otros reyes-clientes de la época, con los comparte las inquietudes intelectuales y los intereses políticos, siempre con el beneplácito del Emperador. Basta con recordar al *litteratissimus* Yuba II de Mauritania[22], yerno por poco tiempo del propio Arquelao, o a Herodes el Grande, en cuya corte desarrolló una valiosa labor cultural Nicolao de Damasco, aunque, lamentablemente,

16 Así lo ha destacado Pani 1972: 98–101.

17 Título recurrente que da cuenta de la evergesía del rey para con su pueblo y con otras ciudades de la ecúmene, cf. Gascó 1996: 273–286.

18 Pani (1972: 104) destaca la independencia que resulta de este sobrenombre frente al resto de monarcas capadocios.

19 Vid. Reinach 1888: 67; Head 1911: 752; Simonetta 1977: 45–47. Los sobrenombres se repiten en *OGIS* 357–360.

20 Magie 1950: 494; Pani 1972: 160–162.

21 Berger 1895; Roller 2003: 219–220.

22 Coltellony Trannoy 1997; Roller 2003.

todas sus obras no se han conservado[23]. También pudo Arquelao haber tenido un «literato de corte»: el mitógrafo Conón.

2. ARQUELAO Y CONÓN

De Conón es muy poco lo que puede afirmarse con seguridad, ya que se evita aunar en un mismo autor referencias indirectas a una serie de obras variopintas[24]; sin embargo, desde hace años intentamos demostrar que podrían atribuirse a un mismo Conón todas esas referencias aisladas y que sus obras tienen razón de ser dentro de la propaganda política de Arquelao.

Para llegar a estas conclusiones hay que ver primero por qué se ha asociado a Conón con Arquelao: en el *cod*. 186 de la *Biblioteca*, Focio ha transmitido un extenso —pero poco fiable— resumen de las *Διηγήσεις* de Conón, un heterogéneo compendio de cincuenta narraciones de contenido histórico, mitográfico, anecdótico, fabulístico y paradoxográfico[25]. De acuerdo con Focio, la obra estaba dedicada a Arquelao Filopátor (*Ἀρχελάῳ Φιλοπάτορι*), identificado desde Vossius con el monarca capadocio[26], pero no se sabe nada del paratexto original, pues Focio no ofrece datos de su contenido[27]; sin embargo, es fácil suponer que, junto con las *laudationes* pertinentes, Conón explicara el porqué de su colección, dándose además cierto regusto impresivo, propagandístico y arqueológico en los cincuenta relatos. Ahora bien, no debemos olvidar que el texto conservado no es más que un epítome, extenso y detallado, sí, pero el resumen de una obra que, aunque el propio Focio denomina *βιβλιδάριον* y *πονημάτιον*[28], debía ser algo más extensa de lo transmitido. Afortunadamente, se han conservado dos breves fragmentos papiráceos en el *POxy* 3648 con el final de la *narr*. 46 y principio de la *narr*. 47 y, aunque el texto está mutilado, se aprecia claramente que el resumen de Focio no es tan fiable como se cree[29].

23 Wacholder 1962; sólo se ha conservado la biografía de Augusto, cf. Perea Yébenes 2006.

24 Los fragmentos en *FHG* IV: 368–369 y *FGrHist* 26 F 2–4; añádase el que contemplamos en Ibáñez Chacón 2007b.

25 Höfer 1890; Martini 1922a; Egan 1971; Brown 2002; Ibáñez Chacón 2007a.

26 Westermann 1898: 205.

27 Schamp 1987:127–230.

28 Sobre estos términos en Focio cf. Ochoa 1992.

29 Vid. Harder 1984; no son aceptables suposiciones como las de Treadgold (1980: 9): «it is hardly to be considered a 'lost' book».

Las *Narraciones* de Conón han sido calificadas de «oscuras» por el mero hecho de no tener un hilo conductor evidente a la manera de otros compendios mitográficos[30], si bien el motivo que vertebra las cincuenta *narrationes* no es otro que Arquelao de Capadocia, su propaganda, sus logros personales y su política exterior[31], de manera que, volviendo al tema que aquí nos ocupa, también debe verse reflejado en la obra algún tipo de conexión con la propaganda augústea.

En este sentido, no vamos a insistir en el hecho sobradamente conocido de la asunción y explotación por parte de Augusto de la tradicional ascendencia troyana de la *gens Iulia*, motivo recurrente en la iconografía y en la poética del «Siglo de Augusto»[32]. También en las *Narraciones* de Conón abundan los relatos sobre algún aspecto relacionado con Troya, con un total del 28% de los διηγήματα, si bien, como ha señalado Brown (2002: 26), sólo tratan tangencialmente de la guerra; esto se debe, según creemos, al interés del mitógrafo por las fundaciones (*narrs*. 4, 12, 13, 21, 29, 41, 46), las metonomasias (*narrs*. 8; 29; 41; 46) o la suerte posterior de los personajes de ciclo (*narrs*. 6, 8, 13, 18, 41, 46), pues sólo tres relatos narran algún suceso acontecido durante la guerra (*narrs*. 23, 34, 46). Por otra parte, es muy significativo que Conón haya incluido en su compendio el relato de la huida de Eneas (*narr*. 46) y la leyenda de la fundación de Roma (*narr*. 48); nos detendremos en la primera historia, dado que es la que más directamente se relaciona con la ilustre ascendencia mítica del *Princeps*.

3. LA «ENEIDA» DE CONÓN

Ya en la *Ilíada* (20.307 ss.) se anuncia el glorioso futuro que los hados deparan a Eneas lejos de Troya y a partir de aquí son muchas las referencias que hay sobre su periplo, los lugares que visitó y las ciudades que fundó hasta llegar a la Península Itálica[33]. No obstante, aparte del *Himno homérico a Afrodita*, poco es lo que se ha conservado de la literatura griega que trataba sobre el tema, aunque su fama debió ser grande de acuerdo con el rico *corpus* de

30 Henrichs 1987: 244–247.

31 Así lo hemos planteado en Ibáñez Chacón 2011, 2012a y 2013.

32 La bibliografía al respecto es ingente; sólo citaremos a Erskine 2001 y Zanker 2002.

33 Son muchos los trabajos dedicados a Eneas, de modo que citamos únicamente monografías con metodologías y alcances distintos: Perret 1942; Galinsky 1969; Dury-Moyaers 1981; Vanotti 1995; Martínez-Pinna 2011; Lentano 2013; todos ellos contienen la bibliografía anterior.

representaciones cerámicas que, aun con variantes significativas, mantienen un mismo programa iconográfico, representando a Eneas con su anciano padre a hombros[34]; los acompañantes, sin embargo, varían en las imágenes tanto como en los textos, pues la tradición virgiliana no es, lógicamente, la más extendida entre los autores griegos. Además, hay constancia de posibles leyendas locales que difieren considerablemente de la tradición más extendida[35].

A Conón hay que situarlo en esa tradición alternativa a la versión virgiliana, de tal manera que su peculiar «Eneida» desarrolla un periplo del héroe en tres fases, siempre según el resumen de Focio:

> 1.ª fase: Eneas huye de Troya y se asienta en el Monte Ida, aunque no se ha conservado si Conón lo planteaba de forma heroica como hace Virgilio, o pactando con el enemigo, como transmiten otras fuentes[36].
>
> 2.ª fase: Del Ida parte con Anquises, otros fugitivos y los *sacra* hacia oriente (*πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα*)[37] por consejo de su madre Afrodita[38] y tras llegar a la Península Calcídica entierra a Anquises y funda en otra región cercana la ciudad epónima Αἴνεια, siguiendo el oráculo del «animal guía»[39]. Aquí introduce Conón el motivo helenístico de la metonomasia: el nombre de Αἴνεια se cambia por Αἶνος, una clara confusión por la casi homonimia entre las dos primeras fundaciones de Eneas[40].

Para comentar la 3.ª fase del periplo eneico según Conón, se debe comparar el resumen fociano con el papiro (cf. APÉNDICE) y destacar que Focio detiene la narración abruptamente para establecer una distinción entre el relato (*λόγος*) contado por los griegos y otro relato que él considera «muy trillado» (*κατημάξενται*). Ese otro relato es precisamente el tradicional sobre la llegada de Eneas al Lacio, el cumplimiento del oráculo y la fundación

34 Las imágenes en Canciani 1981.

35 Cf. Perret 1942: 345 ss.; Dury-Moyaers 1981: 33–94; Vanotti 1995: 17–51; Martínez-Pinna 2010: 13–63; Lentano 2013: 190–221.

36 Str. 13.1.53 comenta las diferencias entre el Eneas de Homero y las versiones posteriores; también Liv. 1.1.1, seguido por Serv. *Aen*. 1.242, habla de pactos o incluso de traición. El extremo lo representa Menecr. Xanth. fr. 3 Fowler: Eneas llega incluso a matar él mismo a Príamo.

37 Esto ha suscitado diferentes interpretaciones y *emendationes*, cf. Höfer 1890: 59–61; Egan 1973: 285–286; Brown 2002: 314.

38 La importancia de la diosa en el relato original podría ser mayor de lo que deja entender Focio; cf. no obstante Brown 2002: 315.

39 El motivo folclórico es recurrente en los mitos griegos (Vian 1963: 77–93) y reaparece en ciertos relatos sobre la fundación de Lavinio, cf. Briquel 1986.

40 Vid. Perret 1942: 13–23; Egan 1974; Vanotti 1995: 148–152; Erskine 2001: 93–98. La confusión se documenta también en St.Byz. *s.v.* Αἴνεια; Sch.Lyc. *Alex*. 1237b; Tz. *ad Lyc*. 1236–1237.

de una nueva Troya[41], pero Focio no sólo resume *in extremis* el final de la narración de Conón (reduciendo a tres líneas lo que en el papiro son más de veinte), sino que, además, lleva a confusión alterando el orden del texto de partida y omitiendo datos interesantes:

POXY. 3648, *FR.* 2	FOCIO
oráculo y fundación de Lavinio	origen de los romanos
posterior fundación de Alba	fundación de Alba
posterior fundación y elogio de Roma	oráculo (sin nombrar Lavinio)

Así, según Focio Eneas habría fundado Alba y, aunque es una variante también constatada[42], en el original de Conón Eneas funda, como es tradicional, Lavinio, mientras que las otras dos fundaciones sólo serían anunciadas, concluyendo su *narratio* con un elogio a Roma muy similar al conservado en otros autores de la época[43] y del que Focio ha borrado cualquier huella. Los motivos de tan flagrante omisión no podemos desarrollarlos ahora, pero recuérdese que las complicadas relaciones de Focio con Roma y con el Papa Nicolás I avanzaron la política antirromana en Bizancio y desembocaron en el célebre «Cisma de Oriente»[44].

4. CONCLUSIÓN

Conón incorporó a su compendio una versión de la vivencia errática de Eneas desde Troya hasta Italia siguiendo la estela de la tradición mitográfico-arqueológica de época helenística, pero resaltando los valores del héroe fundador de ciudades y respetuoso con las costumbres y los designios divinos. La relación con Arquelao «el Fundador», descendiente de sacerdotes de Afrodita, re-fundador de ciudades y evergeta es tan evidente como la conexión que se puede establecer con la propaganda augústea magistralmente plasmada en la *Eneida*. El elogio final, más que una asunción del poderío de Roma, como han señalado algunos estudiosos del texto, encubre una adulación al *Princeps* similar a la que Arquelao había llevado a cabo durante su reinado. El poderoso *Imperator*, el monarca-cliente y el literato de corte quedan así perfectamente interrelacionados a través del mito.

41 La identificación exacta del enclave no es unánime, cf. Castagnoli 1982; Estefanía 2006.
42 Martínez-Pinna 2010: 73 ss.
43 Cf. D.H. 1.56.4.
44 Vid. la síntesis de Norwich 2000: 157–165.

APÉNDICE

1. *NARR.* 46 *APVD* PHOT. *BIBL. COD.* 186, 140B, 16–41 HENRY

Αἰνείας. ἡ μς' ὡς Τροίας πορθουμένης ὑπεκτίθεται Πρίαμος εἰς Λυδίαν δύο παῖδας Ἕκτορος, Ὀξύνιον καὶ Σκάμανδρον. ἐπεὶ δὲ τὸ Ἴλιον ἥλω, Αἰνείας ὁ Ἀγχίσου καὶ Ἀφροδίτης, διαφυγὼν τοὺς Ἀχαιούς, τὸ μὲν πρῶτον ᾤκει τὴν Ἴδην, Ὀξυνίου δὲ καὶ Σκαμάνδρου ἐλθόντων ἀπὸ Λυδίας καὶ ὡς πατρῴας λήξεως μεταποιουμένων τῶν περὶ τὸ Ἴλιον τόπων, ἀναλαβὼν Ἀγχίσην τὸν πατέρα καὶ ὅσους δύναιτο τῶν συμφυγάδων, πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα ᾤχετο κατὰ Ἀφροδίτης ἐπίσκηψιν. διαβὰς οὖν τὸν Ἑλλήσποντον καὶ ἀφικόμενος εἰς Θερμὸν καλούμενον κόλπον, Ἀγχίσην μὲν ἀποθανόντα θάπτει, αὐτὸς δέ, τῶν ἐπιχωρίων δεομένων ὥστε βασιλεύειν αὐτῶν, οὐκ ἐδέξατο. εἶτα εἰς τὴν Βρουσιάδα γῆν ἔρχεται· πᾶσι δ᾽ ἦν ἐφίμερος οἷς ἐντυγχάνοι κατὰ χάριν τῆς Ἀφροδίτης. ἐνταῦθα μυκησαμένης τῆς συνεπομένης αὐτῷ βοὸς ἐξ Ἴδης (τοῦτο γὰρ Ἀφροδίτη ἐπέσκηψε) λαμβάνει τὸ κράτος τῆς γῆς διδόντων τῶν ἐπιχωρίων, καὶ τὴν βοῦν θύει Ἀφροδίτῃ καὶ κτίζει πόλιν ἣ τότε μὲν Αἴνεια ἀπὸ τοῦ κτίσαντος, ὕστερον δὲ παρενεγκόντος τοῦ ὀνόματος Αἶνος ἐκλήθη. λόγος μὲν οὖν εἰς οὗτος ὑπὸ Ἑλλήνων ἐπὶ πολλοῖς ἄλλοις λέγεται· ὁ δὲ τὸ Ῥωμαίων γένος εἰς αὐτὸν ἀναφέρων καὶ οἰκιστὴν ποιῶν Ἄλβας, καὶ τὸ χρηστήριον ὃ κατοικεῖν ἐπέτρεπεν ὁπόταν αὐτὸς ἅμα τῶν σὺν αὐτῷ θύσας μετὰ τῶν σιτίων καταφάγοι καὶ τὰς τραπέζας, οὗτος κατημάξευται.

2. *POXY.* 3648, *FR.* 2, COL II HARDER-LUPPE[45]

]. μη. . τῶν πο[ῶν
σθαι, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ ἐπὶ τοῖς [σιτίοις τὰ σέλινα
φαγεῖν· τοὺς μὲν δὴ γελ[ωτα ποιήσασθαι
και παιδιὰν καὶ τὰς τραπ[έζας καταβρωθῆ-
5 ναι φάναι, συνέντα δ᾽ Αἰν[είαν, ὅτι
συμβαίνει τὸ λόγιον τὴν [δὲ γῆν τὴν ὑπο τῆς
θε[ο]ῦ δεδομένην πρὸς κα[τοίκησιν ηὑρήκασι,
περιε⟨ί⟩ρξαντα τὸ χωρίον ἐπ[ιστείλαντα δὲ κομίσαι
τὰ ἀπὸ Τροίας ἱερὰ δείμασ[θαι τὴν πόλιν Λαου-
10 ίνιον ὑπὲρ τῆς θαλάσσης ε . [

45 Completamos el texto de Harder 1984 con algunas sugerencias de Luppe 1986: 121–122.

μενων ἱδρυθῆναι βεβαί[ως c.14 Ἄλ-
βαι τε ᾠκίσθησαν καὶ μετ[ὰ ταῦτα ἐπὶ τῷ Θύβρει
ποταμῷ Ῥώμη πόλις, ἣ χ[ρόνῳ ὕστερον πάνυ με-
γάλη τε καὶ πολυάνδρ{ε}ιος [
15 πρὸ αὐτῆς εὐδαιμονεστάτ[η
μην ἀνθρωπίνων ἐχομ[
σης ἐπὶ πλεῖστον ἄρχει κα[
τὸ τῶν Αἰνεαδῶν παρεχ[

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballesteros, L. (1996) *Mitridates Eupátor, rey del Ponto*, Granada.

— (2000) «El Santuario de Comana Pónica (apuntes para su historia)», *Arys* 3, 143–150.

Bowersock, G. (1965) *Augustus and the Greek World*, Oxford.

Briquel, D. (1986) «L'oiseau, la louve de Mars, la truie féconde», *MEFRA* 88, 31–50.

Brown, M.K. (2002) *The* Narratives *of Konon. Text, translation and commentary on the* Diegeseis, Múnich/Leipzig.

Canciani, F. (1981) «Aineias», *LIMC* I, 381–396.

Castagnoli, F. (1982) «La leggenda di Enea nel Lazio», *StudRom* 30, 1–15.

Coltellony Trannoy, M. (1997) *Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptólomée (25 av. J.-C.–40 ap. J.-C.)*, París.

Dury-Moyaers, G. (1981) *Énée et Lavinium*, Bruselas.

Egan, R.B. (1971) *The* Diegeseis *of Konon: A Commentary with an English translation*, California.

— (1973) «Notes on the text of Konon's *Diegeseis*», *CPh* 69, 284–286.

— (1974) «Aeneas at Aineia and Virgil's *Aeneid*», *PCP* 9, 37–47.

Erskine, A. (2001) *Troy between Greece and Rome: Local Tradition and Imperial Power*, Oxford.

Estefanía, D. (2006) «La fundación del Eneas virgiliano en la Lacio: una nueva Troya», *RELat* 6, 17–39.

Galinsky, K.G. (1969) *Aeneas, Sicily, and Rome*, Princeton.

Gascó, F. (1996) *Opuscula Selecta*. Sevilla/Huelva.

Harder, A. (1984) «3648. Conon, *Διηγήσεις*?» en H.M. Cockle (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*, LII, Londres, 5–12.

Head, B.V. (1911) *Historia Numorum*, Oxford.

HENRICHS, A. (1987) «Three Approaches to Greek Mythography», en J.N. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 243–277.
HOEFER, U. (1890): *Konon*. Text und Quellenuntersuchung, Greifswald.
HOLLIS, A.S. (2006) *Fragments of Roman Poetry (c. 60 BC-AD 20)*, Oxford.
IBÁÑEZ CHACÓN, Á. (2007a) «El mitógrafo Conón en la *Biblioteca* de Focio», *Erytheia* 28, 41–65.
— (2007b) «Un posible fragmento de la *Heraclea* de Conón en la *Mitología* de Natale Conti», *Myrtia* 22, 83–93.
— (2008/2009) «Glafira (de Capadocia, Judea y Mauritania)», *CVDAS* 9/10, 15–28.
— (2011) «Historia trágica de una tragedia histórica (Conón, *Narr.* 50)», en A. Pérez Jiménez & I. Calero Secall (eds.), Δῶρον Μνημοσύνης. *Miscelánea de estudios ofrecidos a M.ª Ángeles Durán López*, Málaga, 163–174.
— (2012a) «Elementos fabulísticos en las *Narraciones* de Conón», *Flor. Il.* 23, 63–87.
— (2012b) «La degradación de la reina Glafira», *Clepsydra* 11, 11–22.
— (2013) «Conón, *Narr.* 31: Procne», *Maia* 65, 95–119.
LENTANO, M. (2013) *Il mito di Enea*, Turín.
LUPPE, W. (1986), «*P.Oxy.* 52», *CR* 36, 121–125.
MAGIE, D. (1950) *Roman Rule in Asia Minor*, Princeton.
MARTÍNEZ-PINNA, J. (2010) *Las leyendas de fundación de Roma. De Eneas a Rómulo*, Barcelona.
MARTINI, E. (1922) «Konon (9)», *RE*, XI.2, cols. 1335–1338.
NORWICH, J.J. (2000) *Breve historia de Bizancio*, Madrid.
OCHOA, J.A. (1992) «La terminología del libro en la *Biblioteca* de Focio: denominación de la obra literaria», *Erytheia* 13, 103–107.
PANI, M. (1972) *Roma e i re d'oriente da Augusto a Tiberio*, Bari.
PEREA YÉBENES, S. (2006) *Nicolás de Damasco. Vida de Augusto*, Madrid.
PERRET, J. (1942) *Les origines de la légende troyenne de Rome*, París.
PORTANOVA, J.J. (1988) *The Associates of Mithridates VI of Pontus*, Diss. Columbia.
REINACH, T. (1888) *Trois Royaumes de l'Asie Mineure*, París.
ROLLER, D.W. (2003) *The World of Iuba II and Kleopatra Selene*, Londres/Nueva York.
ROMER, F.E. (1985) «A case of Client-Kingship», *AJPh* 106, 75–100.
SCHAMP, J. (1987) *Photios historien des lettres. La* Bibliothèque *et ses notices biographiques*, París.
SIMONETTA, B. (1977) *The Coins of the Cappadocian Kings*, Friburgo.
SULLIVAN, R.D. (1980) «The Dynasty of Cappadocia», *ANRW* II.7.2, 1125–1168.
SYME, R. (1995) *Anatolica: Studies in Strabo*, Oxford.
TREADGOLD, W.T. (1980) *The Nature of the* Bibliotheca *of Photius*, Washington.
VANOTTI, G. (1995) *L'altro Enea*, Roma.
VIAN, F. (1963) *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, París.

WACHOLDER, B.Z. (1962) *Nicolaus of Damascus*, Berkeley/Los Ángeles.
WATZINGER, C. (1904) *Magnesia am Maeander*, Berlín.
WESTERMANN, A. (1838) *G.I. Vossius. De Historicis Graecis libri tres*, Leipzig.
ZANKER, P. (2002) *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

LA FIGURA DE AUGUSTO EN LA LÍRICA DE HORACIO

ANA KULJERIC MORALES

Universidad de Granada
anitak@correo.ugr.es

Resumen — La presencia de la figura de Cayo Julio César Augusto en la literatura de su tiempo es indudable. Así, el objeto de este ensayo es comprobar que uno de los autores que se dedicaron a esta labor bajo su mandato fue Horacio. Haciendo alusión no sólo a los pasajes que son encomios directos al emperador, sino también a elogios indirectos, como las batallas ganadas, se demuestra su importancia como propaganda política, de manera que el personaje que se dibuja en los versos horacianos es la de un carismático y poderoso dictador. Además, señalamos la relación entre el poeta y Augusto, pues la conexión entre ambos es Mecenas, protector de la cultura de aquel tiempo, y a través del cual Augusto toma la iniciativa de mantener estrechas relaciones con este círculo elitista. El instrumento base son las odas y epodos de Horacio y el libro sobre éste de Moralejo.

Palabras clave — Augusto, figura, lírica, Horacio

AUGUSTUS' FIGURE IN THE LYRIC OF HORACE

Abstract — The presence of the figure of Caius Iulius Caesar Augustus in the literature of his time is unquestionable. Therefore, the purpose of this essay is to verify that one of the authors who engaged in this work during his tenure was Horace. Alluding not only to the passages that are direct eulogies to the emperor, but also to indirect praises, such as the won battles, the importance of literature as political propaganda in the Horatian verses is proved by representing the emperor as a charismatic and powerful dictator. Furthermore, we highlight the relationship between the poet and Augustus, since the connection between both is Maecenas, patron of culture of the period. Through him, Augustus takes the initiative of maintaining close relations with this elitist circle. The base documents are the odes and epodes by Horace and Moralejo's book about Horace.

Keywords — Augustus, figure, lyric, Horace

Tratar de aportar datos nuevos sobre la figura de Augusto en la obra de Horacio a estas alturas, es una tarea imposible. Todo se ha dicho ya con relación a este asunto, ya que Horacio es uno de los poetas más estudiados. Por tanto el objetivo que se plantea aquí no es más que una pequeña aportación acerca de lo que el poeta nos cuenta de Augusto en su lírica. Se trata de pasar revista a sus odas y epodos de una forma objetiva.

No obstante para poder comprender la relación entre Horacio y Octavio se ha de hablar obligatoriamente de Mecenas. Sin duda este personaje, gran amigo de Augusto y consejero suyo, fue un gran impulsor de las artes en Roma. De hecho, es bien sabido que gozaba de una gran amistad con los poetas más importantes de su época hasta tal punto que era su protector y benefactor.

El afecto que Horacio sentía por Mecenas es más que manifiesto. El poeta le brinda una buena parte de su producción literaria. Le dedica el primero de los epodos que trata sobre su partida con la embajada de Octavio contra Antonio. Pero sin duda la *Oda* 1.1 es la prueba más fiel de esta relación. En ella Horacio declara que será un gran poeta, que incluso alcanzará las estrellas, no sólo si las musas inspiradoras están de su parte, si no gracias al apoyo incondicional de él como protector. Esta oda está en correspondencia con la *Oda* 3.9, que cierra la colección.

A parte de las composiciones dedicadas directamente a Mecenas, Horacio lo hace partícipe de otras muchas, aunque el tema sea otro, como su amigo y, por qué no, también como su confidente, pues no cabe duda de que estaba muy presente en su círculo privado.

Es claro, por tanto, que la relación entre Horacio y Augusto fue mediada, al menos en un principio, por Mecenas. Y no sólo porque éste fuera el consejero de Octavio, sino porque él mismo era consciente de la importancia de las letras. Tanto es así que cuando la relación de amistad entre Augusto y Mecenas sufrió una fuerte crisis y según apunta La Penna «Augusto reclama para sí la tarea de mantener los contactos con la élite intelectual».

Sin embargo, cuando pretendemos precisar la relación entre el poeta y el emperador las versiones de los estudiosos son muy diversas. Hay quien piensa que Horacio, tras haber estado luchando en el bando opuesto y perder, reconsideró su postura y se hizo afín de la política de Augusto y de esta forma el contenido sobre su mandato y sus hazañas sería sincero. Otros interpretan esta relación como meramente formal, puesto que Horacio no habría tenido otra salida y, así, sus composiciones alabando al *princeps* no serían más que encomios a un dictador, como los que más tarde se harían en época Alejandrina, con un fin puramente propagandístico.

Sea como fuere la relación entre ambos, lo que sí está claro es que estamos ante uno de los mejores poetas de la lírica latina y, junto a Virgilio, uno de los exponentes de la literatura de la época de Augusto.

Una vez expuestas estas premisas, haremos un repaso a la lírica de Horacio desde su obra.

La imagen que Horacio forma de Augusto es en todo momento la de un hombre poderoso y fuerte. Sin embargo, aún se puede precisar un poco más sobre esta cuestión.

En *Odas* 1 encontramos dos composiciones muy cercanas en cuanto a dibujar este retrato, son la 2 y la 12.

En la número 2 Horacio asemeja las guerras civiles de Roma con el mito del diluvio de Pirra. No sabe a qué dioses invocar. Se pregunta quién elegirá Júpiter para vengar la muerte de César. La respuesta es clara: tras invocar a Apolo, dios vinculado a Augusto y a Ericina, madre de los Enéadas, también ligada a la gens Iulia, deja claro que quien ha de llevar a cabo tal acto es Octavio:

Tandem venias precamur
nube candentis umeros amictus
augur Apollo;
sive tu mavis, Erycina ridens,
quam Iocus circum volat et Cupido;

«Que al fin vengas, te rogamos, cubierto de nube en tus resplandecientes hombros, augur Apolo; o tú, si prefieres, Ericina, sonriente, en torno a la cual vuelan el Juego y Cupido»[1]

Hic magnos potius triumphos,
hic ames dici pater atque princeps,
neu sinas Medos equitare inultos
te duce, Caesar.

«Aquí mejor que gustes de grandes triunfos, aquí, de ser llamado padre y príncipe; y que no consientas que los medos cabalguen sin vengarnos, siendo tú el caudillo, César.»

Con estos últimos versos no sólo deja claro quién es el primero entre los romanos por derecho legítimo, sino que además le insta a que no deje impune el asesinato de su antecesor.

Siguiendo con la idea del poema anterior, Horacio hace alusión primero a Júpiter omnipotente y, tras hacer un repaso desde Rómulo pasando por héroes latinos y griegos, llega hasta lo que considera el linaje en la tierra, propio de un dios, nacido directamente de Saturno, a quien llama la «estrella Julia».

1 Las traducciones pertenecen a Luque Moreno (2012).

Micat inter omnis
Iulium sidus velut inter ignis
luna minores.
«Brilla entre todas la estrella Julia tal como la Luna entre los fuegos menores.»

gentis humanae pater atque custos,
orte Saturno, tibi cura magni
Caesaris fatis data: tu secundo
Caesare regnes.
«Del linaje humano padre y custodio, surgido de Saturno, a ti el cuidado del gran César los hados te han dado; que tú con el César de segundo, reines.»

Es decir, Horacio, iguala a Augusto con el propio Júpiter, pues así como él es el padre los dioses, Octavio se alza como el padre de la humanidad (*reget aequus orbem*, con el sentido universal que conlleva en latín este último término). Pero no se queda ahí:

tu gravi curru quaties Olympum,
tu parum castis inimica mittes
fulmina lucis.
«Tú con tu pesado carro sacudirás el Olimpo, tú contra los claros del bosque poco castos enviarás enemigos tus rayos.»

De manera que el poeta, después de igualar al *princeps* con el dios supremo, le aplica sus atributos propios con los que irrumpirá en su morada.

Queda clara, por tanto, la magnánima figura de Augusto, culmen de todos los grandes héroes de la historia, incluso del propio Júpiter, rey de los dioses.

Aparece, además, una figura clave: Rómulo. Así, Horacio dibuja a Octavio como descendiente del fundador de Roma y no sólo eso, cada vez se acerca más al padre de los dioses, al ser supremo entre mortales e inmortales, haciéndolo incluso igual a él. Son encomios directos a su persona de su carácter y acerca de su procedencia divina. De hecho la comparación no es sólo con éstos, sino que va un poco más allá como podemos comprobar en la *Oda* 3.14. Se trata de un canto para la celebración de la vuelta de Octavio de las tierras hispanas después de la guerra. Lo iguala desde el principio a Hércules, pues a pesar de haber arriesgado su vida, su fortaleza ha vencido y vuelve victorioso de su empresa.

Insta a todos los ciudadanos a que se vistan de gala y ofrezcan sus respetos al caudillo, al que hay que agradecerle su protección que es garante del bienestar de todos.

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
morte venalem petiisse laurum
Caesar Hispana repetit penatis
victor ab ora.

«Aquel del que hace poco se decía, ¡oh Plebe!, que, según el rito de Hércules, había buscado el laurel que se vende a precio de muerte, César, busca sus penates victorioso, de vuelta del hispano confín.»

hic dies vere mihi festus atras
exiget curas: ego nec tumultum
nec mori per vim metuam tenente
Caesare terras.

«Este día, en verdad festivo para mí, echará fuera de las negras cuitas; yo ni un tumulto ni morir por violencia temeré, teniendo César las tierras.»

Pero el poeta presenta también al *princeps* como un gran conquistador y vencedor de toda empresa que se propone. Sin duda una de las más cantadas es la victoria del Accio, que supuso uno de los momentos más importantes en el mandato de Augusto. Lo hace en diversos pasajes.

Uno de los elogios más directos es la *Oda* 1.37, un epinicio por la victoria de Octavio en Accio[2]. Horacio celebra la victoria, el ímpetu de Augusto y sobre todo censura el carácter vil de Cleopatra, aunque también reconoce su astucia y la torpeza de Antonio por haberse dejado embaucar y haber puesto en peligro el bienestar del imperio.

[...]dum Capitolio
regina dementis ruinas
funus et imperio parabat
contaminato cum grege turpium
morbo virorum,

«mientras para el Capitolio una reina demenciales ruinas preparaba y el funeral para el imperio, en compañía de una infecta grey de varones torpes por su tara.»

[...]sed minuit furorem
vix una sospes navis ab ignibus

2 Cf. Luque Moreno 2012: 73.

mentemque lymphatam Mareotico
redegit in veros timores
Caesar ab Italia volantem
Remis adurgens,
[…]
daret ut catenis
fatale monstrum.

«Pero menguó su locura la única nave apenas salvada de los fuegos; y su mente abnegada de mareótico, la redujo a temores de verdad César, acosándola con sus remos mientras volaba de Italia, […] para entregar a las cadenas al fatal monstruo.»

También aparece elogiada esta victoria en los epodos 1 y 9 que, aunque dedicados a Mecenas, sobre todo en el último, que además es el más reciente, a partir del verso 17 el principal elogiado es Octavio.

At huc frementis verterunt bis mille equos
Galli canentes Caesarem
hostiliumque navium portu latent
puppes sinistrorsum citae.

«Por el contrario, hacia aquí han vuelto relinchantes sus caballos dos veces mil galos cantando a César, y las popas de las naves enemigas se ocultan en el puerto volviéndose a la izquierda presurosas.»

Sin embargo, no es la única conquista de Augusto y Horacio lo hace ver en la *Oda* 4.14, himno en el que ensalza las virtudes y el poder sin fin de Octavio. Hace alusión a las victorias de Druso y de Tiberio, para los que compuso otros dos himnos. Haciendo un repaso de los pueblos a los que Augusto ha sometido, deja claro por qué es el más poderoso, pues ha dominado a los pueblos más salvajes y tras conseguir sus tierras, los ha domesticado para que sean verdaderos ciudadanos. Con ésto se manifiesta no sólo su potencia, sino también su maestría como educador.

te Cantaber non ante domabilis
Medusque et Indus, te profugus Scythes
miratur, o tutela praesens
Italiae dominaeque Romae.

«a ti el cántabro, antes no domable, y el medo y el indo, a ti el huidizo escita te admira, ¡oh tutela eficaz, de Italia y de Roma, la señora!»

También en la *Oda* 2.9 Horacio hace una exhortación a recordar las últimas conquistas de Augusto, dejando atrás cualquier resquicio de los males pasados, pues explica que todo tiene su fin.

Comienza con una ejemplificación de la naturaleza, en la primera estrofa, para pasar en la segunda a tratar sobre las relaciones entre personas, dejando para el final una conclusión acerca de los triunfos de Octavio, que ocupan un lugar más importante que cualquier otra cosa, pues al lado de esas hazañas lo demás resulta ser una nimiedad.

desine mollium
tandem querellarum et potius nova
cantemus Augusti tropaea
Caesaris

«déjate de una vez de muelles quejas y mejor cantemos los nuevos trofeos de Augusto César.»

Es interesante señalar el *Oda* 1.35, el himno a Fortuna en el que, tras una invocación a la diosa, de la que todo depende, insta a ésta a que cuide al emperador que se dispone a emprender batalla y a que se revele contra aquellos a los que llama hermanos, pero que han cometido un gran crimen al enfrentarse al padre común a todos.

serves iturum Caesarem in ultimos
orbis Britannos et iuvenum recens
examen Eois timendum
partibus Oceanoque rubro.

«Que guardes a César, que se dispone a ir a los últimos del orbe, a los britanos, y a ese reciente enjambre de jóvenes, digno de ser temido por las regiones de la Aurora y por el Océano rojo.»

Augusto vuelve a presentarse como padre custodio, al igual que Júpiter en el cielo, él en la tierra y la Fortuna, que en numerosas ocasiones es nombrada por el poeta como aliada incondicional del emperador.

Como protector que es no sólo consigue victorias y conquistas, sino que además las ensalza con su gran logro la *Pax Augusta*. Es un tema que no se queda relegado de los demás, por el contrario es bien mencionado por Horacio en las *Odas* 4.5 y 15. La primera es un elogio al buen hacer del *princeps*, que ha conseguido la paz gracias a la cual se ha dominado la mala semilla y por la que la moral y la ley se han adueñado. Lo presenta como el

optume Romulae custos gentis, un título nada fortuito, sino más bien es otra legitimación a su derecho como padre de Roma. Pero no sólo es una alabanza a un buen caudillo, sino también una instancia a que regrese, porque la verdadera luz del imperio es él:

lucem redde tuae, dux bone, patriae.
instar veris enim voltus ubi tuus
adfulsit populo, gratior it dies
et soles melius nitent.

«la luz restituye, buen caudillo, a tu patria; imagen de primavera, en efecto, cuando tu rostro fulge para el pueblo, más grato va el día y los soles mejor brillan.»

En la última oda, en la que quiere cantar los logros de paz de Augusto, está fuertemente relacionada con 4.5, no sólo por la fecha de la composición, aunque esta sea un poco posterior, si no por el tema, el tipo de composición y algunas referencias internas[3].

En la *Oda* 4.15, Horacio declara que en su lírica no es posible cantar las batallas, sin embargo, sí es factible hacerlo sobre los tramos de paz, en los que Octavio ha conseguido grandes cosas. Su acción pacificadora ha logrado la calma entre los hermanos, y las demencias violentas han sido sustituidas por la tranquilidad del imperio.

custode rerum Caesare non furor
civilis aut vis exiget otium,
non ira, quae procudit ensis
et miseras inimicat urbis;

«siendo custodio de las cosas César, no desterrarán la calma la locura civil o la violencia, no la ira, que forja espadas y enemista a las pobres ciudades»

Resumiendo en el esquema se ve claramente cómo Horacio presenta diversos perfiles para ensalzar la figura de Augusto. La primera es por su propio carácter, igualándolo a la divinidad. La segunda por su *uirtus*, con el significado extenso que tiene en latín el término, tanto física como mental, lo cual le lleva a ser un gran conquistador y vencedor de sus enemigos. Y la tercera, relacionada con las anteriores, pues es quien, al tener todas esas virtudes, se convierte en la persona idónea para cuidar del imperio y

3 Cf. Luque Moreno 2012: 153.

conseguir finalmente la ansiada paz, con el correspondiente bienestar para los ciudadanos.

Pero la intervención de Augusto en la lírica de Horacio no es sólo como propaganda de él mismo, sino también de su política. Bien sabido es que el emperador encomendó a Horacio la tarea de escribir los himnos en honor a sus hijastros, Druso y Tiberio por sus victorias y el *Carmen Saeculare*, que constituyó el himno oficial de los *Ludi Saeculares* del año 17 a.C.

Además, con respecto al programa de la restauración religiosa de Augusto, Horacio se pronuncia en la última de sus *Odas Romanas*, en concreto 3.6, diciendo:

> Delicta maiorum inmeritus lues,
> Romane, donec a templa refeceris
> aedisque labentis deorum et
> foeda nigro simulacra fumo.
>
> «Los delitos de tus mayores, sin merecerlo, los vas a pagar, Romano, hasta que los templos hayas rehecho y las moradas en ruinas de los dioses y sus imágenes, sucias de negro humo.»

Horacio deja pues, un mensaje claro: hay que recuperar las antiguas costumbres para que Roma se vea fortalecida, y no sólo por lo que respecta a los dioses, sino por ése es el camino para recuperar las antiguas virtudes romanas, que hicieron prosperar a su pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOWELL, P. (2010) «Horace and Imperial Patronage», en G. Davis (ed.) *A companion to Horace*, Hoboken/Oxford, Wiley/Blackwell.

LOWRIE, M. (2007) «Horace and Augustus», en S. Harrison (ed.) *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, CUP.

LUQUE MORENO, J. (2012) *Horacio lírico. Notas de clase*, Granada, Editorial Universidad de Granada.

MORALEJO, J.L. (2012) *Horacio*, Madrid, Gredos.

NISBET, R. (2007) «Horace: life and chronology», en S. Harrison (ed.) *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, CUP.

WATSON, L.C. (2003) *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford, OUP.

LA RECEPCIÓN DE AUGUSTO EN LA APOLOGÉTICA LATINA: EL CASO DE TERTULIANO

ROBERTO LÓPEZ MONTERO

Universidad Pontificia de Comillas
rlopezcampillomontero@hotmail.com

Resumen — La presente comunicación recorre las citas en las que Tertuliano alude al emperador Augusto. Su análisis ofrece la visión que la apologética latina tenía del personaje y desvela también por qué se insertan referencias al emperador en los argumentos teológicos de la época.

Palabras clave — Augusto, Tertuliano, apologética latina cristiana, historiografía

RECEPTION OF AUGUSTUS IN LATIN APOLOGETICS: THE TERTULLIAN EXPERIENCE

Abstract — This document looks at the quotes in which Tertullian refers to the Emperor Augustus. Their analysis offers the vision which Latin Apologetics had of Augustus and also reveals why references to him are inserted in the theological arguments of the time.

Keywords — Augustus, Tertullian, Latin Christian Apologetics, Historiography

1. INTRODUCCIÓN

La apología de corte cristiano en lengua latina se desarrolló en el Imperio Romano entre los siglos II y III con doble fin. El primero está relacionado con la defensa de la Fe que proponía la Iglesia frente a aquellos que se apartaban de ella. Si recorremos, por ejemplo, los títulos de las obras de Tertuliano, podemos caer en la cuenta de quiénes eran los recipiendarios de sus apologías: judíos, paganos y cristianos heterodoxos. Pero no sólo perseguían estos autores unos fines puristas, también revistieron sus obras un eminente carácter parenético, a más de plasmar su deseo por inquirir en la racionabilidad de la fe. La literatura que se genera con estos paradigmas es amplísima y contenedora de cuantiosa información en todos los sentidos.

Acudimos así al más influyente del ámbito latino y quizá primer teólogo que escribe en esta lengua[1], a Quinto Florencio Septimio Tertuliano[2], para preguntar qué tipo de repercusión tuvo el emperador Augusto en él. Para ello analizaremos las veces que Tertuliano hace alusión al emperador a lo largo de su entera obra. Éstas se ordenan aquí conforme a un criterio cronológico, según han sido datadas por los estudiosos[3]. Las citas de Tertuliano no persiguen, en ningún caso, abordar la biografía de Augusto pero su análisis explicará por qué alude a su figura.

2. OCTAVIO AUGUSTO EN *AD NATIONES*

La primera vez que Tertuliano alude al emperador Augusto es en el libro 1 de su *ad Nationes* (*Nat.*), obra de indudable carácter defensivo y preparadora de lo que será el *Apologeticum* (*Apol.*)[4]. Las líneas son las siguientes:

> Principe Augusto nomen hoc ortum est, Tiberio disciplina eius inluxit, Nerone damnatio inualuit, ut iam hinc de persona persecutoris ponderetis: si pius ille princeps, impii Christiani; si iustus, si castus, iniusti et incesti Christiani; si non hostis publicus, nos publici hostes: quales simus, damnator iste demonstrauit, utique aemula sibi puniens.[5]

Tertuliano inserta estas líneas dentro del marco en el que rechaza el conjunto de rumores que se cernía sobre la comunidad cristiana. De hecho, los enumera un poco más adelante: niños sacrificados, panes mojados en

1 Se ha escrito mucho sobre si el *Apologético* de Tertuliano es anterior al *Octavio* de Minucio Félix o viceversa. Cf. V. Sanz Santacruz (ed.), *Minucio Félix. Octavio* (BPA 52; Madrid 2000, 30–32).

2 La bibliografía sobre la vida, el pensamiento o estilo de Tertuliano es amplísima. Como primera aproximación puede verse J. Quasten, *Patrología*, vol. I (BAC 206; Madrid 1961, 530–617) o P. Siniscalco, «Tertulliano», en *DPAC*, vol. II, col. 3413–3424; para la teología del cartaginés cf. R. Cantalamessa, *La cristologia di Tertulliano* (Paradosis 18; Friburgo 1962); J.C. Fredouille, *Tertullien et la conversion de la culture antique* (París 1972); R. Braun, *Deus Christianorum. Recherches sur le vocabulaire doctrinal de Tertullian* (París 1977); E. Osborn, *Tertullian, first theologian of the West* (Cambridge 1997); R. Uglione, *Tertulliano, Teologo e scrittore* (Brescia 2002); R. López Montero, *Totius hominis salus. La antropología del* Adversus Marcionem *de Tertuliano*, Facultad de Teología «San Dámaso» (DTh 2; Madrid 2007); J. Alexandre, *Tertullien Théologien*, Collège des Bernardins (París 2012).

3 Para la cronología de sus obras puede verse R. Braun, «Un nouveau Tertullien: problèmes de biographie et de chronologie», *REL* 50, 1972, 67–84; «Chronologica Tertullianea: Le *De carne Christi* et le *De idololatria*», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice* 21, 1974, 271–281; «Sur la date, la composition et le texte de l'*Ad martyras* de Tertullien», *RÉAug* 24, 1978, 221–242. También las páginas de T.D. Barnes en *Tertullian. A Historical and Literary Study* (Oxford 1971).

4 Cf. C. Castillo García (ed.), *Apologético. A los gentiles* (BCG 285; Madrid 2001, 20, 26).

5 Tert. *nat.* 1.7.8 [CCL I, 18].

sangre, incestos[6]. Le interesa apuntar a la fama, que a través de los rumores, va deformando la realidad. Ella es la causa de dichas acusaciones. Para Tertuliano, el rumor ha nacido en un momento, después se extiende hasta que, al final, se implanta. En un claro paralelismo, y no sin cierta ironía, indica que el *nomen christianum* tuvo su origen bajo el reinado del emperador Augusto, se extendió bajo el de Tiberio y fue condenado, en fin, bajo el de Nerón. No es que el cartaginés sitúe el nombre cristiano al mismo nivel que el de la fama. Más bien indica que las acusaciones han seguido el mismo camino que la implantación del Cristianismo en el Imperio.

Interesante es también la serie de adjetivos que Tertuliano predica de los emperadores. Sirviéndose de nuevo de la ironía, denuncia la paradoja que se establece entre acusador y acusado. De lo que acusan los césares a los cristianos es, precisamente, lo que define la personalidad imperial. Ahora bien, ¿a quién se refiere el cartaginés con esos epítetos? La mayoría de las versiones del texto optan por referirlos todos a Nerón[7]. Pesa la frase *damnator iste demostrauit*, que se predica, con seguridad, de este emperador. De lo que no cabe duda es que la alusión de *hostis publicus* está aludiendo a Nerón, toda vez que éste fue declarado *hostis* por el senado como podemos leer en Suetonio[8].

Conviene, sin embargo, observar también la disposición ternaria de la calificación imperial. Tertuliano inserta tres designaciones —la segunda desplegada en dos adjetivos— que, por este motivo numérico, podrían relacionarse respectivamente con los tres emperadores que acaba de enumerar. Si se concede esta hipótesis, el demostrativo *ille* podría hacer referencia a Augusto y, por tanto, el cartaginés estaría aludiendo a su famosa *pietas*. No rechina tampoco que el par *iniustus/incestus* pueda aludir, a su vez, a Tiberio. Si se acepta esta posibilidad, Tertuliano estaría llamando irónicamente *pius* a Augusto. Con ello, estaría reconociendo la tradición historiográfica en la que se asignaba a Augusto el adjetivo *pius*, tal como parece sugerir, por ejemplo, Suetonio[9]. Pero, además, no se arredraría a la hora de ponerlo en duda, toda

6 Cf. Tert. *nat*. 1.7.10. Estas y otras acusaciones aparecen también en Min. Fel. 9.1–7, 30.1–6, 31.1–5.

7 Así, por ejemplo, J. Granger Cook, *Roman Attitudes Toward the Christians: from Claudius to Hadrian* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 261; Tübingen 2010, 65). Cf. también la ya citada versión de Castillo García (ed.), *A los gentiles*, 210.

8 Suet., *Ner*. 49.2; ed. M. Bassols de Climent, *Vida de los doce Césares*, vol. III (Alma Mater; Madrid 1996, 117).

9 Suetonio dedica amplia descripción al sentimiento religioso de Augusto. Cf. Suet. *Aug*. 92–93; ed. M. Bassols de Climent, *Vida de los doce Césares*, vol. I (Alma Mater; Barcelona 1964, 151–152).

vez que los cristianos han sido tachados de *impii* cuando su caracterización es, precisamente, la contraria. Ya Séneca, por ejemplo, había puesto en duda tal caracterización en Augusto[10]. En todo caso, esta interpretación no anula la opinión general, reflejada en las traducciones, de que *pius* y el resto de adjetivos se predican de Nerón. No olvidemos, además, que es famoso el incesto neroniano[11] y que su *impietas* se manifestó claramente en el asesinato de su propia madre[12].

3. LA HUMILDAD DE AUGUSTO EN EL *APOLOGETICVM*

La cita que presentamos a continuación se sitúa en la misma tónica con que Tertuliano trata a los personajes del Clasicismo que portan algún ideario, como es el caso de los filósofos. A partir de una incorrecta interpretación de su pensamiento, el apologeta ha sido acusado de tomar posturas radicales en estas circunstancias. No es infrecuente leer, así, que para el cartaginés la filosofía debe ser rechazada para asumir las tesis cristianas[13]. Queremos dejar claro, ya desde ahora, que es de justicia afirmar que el africano se sirve de la filosofía pagana con gran libertad. Acude a los autores tanto para alabar sus logros como para criticar sus aportaciones si éstas no casan con la *regula fidei*[14]. Este esquema que encontramos en los filósofos se puede trasladar también al caso de los personajes históricos. Por eso acude ahora a la humildad que se extrae de uno de los acontecimientos protagonizados por Augusto para fundamentar uno de los rasgos más palmarios de la conducta cristiana ante la persecución, que es la negativa de llamar dios al emperador:

> Augustus, imperii formator, ne dominum quidem dici se uolebat. Et hoc enim Dei est cognomen. Dicam plane imperatorem dominum, sed more communi, sed quando non cogor, ut dominum Dei uice dicam. Ceterum liber sum illi; dominus enim meus unus est Deus omnipotens, aeternus, idem qui et ipsius. Quomodo, qui pater patriae est, dominus est? Sed et gratius est nomen pietatis quam potestatis.[15]

10 Sen. *clem*. 3.7.1–2.
11 Suet. *Ner*. 28; ed. Bassols, *Vida*, vol. III, 94: *Nam matris concubitum apetisse*.
12 Especialmente Suet., *Ner*. 34; ed. Bassols, *Vida*, vol. III, 99–101.
13 Así, por ejemplo, A. Barcala Muñoz, «El antifilosofismo de Tertuliano y la fe como reconocimiento», *RET* 36, 1976, 3–28.
14 Cf. R. López Montero, «La recepción de Heráclito en Tertuliano de Cartago», *RET* 71, 2011, 148; Id., *Tertuliano y las manos de Dios. Un ensayo antropológico* (PyD 33; Madrid 2012, 13–14).
15 Tert. *apol*. 34.1–2 [CCL I, 144].

La cita viene a responder a una de las acusaciones por las que los cristianos merecían la condena. Éstos se negaban en rotundo a considerar dios al emperador, aserción que chocaba con la unicidad del único Dios. Tertuliano, haciendo suyas las citas neotestamentarias donde se insta a respetar al César[16] y donde se hace hincapié en que el principio de autoridad es divino[17], no tiene empacho en reconocer una debida piedad cristiana hacia el emperador[18], pero nunca este reconocimiento debe llegar a honores divinos[19].

Nuestro apologeta fortalece su trama con un argumento *ad antiquitatem* que extrae de la misma vida de Augusto y que toma muy probablemente de Suetonio. Ni siquiera el mismo Augusto quiso llamarse señor, ya que es apelación propia de la divinidad. Suetonio afirma que el emperador lo consideraba una maledicencia, un oprobio y una adulación, hasta el punto de prohibir mediante un edicto «halagos de tal clase»[20]. En todo caso, la cita a Augusto, quien recibe además el título de *imperii formator*, es traída a escena para desmontar la acusación de *lex maiestatis* sobre los cristianos. Esta renuncia del propio Augusto vendría a apoyar las tesis del apologeta.

Conoce también Tertuliano que Augusto fue nombrado por el Senado *pater patriae*, hecho que también nos transmite Suetonio en un marco de abundante humildad[21]. Quizá aproveche el cartaginés esta descripción del historiador, con esta misma prerrogativa, para seguir mostrando la validez de su argumento. Ni siquiera el título de «padre de la patria» ha de verse bajo un prisma que refleje, al menos primeramente, un ámbito de poder, sino más bien de piedad.

En resumen, Augusto es tratado en el *Apol.* con una perspectiva generosa e incluso positiva. Tertuliano cita estos hechos de la vida del emperador no porque tenga la intención de proponer a Augusto como varón de virtudes, sino más bien para mostrar que incluso aquello por lo que los cristianos son condenados fue recomendado y ordenado por el propio emperador.

16 Cf. Mt 22.21; Mc 15.17; Lc 20.25.
17 Cf. Rm 13.1–2.
18 Cf. Tert. *apol.* 33.1.
19 Cf. Tert. *apol.* 33.3–4.
20 Cf. Suet. *Aug.* 53; ed. Bassols, *Vida*, vol. I, 123–124.
21 Cf. Suet. *Aug.* 58; ed. Bassols, *Vida*, vol. I, 127.

4. EL CENSO DE AUGUSTO EN EL *ADVERSVS MARCIONEM*

La obra principal de Tertuliano, aquella a la que nuestro autor hizo tres ediciones[22], el *Contra Marción* (*Marc.*), contiene dos alusiones a Augusto. Ambas hacen referencia a uno de los censos que el emperador mandó hacer de su imperio. La primera cita es como sigue:

> Et tamen quomodo in synagogam potuit admitti tam repentinus, tam ignotus, cuius nemo adhuc certus de tribu, de populo, de domo, de censu denique Augusti, quem testem fidelissimum dominicae natiuitatis Romana archiua custodiunt?[23]

Para comprender estas líneas, conviene hacer una muy breve referencia a la cristología marcionita. Sus seguidores eran partidarios de un diteísmo que consistía en la afirmación de un dios menor, demiurgo, creador de la materia, que se correspondía con el dios del Antiguo Testamento; y, por otro lado, la de un dios absolutamente transcendente, caracterizado por una bondad infinita, que no creó nada y que se correspondía, a su vez, con el dios predicado por Jesucristo en el Nuevo Testamento. A dos dioses, dos Cristos: por un lado, el Mesías esperado por los judíos y que aún no ha venido; por otro, Jesús, hijo del dios transcendente, llegado al mundo de repente, desligado de la esfera del judaísmo[24]. En estas líneas Tertuliano pone en entredicho la viabilidad de ese Jesús marcionita que viene repentinamente, fuera de toda tradición. Si esto es así, como quiere Marción, no tendría sentido que fuese admitido a predicar en la sinagoga, según nos narra el evangelista San Lucas. A nadie se le permite tal acción si no se le hubiese conocido antes[25].

Pero es que además existen pruebas escritas de la existencia histórica de Jesús antes de su hipotética venida repentina de la que son partidarios esos marcionitas: el censo de Augusto custodiado en los archivos romanos. Ésa es la prueba más clara (*testis fidelissimus*) de la existencia de Jesús antes del Jesús marcionita. Jesús no vino repentinamente como quiere Marción. Sólo existe un Jesús, el Mesías profetizado por el Antiguo Testamento, Hijo del Dios Creador, censado por Quirino por orden de Augusto. La alusión a Augusto, por tanto, no se centra en la persona del emperador, sino que se

22 Cf. Tert. *Marc.* 1.1.1–2.
23 Tert. *Marc.* 4.7.7 [CCL I, 554].
24 Como introducción al tema puede verse B. Aland, «Marcione – Marcionismo», en A. di Berardino (dir.), *DPAC*, vol. II (Casale Monferrato 1983, col. 2095–2098).
25 Cf. Lc 4.16–21.

acude a él para desbaratar uno de los aspectos de la corriente marcionita[26]. A esta cita evangélica vuelve a acudir con más detalle más adelante, siendo la segunda vez que alude al emperador en el *Contra Marción*:

> Dic mihi, omnibus natis mater aduiuit? Omnibus natis adgenerantur et fratres? Non licet patres magis et sorores habere uel et neminem? Sed et census constat actos sub Augusto tunc in Iudaea per Sentium Saturninum, apud quos genus eius inquirere potuissent.[27]

Para llegar a comprender estas afirmaciones del africano, se hace de nuevo necesario acudir a la cristología marcionita. Tertuliano está oponiéndose a la exégesis que sus contrincantes hacían de Lc 8.19–21. Las palabras proferidas por Cristo ¿quiénes son mi madre y mis hermanos?[28], más que aludir al problema de la primogenitura de Jesús, aluden, entre los seguidores de Marción, al desconocimiento que «su» Jesús tenía de su madre y de sus hermanos, hecho que justificaría su aparición repentina en el mundo y que nada tenía que ver con el Mesías anunciado en el Antiguo Testamento. Si Jesús mismo desconoce quiénes son su madre y sus hermanos es porque acaba de presentarse en este mundo. Es en esta controversia en la que se centra Tertuliano.

Nuestro autor les echa en cara la exégesis tan desmedidamente literal del pasaje[29]. El propio Tertuliano explica más adelante estas palabras con la misma respuesta de Cristo, que remite la identidad de su madre y de sus hermanos a aquellos que escuchan la palabra de Dios, como se extrae de Lc 8, 21[30]. En todo caso, para anular la peculiar exégesis marcionita, vuelve a aludir al censo de Augusto. Si de verdad hubiese existido la necesidad de responder a ese Cristo que desconocía su linaje, se podría acudir al censo que Augusto, bajo Sentio Saturnino, mandó realizar de Judea. No entramos aquí en la controversia de si el gobernador de Siria era Quirino, como dice San Lucas, o Sentio Saturnino, como afirma Tertuliano[31].

26 Cf. Lc 2.1–2.

27 Tert. *Marc.* 4.19.10 [CCL I, 593].

28 Cf. Lc 8.21. Parece, de todas formas, que la lectura de Marción sigue más bien a Mt 12.48. Cf. R. Braun (ed.), *Contre Marcion*, vol. IV (SC 456; París 2001, 243, n. 4).

29 Tert. *Marc.* 4.19.6.

30 Sobre la interpretación de Tertuliano a la frase en cuestión, cf. *Marc.* 4.19.11.

31 Sobre ello, cf. J. Leal *et alii*, *La Sagrada Escritura. Texto y Comentario. Nuevo Testamento*, vol. I (BAC 207; Madrid 1961, 590–591); M. de Tuya, *Biblia Comentada. Evangelios*, vol. V (BAC 239; Madrid 1964, 769–771); últimamente Braun (ed.), *Contre Marcion* IV, 246–247, n. 2.

5. EL SUEÑO DE CICERÓN SOBRE AUGUSTO

Tertuliano, en *De Anima* (*An.*), presenta la concepción cristiana de esta *pars humana*. Para ello, alude con gran profusión de datos a la mayoría de los filósofos que en la tradición clásica se habían ocupado del tema. Este tratado se convierte por fuerza en fuente secundaria de muchas obras de la Antigüedad que no han llegado hasta nuestros días. Le interesa a nuestro apologeta señalar, en una de las partes de su obra, que los sueños son de muchas clases y que tienen procedencias distintas. Algunos proceden directamente de Dios o de los demonios y otros son meros productos naturales[32]. Recorre algunos ejemplos de sueños famosos que tuvieron lugar en épocas anteriores y que fueron considerados portadores de verdad. Con ello persigue preparar la interpretación cristiana del sueño. Ya en el Clasicismo pueden encontrarse elementos que, según el apologeta, se hallan en el Cristianismo de forma plena. Por eso introduce el sueño que Cicerón tuvo sobre Augusto y que puede ser considerado, en palabras de Tertuliano, un *somnium ueritatis*:

> Nouerunt et Romani ueritatis huiusmodi somnia. Reformatorem imperii, puerulum adhuc et priuatum loci, et Iulium Octauium tantum et sibi ignotum Marcus Tullius iam et Augustum et ciuilium turbinum sepultorem de somnio norat. In Vitelliis commentariis conditum est.[33]

A este sueño de Cicerón parece referirse Suetonio cuando narra la serie de presagios que anunciaron el nacimiento y la futura grandeza del emperador Augusto[34], que vuelve a ser aludido como el *reformator imperii*. Hay algunos elementos de Tertuliano que aparecen en el relato de Suetonio, como el hecho de que Augusto era aún un niño en el sueño (*puerum*) y que dicho niño le era desconocido a Cicerón (*ignotum*). El látigo que, siempre según el historiador, el niño Octavio recibió del mismo Júpiter quizá pueda tener relación con el cese de las guerras civiles que sofocaría después.

En todo caso, esta cita muestra un conocimiento generoso de la historiografía del emperador y, a su vez, una gran libertad para insertar acontecimientos dentro del entramado teológico del apologeta. De nuevo pueden considerarse estas líneas como un argumento *ad antiquitatem*. Interesa, en

32 Así en *An.* 47.
33 Tert., *An.* 46.7 [CCL II, 851].
34 Suet. *Aug.* 94, ed. Bassols, *Vida*, vol. I, 155.

efecto, narrar el sueño de Cicerón sobre Augusto porque éste contiene elementos para dar una explicación cristiana del sueño.

6. LAS REFERENCIAS NUMÉRICAS EN EL *ADVERSVS IVDAEOS*

Las referencias a Augusto en el *Aduersus Iudaeos* (*Iud.*)[35] se encuentran en el capítulo octavo. Le interesa a Tertuliano mostrar en esa primera parte de su obra que Jesucristo es el Mesías que los judíos estaban esperando. Entre gran multitud de citas bíblicas, destaca la del capítulo octavo, es decir, la que alude a la profecía que se halla en Dan 9.1–2, 20–27[36]. En ella se dice que dentro de setenta semanas tendrá lugar la destrucción de Jerusalén y dentro sesenta y dos el nacimiento de un príncipe. Tertuliano, por tanto, aduce para convencer al público judío un argumento de absoluta naturaleza matemática. Los judíos sólo tienen que interpretar correctamente las setenta semanas de la profecía de Dan 9.24. Dichas setenta semanas empiezan a contar a partir del primer año del reinado de Darío, justo cuando tiene lugar la profecía. Si tenemos en cuenta que en la Antigüedad cristiana el término «día» podía usarse para referirse al año, los siete días de la semana hacen referencia a siete años, por lo que setenta semanas equivalen a 490 años (7 × 70 = 490). Según Tertuliano, desde el reinado de Darío hasta la destrucción de Jerusalén van 490 años, que se reducen a 72,5 semanas, es decir, a 437,5 años (62,5 × 7 = 437,5) en el caso del nacimiento de Jesucristo, y a 470 años en el caso de su pasión:

> Vnde igitur ostendemus, quoniam uenit Christus intra LXII et dimidiam ebdomadas? Numerabimus [...] nam omnes anni imperii Augusti fuerunt L et VI. Videmus autem quoniam in quadragesimo et primo anno imperii Augusti, quo post mortem Cleopatrae XXVIII anno imperauit, nascitur Christus. Et superuixit idem Augustus, ex quo natus est Christus, annis XV, et erunt reliqua tempora annorum, [in diem natiuitatis Christi, in annum Augusti XL primum, qui post mortem Cleopatrae XX et VIII Augusto: efficiuntur anni CCCCXXX et VII, menses VI] unde adimplentur LXII ebdomadae et dimidia, quae efficiunt annos CCCCXXXVII, menses VI in die natiuitatis Christi.[37]

35 Para los problemas de autoría, cf. I. Aulisa (ed.), *Tertulliano. Polemica con i giudei* (TP 140; Roma 1998, 43–47); C. Moreschini & E. Norelli, *Historia de la literatura cristiana antigua griega y latina*, vol. I (BAC; Madrid 2006, 389–390).

36 Para el comentario exegético de la profecía de Dan 9, puede verse J. Alonso Díaz, *La Sagrada Escritura. Texto y Comentario. Antiguo Testamento*, vol. VI (BAC 323; Madrid 1971, 65–67); M. García Cordero, *Biblia Comentada. Libros proféticos*, vol. III (BAC 209; Madrid ²1967, 1040–1047).

37 Tert. *Iud.* 8.10–12 [CCL II, 1359–1361].

Así cuenta Tertuliano, aunque hay que señalarle algunas imprecisiones. Obviamos los datos genealógicos y nos centramos en los de cómputo numérico. Los 437,5 años que hace concordar con las 62,5 semanas de la profecía que anunciaría el nacimiento de Jesús[38] son, si hacemos un suma, 422,5, ya que el nacimiento de Jesucristo a los 437,5 años desde Darío está sacado si se cuentan los 56 años del reinado completo de Augusto —todo según el cartaginés—, incluidos los que compartió con Cleopatra. Es decir, que los 437,5 años de Darío llegan, según las sucesiones de Tertuliano, al año 14 d.C., fecha de la muerte de Augusto. Como bien quiere el apologeta, Cristo nació 28 años después de la muerte de Cleopatra, es decir, en el cuadragésimo primer año de su reinado. Le quedan, por tanto, 15 años hasta su muerte, que son los que hay que sumar para que salgan 437,5. Obsérvese también que el reinado de Augusto es considerado por Tertuliano mucho más extenso de lo normal.

Sea como fuere, Augusto es referido en *Aduersus Iudaeos* como el emperador bajo cuyo reinado tiene lugar el nacimiento de Cristo. En este sentido, la presente cita encuentra innegable relación con las del *Contra Marción*. No se puede negar que a Tertuliano le interesa situar el nacimiento de Cristo bajo el reinado de este emperador, tal como aparece en Lc 2.1, aunque para ello tenga que forzar los cálculos provenientes de otros textos. No se equivoca cuando sitúa el nacimiento de Jesús quince años antes de la muerte de Augusto, dato que repite más adelante[39].

7. SÍNTESIS DE LAS CITAS TERTULIANEAS SOBRE AUGUSTO

Tertuliano cita en total trece veces a Augusto; citas que pueden ser agrupadas, a su vez, en cinco episodios distintos. Parece claro que un apologeta como Tertuliano no tiene la intención de adentrarse en la vida del emperador. No es su cometido. Sin embargo, las citas que han sido objeto de nuestro análisis han desvelado, sin duda, un interés grande por el personaje. Como rasgo general, se advierte que el apologeta se sirve de la figura de Augusto o de acontecimientos de su vida para fundamentar sus distintos argumentos. Con gran libertad refiere una u otra faceta del emperador, pero siempre para

38 No sabemos muy bien el origen de ese *medio* que acompaña a las citas, que no lo trae ninguna de las versiones bíblicas que podemos considerar principales.

39 Tert. *Iud*. 8.16.

construir el desarrollo de sus defensas. En este sentido, se aprecia cierto trato con las fuentes historiográficas sobre Augusto, especialmente con Suetonio.

Augusto es para Tertuliano, sin duda, el emperador bajo cuyo reinado nació Cristo. Así nos lo hace ver en las citas de *Nat.*, *Marc.* y de *Iud.* Hablar de Augusto significa hablar de un personaje que mandó hacer unos censos de la población del imperio. Es lícito, por tanto, acudir a los archivos romanos y comprobar la historicidad que de ellos se desprende para, entre otras cosas, precisar el nacimiento exacto de Jesucristo. Con esta operación se pueden acallar herejías como la marcionita, partidaria de una venida repentina de «su» Cristo, e iluminar los argumentos judíos, tan recelosos a la hora de admitir el cumplimiento de las profecías vetero-testamentarias en Jesús de Nazaret.

Tertuliano se refiere al emperador como el *formator* o el *reformator imperii*. Le alaba, a modo de *argumenta ad antiquitatem*, el rechazo que tuvo de la apelación de *dominus* y la humildad con que se sirvió del título de «padre de la patria» que le había otorgado el Senado. El sueño que Cicerón tuvo de Augusto porta, según el apologeta, elementos de verdad, como efectivamente pueden tener los sueños si tienen origen divino. En definitiva, Tertuliano demuestra un conocimiento generoso de acontecimientos significativos de Octavio Augusto que refiere con gran libertad. No acude a él para entretenerse en narrar sus virtudes, sino que refiere lo noble, lo famoso o lo seguro de su vida para defender la Fe de la Iglesia, de la que se considera valedor y protector.

MIMVM VITAE... (SVET. *AVG.* 99): REPRESENTACIÓN Y ESPECTÁCULO EN LA VIDA DE AUGUSTO

ISABEL MORENO FERRERO

Universidad de Salamanca
ismo@usal.es

Resumen — A punto de morir, antes de sus famosas palabras de despedida a Livia pidiéndole que guardara el recuerdo de su amor, Augusto preguntó a sus amigos «si les parecía que había representado adecuadamente la comedia de la vida ... ». El tema no ha sido analizado en su vertiente más plástica, y ésta es nuestra pretensión ahora: poner de relieve algunos de los principales elementos relacionados con el «espectáculo», la «representación» y la «concepción escenográfica» con los que Suetonio dramatiza y da vivacidad a la acción, potenciando el detalle visual e interpretativo, y sugiriendo una caracterización determinada del personaje, en lo privado y en lo público.

Palabras clave — *Mimum*, espectáculo, representación, Suetonio, Augusto, biografía

MIMVM VITAE... (SVET. *AVG.* 99): REPRESENTATION AND SPECTACLE IN AUGUSTUS' LIFE

Abstract — On the verge of death, before his famous farewell words to Livia asking her to keep the memory of his love alive, Augustus asked his friends 'whether they thought he had properly represented the comedy of his life ...' The rather 'plastic' aspects of this subject have not yet been analysed, and this is our aim now: to highlight some of the main elements related to 'spectacle', 'representation' and the 'scene concept' with which Suetonius dramatizes and brings vivacity to the action, strengthening the visual and interpretative details and suggesting a particular characterization of the character, both in private and in public.

Keywords — *Mimum*, Spectacle, Representation, Suetonius, Augustus, Biography

Según refiere Suetonio, Augusto, momentos antes de su muerte, preguntó a los amigos que le rodeaban *ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse*. Interpelación un tanto sorprendente, en un pasaje tan importante en la biografía como es el de la muerte, del que destacan sus famosas palabras de despedida a Livia: *Livia, nostri coniugii memor vive, ac vale!*; una declaración de amor eterno, notablemente irónica, si no trágica, si, como apuntan Dión Casio (56.30), Tácito (*Ann.*1.5), o el *Epitome de Caesaribus* (1.27), los rumores de envenenamiento con los higos que Livia habría untado, cuidando bien de no comerlos ella, fueron ciertos. A.R. Breebart (1987), en

un trabajo que estudia algunas de las últimas y conocidas expresiones de los emperadores, determinantes para la caracterización del personaje, subraya algunos detalles problemáticos sobre esta escena: la ambigüedad de la figura imperial; la problemática transmisión de los pormenores; y otras cuestiones de calado filosófico-histórico de difícil respuesta o eterna vigencia: ¿Por qué su sociedad aceptó monarquía como una *respublica restituta*, si sabía que era falsa? ¿Es lícita la «mentira» de un gobernante, si, conociendo la realidad, considera que su deber es hacer creer a sus ciudadanos en esas *doxa* («apariencias»), para mejor «guiarlos hacia el triunfo», o la simple supervivencia?

Cuestiones importantes todas, que tienen que ver claramente con el valor de la «representatividad» que vamos a apuntar, y que se entrelazan aquí con el valor de los *dicta* como elemento de ornato y con su valor como elemento sustantivo en la acción dramática —personal, o dialógicamente—, en un doble aspecto en el que no podemos entrar. Pero, ni Breebart ni otros, entre los muchos y buenos trabajos que se han realizado sobre la biografía suetoniana, poniendo de relieve el difícil juego que mantiene entre su aparente objetividad y el verdadero alcance de sus fórmulas y formas de caracterización (Gascou 1984: 677–706), han examinado éstas desde su sentido más inmediato y evidente: el de la propia escenificación del drama en el que se insertan y al que sirven[1]. Es una cuestión muy relevante en todo el relato biográfico, aunque su propia amplitud y complejidad no nos permite abordarla en su conjunto ahora; ni, mucho menos, en la responsión estructural que el biógrafo establece. Analizarla permitiría, por ejemplo, advertir la importancia concedida al capítulo de su «maldad» al inicio del texto (13.1–2), y su proyección sobre el relato; sobre todo, cuando presenció impávido la muerte de un padre y un hijo; un fragmento que ilustra bien la finalidad de este trabajo, porque su resolución plástica resulta impactante[2]. Nosotros sólo vamos a acercarnos a todo ello —frase, escena, y procedimientos, aquí y en otros relacionados con él—, para poner de manifiesto el matiz más evidente, más plástico, impresivo e inmediato del método suetoniano; esto es, subrayando la vertiente teatral de la propia presentación biográfica, con las referencias que permiten clarificar y completar la imagen de ese

1 Otros pasajes sí. Es brillante el de Lounsbury (1987: 67–77) sobre la «memorable muerte de Nerón».
2 Es fundamental el último detalle escénico: los prisioneros acaban saludando como *imperator* a Antonio, y él es insultado (13.2).

cambio histórico-político que se incorpora ahora, con el *Princeps*, a través de una serie de actitudes, gestos y movimientos. Es lo mismo que ocurrirá luego —más evidentemente aún, porque las fuentes han insistido en ese tipo de información como fórmula ilustrativa—, en los casos de los *mali imperatores*: se aplican el apelativo de *dominus*, llevan *diadema*, usan ricas vestiduras, y actúan estrambóticamente (cogen conchas, matan moscas…). Y en el caso de Diocleciano, la antítesis pone en escena dos actitudes contrapuestas: el uso orientalizante de la seda, oro y piedras preciosas en el calzado que subraya Aurelio Víctor (39.2), o el entusiasta cultivo de hortalizas en su huerto personal que elige su *Epitome* (39.6).

De hecho, una rápida lectura del mismo pasaje de Veleyo y Dión Casio permite advertir los diversos matices, de muy diferente alcance y muy ilustrativos de dos diferentes concepciones histórico-narrativas: Veleyo (2.123.2), convencido panegirista del régimen, eleva el tono filosófico-estoico, sin dejar de lado un cierto toque de realismo —él es el único que recoge su última «mejoría» (*subrefectus*…), vinculada a Tiberio—; y sin tampoco obviar, que es lo que a nosotros nos importa, una cierta recreación escénica que debió de ser cuidada en su realidad —cómo se organizó el proceso entonces—, y en su transmisión: cómo se refirió y pasó a la historia, y cómo el epitomador la subraya: con un encuadre lúdico para el último viaje, cuya secuencia es muy dual; con detalles de percepción física (*motus imbecillitatis… principia valetudinis senserat*), y movimientos determinantes, sobre todo, cuando el enfermo asegura que se encuentra ya «seguro» abrazando a Tiberio; y es ese gesto, típico de la última reacción del cuerpo, ligado a su hijastro, el que ya da paso a la muerte definitiva: el regreso a sus *initia (in sua resolutus initia)*, cuando los hados lo decretan (*fata vincerent*…).

En cambio, Dión, pragmático y poco dramático, nada adulador del *Princeps* y menos entusiasta de la conducta imperial, pero buen conocedor de la atmósfera política de palacio, ofrece tres referencias interesantes en su relato[3]: a) la famosa sospecha del asesinato por parte de Livia, que recelaba de la reconciliación con Agripa, con más detalles que Tácito (*Ann.* 1.5.1); b) la frase en la que se explicita su orgullo por haber recibido una Roma de ladrillo (*γηίνην*), dejándola ya de mármol (*λιθίνην*), que enlaza con el tema que pretendemos ver hoy: el impacto de lo visual, con una proyección espectacular de trasfondo político-caracterizador. Suetonio, que incluye el dato en otro

3 Breve: cf. el *Ὁ δ' οὖν Αὔγουστος νοσήσας μετήλλαξε* (56.30.1)

contexto (*latericiam / marmoream*, 28.3), no aclara su auténtico alcance, sea porque no se apercibe de su valor alegórico, o porque no le interesa, aunque como final sí añade el valor de su *providentia*. A diferencia de él, Dión, sin conceder nada a la capacidad interpretativa del lector, sí aclara la voluntad real del *Princeps*: «se refería a la solidez del Imperio…».

c) El último, el principal para nosotros ahora, tras la llamada a sus amigos, añadiendo «todo lo necesario», que no se explicita, es esta misma petición del aplauso a la audiencia, *ὡς καὶ ἐπὶ μίμου τινὸς τελευτῇ*. Además, concluye el historiador «bromeó» prácticamente sobre todos los aspectos de la vida humana; —véase la dramatización de Suetonio de una broma, pesada e ilógica, que Augusto practica en Capri, preguntando capciosamente a Trásilo sobre unos versos que no ha compuesto pero deja creer al pobre interrogado que sí… (98.4).

En definitiva, el pasaje de Dión, informativo[4], es plano: sin matiz dramático, ni sugestivo, ni escénico; no incluye, siquiera, el trímetro yámbico que Suetonio, siempre interesado por el valor del espectáculo relatado, como de los espectáculos en general, y de las actitudes de los emperadores en ellos[5], reproduce. De hecho, la reacción de Augusto en una de las ocasiones en que está contemplando una representación, ante el verso del actor del mimo, *O dominum aequum et bonum!*, sirve al biógrafo para «incorporar» ante el público el papel de su *civilitas* (53): sintió tanto horror por el tratamiento de *dominus* que rechazó el aplauso «generalizado» de la masa, con un gesto de la mano, y al día siguiente completó la medida con un severo edicto.

Con todo, tal «escenificación» —Augusto está en los *ludi*, un espectáculo; se produce la intervención de un actor: palabra, representación y movimiento, esencia del drama; y él responde con enérgicos gestos (53.1)—, alcanza una utilidad superior a la de la simple caracterización, porque, además de todo el valor que adquiere el conjunto, supone la antítesis de la actitud y actuación de César y su recepción: en los *Lupercalia*, cuando se le ofreció «muchas veces» la corona (79.2), el dictador, pareció enojado y la envió al templo de Júpiter; pero no consiguió librarse de la sospecha de que sí aspiraba al título de rey. En todas las pinceladas, frente al tono explicativo de otras fuentes, Suetonio potencia el ambiente escénico en que se mueven sus personajes;

4 Indica que murió el mismo día en que inició su primer consulado (56.30.5), y debate las opiniones sobre el miedo de Livia a una sublevación y la presencia o no de Tiberio (56.31.1).

5 Es un elemento fundamental, *Spectaculorum…* (43.1) / *Spectandi… morem correxit* (44.1), que no podemos analizar.

y, muy en especial, Augusto, que interpreta y actúa, se mueve y gesticula, rodeado de antagonistas y corifeos; en unos escenarios definidos, y muy volcado hacia el público: el de entonces y el de ahora; y con un *atrezzo*, no menos cuidadosamente elegido. En definitiva, potenciando la *evidentia* para el público del personaje, y el lector luego, y los detalles miméticos en la descripción, y concentrándose en dos principales recursos:

Uno, sutil, es el juego en la propia configuración estructural interna de los pasajes o capítulos, mediante la alternancia de formas expresivas: al separarse el bloque más enumerativo (datos), o narrativo, del más dramático, descriptivo e interactivo, éste resulta más impresivo, más «escenificado». Como complemento, más complejo y al que ahora no podemos descender, la externa, donde la responsión, ubicación, eco, *gradatio* y acumulación ofrecen, no ya información y caracterización, sino vida.

El otro, aisladamente y en conjunto, la insistencia en todos los elementos físicos que favorezcan la representación imaginativa: sonidos y palabras (*dicta*), o, al contrario, el silencio; y esa visualización del todo/-s y las partes (la *ostentatio*), que trata de potenciar el impacto en el oyente/lector, buscando su complicidad como espectador, aunque sea a través de una interiorización previa: esa famosa carcajada de Calígula en un banquete, por la que los cónsules inquieren; el *monstruo* (22.1) aclara lo que está pensando: podía hacerlos degollar en un instante… (32.3). Así, se le hace partícipe de las sensaciones referidas, dejándolo inmerso en la atmósfera descrita, gracias a la elección de términos —el detallismo, o la supresión de unos datos en beneficio de otros—; su *dispositio* y su dramaturgia: la acción se interpreta y representa, se objetiva, y se contribuye a un determinado ambiente (miedo, soledad, maldad…), dentro de un espacio definido.

Este carácter sensorial donde lo visual, la mirada y la exposición, contribuyen a destacar el fondo pretendido —la proyección de Augusto como ser único, un nuevo Rómulo, casi divino… —, se advierte bien, aunque sólo podamos apuntarlo, en la anécdota que se sitúa en la habitación donde nació en Velitras, cuya influencia —no sólo por el juego de la *superstitio/religio*, sino por su importante y variada funcionalidad— se proyecta hasta el final del relato: el nuevo propietario, que no supo actuar con respeto y cuidado, acabó tendido *semianimis, cum strato*, y *ante fores* (6.1). Los principales recursos para la creación del «ambiente» (el sobrecogimiento), y la atmósfera del escenario pasan por esa cuidada elección de los términos, el *horror… et metus*, y el hecho de que estos cobren vida, «se abalancen»

(*obiciatur*), sobre los que se adentran en la morada sin el respeto debido (*temere adeuntibus*). Por la propia multiplicación de los matices y tópicos…, que combinados y encadenados generan, precisamente, el clima y la recreación espacial pretendida: el golpe y el aturdimiento del personaje (*exturbatus*), y la fuerza fantasmagórica, que lo arrojó violentamente de allí, hasta dejarlo fuera con la cama, subrayan lo sobrenatural del lugar y el personaje. Y, por último, pero no menos importante, la planificación interna —un elemento temporal destaca la progresión circunstancial—, que enlaza con la externa, y en la que esta «fuerza indeterminada» de la casa incorpora la propia del personaje que se proyecta a lo largo de todo el relato, recogida en diversos momentos y por diferentes tópicos: las ranas molestan, Augusto les impone silencio, y «allí» (*ibi*), ya no croaron más… En este plano desempeñan papel importante el *crescendo*, el uso combinado de un dato que proyecta su fuerza sobre otro, o la composición anular.

De hecho, del rayo de Vélitras, a partir del cual los lugareños profetizaron que «alguien de allí lograría el poder», se pasará a los *omina mortis*. Importa la ambientación con que se inscribe su presagio —es la naturaleza la que *denuntiat* y da a luz (*parturire*) al *regem populo romano*—, y la perspectiva y la reacción: todos son testigos (94.3); y el hecho genera el espanto del Senado, que prohíbe criar a un niño nacido en tal año. Con todo, los senadores cuyas esposas estaban encinta, aplicándose cada uno la posibilidad, se las ingeniaron para que el *senatus consultum* no fuera depositado en el templo de Saturno. El complemento, sin embargo, es todavía mucho más explícito y más plástico: primero, el ritual mediante el que Atia va a quedar embarazada del dios Apolo es un fragmento tan fantástico como mágico, irreal e ilógico: Atia va a la ceremonia, a medianoche; ordena que su litera sea *posita in templo*; y, *dum ceterae matronae dormirent, obdormisse*. *Statim* —la sorpresa; el impacto—, un *draco* se desliza en la litera para salir *paulo post*. Al despertarse, «se purificó», y entonces le salió la mácula del *draco*, que ya no pudo quitarse jamás. *Mense decimo*… nació Augusto. La última parte es su propio sueño, en el que una explosión (sus entrañas se ven arrastradas al cielo) y una inundación, celestial y terrena se derrama por todo el ámbito de la tierra y el firmamento… Augusto, desde aquél lugar en el que nació o se educó (6), como predicen los buitres (7), está ya escogido para su importante papel político, que concluye en esa muerte, sobre cuya escena (*Supremo die*…, 99.1) Suetonio proyecta toda su habilidad. Tras un muy complicado e irracional baile de entradas y salidas de los «espectadores»,

el *Princeps* pregunta si se observa tumulto en el exterior a causa de su enfermedad; luego «hace entrar a sus amigos», y les plantea la cuestión que nos ha ocupado; después, *omnibus deinde dimissis*…, interroga a otros, recién llegados de Roma, por la salud de Livila, y, de golpe, como en Dión, muere. Pero preparando tal circunstancia, que es lo que pretendíamos poner de relieve, Suetonio acude al perfecto ejemplo de la actividad del camerino que precede a la salida de un actor o actriz a escena: siempre aparecen, ellas sobre todo, sentadas frente a las lunas aureoladas de luces, retocándose los labios y el cabello… Aquí, en estos momentos finales, Augusto reclama un espejo (*petito speculo*), y ordena que se le peine (*capillum sibi comi… praecepit*), y que se atusen o enderecen sus mejillas (*malas labantes corrigi*), que le colgaban fláccidas.

Es, justamente, la diferencia con los demás actores/ emperadores que, aun «actuando», y como personajes centrales de la acción, ni siquiera parecen saberlo; Augusto, en cambio, consciente de ser la estrella principal del drama que ha representado y al que va a ponerle fin, sí se atavía para ello: *plaudite/propémpsate*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREEBART, A.R. (1987) «Augustus' behaviour: Role-play and expectations», en *Clio and the Antiquity: History and Historiography of the greek and roman World*, Ámsterdam, Hilversum 89–108 (= *Lampas* 13, 1980, 5–22).

GASCOU, J. (1984), *Suétone Historien*, Roma, École française de Rome.

LOUNSBURY, R.C. (1987), *The Arts of Suetonius: An Introduction*, Nueva York, Peter Lang.

IMPLICACIONES LITERARIAS Y PAREMIOLÓGICAS DE LA POLÍTICA MATRIMONIAL DE AUGUSTO

XAVIER PASCUAL-LÓPEZ

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań (Polonia)
xavpas@amu.edu.pl

Resumen — La legislación augustea en torno al matrimonio y el adulterio encontró como respuesta el desafecto de la sociedad romana. La cultura grecorromana había ido engendrando una serie de ideas preconcebidas con las que las *Leges Iuliae* podían entroncar, pero también con las que contrastaban abiertamente. El objetivo de este trabajo es observar cómo las implicaciones de estas leyes (reflejadas parcialmente en la literatura de la época) establecen una especie de diálogo con la tradición, para ver en qué prejuicios podían apoyarse y con cuáles tenían que lidiar para que su aplicación fuera efectiva. Muchas de estas conceptualizaciones pueden observarse cristalizadas en forma de paremias (anteriores y posteriores a la época augustea), cuya existencia y pervivencia más allá de la Antigüedad darán fe de hasta qué punto pudo (o no) trascender el ideario augusteo en la mentalidad y la cultura romana.

Palabras clave — *Leges Iuliae*, matrimonio, adulterio, paremias

LITERARY AND PROVERBIAL IMPLICATIONS OF AUGUSTUS' MARITAL POLICY

Abstract — The Augustan legislation on marriage and adultery found in response disaffection of Roman society. The Greco-Roman culture had been spawning a series of preconceived ideas with which the *Leges Iuliae* could connect, but also could directly clash with them. The aim of this paper is to observe how the implications of these laws (partially reflected in the literature of the time) establish a kind of dialogue with tradition, in order to see by which prejudices could be supported and with which had to deal so as to make its application effective. Many of these conceptualizations can be observed crystallized in the form of proverbs (previous and subsequent to the Augustan period), whose existence and survival through ancient times will testify how the Augustan ideology could (or not) make an impact on Roman mindset and culture.

Keywords — *Leges Iuliae*, marriage, adultery, proverbs

1. INTRODUCCIÓN

Respecto al Estado, una de las obligaciones del ciudadano romano era perpetuar la propia estirpe: en tanto que la *domus* se concebía como la

quintaesencia de la comunidad, la continuidad de las familias patricias se traducía en la perpetuación de la propia Roma. Sin embargo, a ojos de Augusto, su época se caracterizaba por una decadencia moral que ponía en peligro la adecuada procreación de ciudadanos legítimos, y no sólo por la relajación de las costumbres como consecuencia de la orientalización del gusto tras la guerra con los partos, sino que el establecimiento del matrimonio *sine manu* enlazó con la creciente emancipación de las mujeres y el debilitamiento del poder del *paterfamilias*, y, a su vez, la impopularidad del matrimonio como institución iba acompañada de una baja fecundidad entre los patricios romanos. Como es bien sabido, en vista de este menoscabo de la virtud, Augusto acabó promulgando dos *Leges Iuliae*[1] que promovían el matrimonio y la paternidad legítima, al tiempo que censuraban el adulterio y las relaciones extramatrimoniales.

En teoría, esta legislación afectaba a las clases altas de la sociedad romana, a las cuales iba expresamente dirigida, de modo que se inmiscuía en cuestiones que tradicionalmente habían sido terreno del derecho privado. Además, el patrimonio literario y cultural de los clásicos había ido gestando toda una serie de tópicos en torno a estas cuestiones, por lo que la sociedad romana contaba con una serie de ideas preconcebidas: en algunas de ellas podía apoyarse la argumentación de Augusto y la de sus seguidores, mientras que otras iban a todas luces en contra de los intereses del Emperador. Por tanto, la legislación augustea se introduce impositivamente dentro de una tradición de lugares comunes con los que a veces concuerda y con los que en otras ocasiones topa.

En este contexto interpretativo, el objetivo de este artículo es describir cómo, en cierta medida, se establece un diálogo entre la tradición (en forma de tópicos y paremias arraigados en la cultura grecorromana) y la literatura de la época, que pretende sumarse a las inquietudes ideológico-morales de Augusto en torno al matrimonio y el adulterio. En el marco de estas posibles controversias doctrinales, las paremias medievales[2] que giren alrededor de los mismos temas nos servirán de indicador de hasta qué punto trascendieron las ideas augusteas en la mentalidad y en la cultura.

1 En orden cronológico, *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (19 a.C.) y *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (18 a.C.). A estas dos leyes, se sumó una década después la *Lex Papia Poppaea* (9 a.C.), que reformulaba la primera.

2 Para sus fuentes, empleamos las siguientes abreviaturas seguidas del número de entrada en cada una de ellas: A = Arthaber 1981, G = Garate 1998, S = Sánchez Doncel 2003, W = Walther 1963–1969.

2. EL MATRIMONIO Y LA MUJER COMO MALES NECESARIOS

De acuerdo con Suetonio (*Aug.* 89), Augusto leyó en el Senado una ya entonces famosa soflama, gracias a la cual pretendía convencer a los romanos de que se casaran:

> Si sine uxore esse possemus, Quirites, omnes ea molestia careremus; sed quoniam ita natura tradidit, ut nec cum illis satis commode, nec sine illis ullo modo uiui possit, saluti perpetuae potius quam breui uoluptati consulendum est (Gell. 1.6.2).

Aulo Gelio (1.6) cuenta que, en su día, este discurso del censor Metelo Numídico (intitulado *De uxoribus ducendis*)[3] fue criticado porque, al incluir en su disertación los inconvenientes cotidianos de la vida conyugal, su intención de persuadir al pueblo para que contrajera matrimonio resultaba frustrada. Según sus detractores, debería haber minimizado estas molestias y haberse centrado en las ventajas y placeres que compensan los inconvenientes que, en general, sobrevienen a causa de un comportamiento injusto y culpable por parte de algunos maridos.

En cambio, sigue Aulo Gelio, el rétor Tito Castricio lo defendió al considerar que tales argumentos falseadores habrían sido adecuados para un orador, pero un censor de la integridad de Metelo no podía sino predicar lo que su experiencia cotidiana le hacía fácilmente comprensible: al reconocer los inconvenientes por todos asumidos, se ganó la confianza del pueblo por su seriedad y su veracidad, convenciendo así (y ahí está lo importante) de que el Estado no podía sobrevivir si la mayor parte de la gente no se casaba (cf. Cantarella 1991: 46).

Augusto lo citó precisamente con esta misma estrategia persuasoria, apelando a un lugar común que estaba extendido por la comunidad y cuya funcionalidad era patente si tenemos en cuenta su profusión y su vitalidad. Según este tópico, pese a la misoginia imperante, el varón no podía desentenderse por completo de las mujeres por cuanto constituían un instrumento imprescindible para su labor cívica de tener hijos legítimos (cf. Veyne 1985[1]: 47–49), de manera que acabaron siendo percibidas como un mal necesario.

En las paremias griegas apreciamos cristalizaciones de este tópico que se centran en una doble visión del matrimonio, como una obligación inevitable

3 Sobre los problemas planteados sobre la identidad del autor del discurso (Metelo Numídico o su tío Metelo Macedónico), v. Berger 1946, McDonnell 1987; 2006: 285–286.

y negativa (cf. Men. *Monost.* 159; *Fr.* 578 Körte-Thierfelder). Con todo, la mayoría de las formulaciones extrapola esta naturaleza bifaz del matrimonio a la mujer, haciéndose explícito lo que en las anteriores sentencias era implícito pero claramente deducible, en tanto que la voz que dicta las paremias les confiere una perspectiva manifiestamente androcéntrica: *Κακὸν ἀναγκαῖον γυνή* (Phil. *Fr.* 196 Kock; Macar. 5.7; Arsen. 1.57a; cf. Men. *Monost.* 398–399). Esta paremia, la más depurada de todas, se corresponde con los proverbios latinos tardíos *Mulier malum necessarium* (cf. Lampr. *Alex. Sev.* 46.5, Erasm. *Adag.* 1.5.26; W 38390b) y *Malum est mulier, sed necessarium malum* (W 38102a1).

Por otro lado, las paremias griegas ofrecen otra variación sobre el tema: la mujer ya no se presenta como un mal necesario, sino «agradable»: *Τερπνὸν κακὸν πέφυκεν ἀνθρώποις γυνή* (Men. *Monost.* 760). En este caso, el énfasis se pone, más que en la mera reproducción, en el terreno erótico, cuya ambivalencia amor-dolor ha sido ampliamente tratada por la elegía y otros géneros literarios. Esta línea, que puede entenderse en la órbita de Augusto, es seguida de cerca por Ovidio (*Am.* 2.9.26), quien se centra en las «ventajas» de la mujer al indicar que desestimaría la opción de vivir sin amor a pesar de los sinsabores que le provocan las muchachas: *Vsque adeo dulce puella malum est.*

A su vez, Propercio (2.25.47–48) habla también de la maldad de la mujer, argumento que establece para instar a que los varones sólo tengan una y se abstengan de cometer adulterio: *Cum satis una tuis insomnia portet ocellis, / una sit et cuiuis femina multa mala.*

3. DIATRIBA CONTRA EL MATRIMONIO Y ENSALZAMIENTO DEL CELIBATO

Como consecuencia de la concepción tan negativa que se tenía de la mujer, el programa ideológico de Augusto choca con una serie de tópicos que van más allá de lo anterior y, prescindiendo de su necesidad, se abocan a actitudes que desechan abiertamente la idea del matrimonio y ensalzan las virtudes del celibato.

Las paremias griegas hablan de la incomodidad de tener a una mujer en casa (Men. *Monost.* 823, Arsen. 18.19a) y mantenerla (Men. *Monost.* 118), o bien de cómo el matrimonio conduce directamente al arrepentimiento (Men. *Monost.* 147; Phil. *Fr.* 198 Kock). A esta supuesta indeseabilidad de la mujer, se añade el hecho de que se la considera fuente constante de tensiones,

desasosiegos y disputas (Men. *Monost.* 450). El más díscolo de los poetas augusteos, Ovidio, se suma a este tópico que contraviene el ideario imperial, al indicar que *dos est uxoria lites* (*Ars* 2.155). Con posterioridad, Juvenal (6.268–9) incide en que *semper habet lites alternaque iurgia lectus / in quo nupta iacet*; y unos versos antes encontramos la lapidaria sentencia *Qui non litigat caelebs est* (6.242), cuya estructura es retomada por un par de paremias medievales en torno a las desdichas de quien se casa: *Qui capit uxorem, litem capit atque dolorem* (S 8156), *Qui capit uxorem, capit absque quiete laborem, longum languorem, lacrimas, cum lite dolorem* (W 23903).

La consecuencia lógica de esta percepción es desaconsejar el matrimonio, que es lo que hacen diversas sentencias menandreas (Men. *Monost.* 72, 502, 591, 837). En ámbito romano, en Plauto (*Stich.* 121) hallamos una recomendación de evitar a las mujeres (*Qui potest mulieres uitare, uitet*), y varias paremias medievales glorifican al soltero por carecer de incomodidades: *Qui caret uxore, lite caret atque dolore* (W 23916), *Qui uxorem non ducit, mala non sentit* (S 8354).

A su vez, Horacio (*Ep.* 1.1.88) recoge una conocida paremia latina que juega con la etimología de *caelebs*[4]: *Melius nihil caelibe uita*; en realidad, Horacio trata de desacreditar este prejuicio antimatrimonial, puesto que la pone en boca de un depravado.

Dentro de la propia tradición del lugar común que desacredita el matrimonio, encontramos una serie de testimonios que matizan esa diatriba: al circunscribirse a la mala esposa, se contempla, al menos teóricamente, la posibilidad de que existan mujeres buenas y, por ende, deseables como esposas. En consecuencia, esta matización dentro del tópico podría servir al ideario augusteo, por más que no parece sino haber respaldado la misoginia imperante.

Ya Hesíodo (*Op.* 702–704) habla de las excelencias de la buena mujer y de las aflicciones que conlleva la mala; por su parte, el Agamenón de Eurípides (*Iph. Aul.* 749–750) recomienda el matrimonio siempre que la esposa sea solícita y sumisa: en caso contrario, lo sensato es no casarse. Similar distinción entre buenas y malas mujeres se establece en ciertas sentencias de Menandro (*Monost.* 149, 325, 364).

4 Esta falsa etimología es recogida por Prisciano (*Inst. gramm.* 1.23) e Isidoro (*Etym.* 10.34), al tiempo que reaparece en paremias medievales: *Si celebs fueris, celebs celo socieris* (W 28285), *Caelebs, quasi caelestis, quia uxore caret* (G 379).

El motivo de la mala esposa prolifera en las paremias medievales, entre las que podemos destacar las siguientes: *Vxorem malam obolo non emerem* (W 32775), *Rebus in humanis tria sunt peiora uenenis: uxor iniqua, malus socius, male fidus amicus* (W 25406), *Mala uxor insuauem uitam uiro affert* (A 821).

En cuanto a la esposa buena, el lugar común aparece proverbializado en los proverbios de Salomón (*Prov*. 12.4). Sin embargo, a menudo las paremias se encargan de realzar la escasez de este tipo de mujer: *Γυναικὸς ἐσθλῆς ἐπιτυχεῖν οὐ ῥᾴδιον* (Men. *Monost*. 150), *Nulla tam bona uxor, de qua non inuenias quid queri* (Ps. Publil. *Sent*. 252), *Femina raro bona, sed quae bona, digna corona* (W 9192). En vistas de su rareza, una paremia medieval ensalza a aquél que ha sido capaz de encontrar a una buena mujer: *Qui inuenit mulierem bonam, inuenit bonum et hauriet iucunditatem a Domino* (S 8221).

Con todo, la conceptualización de la infrecuencia de la mujer buena debía lidiar con la que, directamente, negaba su existencia. Así aparece en Plauto (*Mil*. 685–686: *Bona uxor suaue ductu est, si sit usquam gentium, / ubi ea possit inueniri*) o en un poema atribuido a Pentadio (*Fem*. 3–4: *Femina nulla bona est et, si bona contigit ulla, / nescio quo fato res mala facta bona*). Incluso en el Antiguo Testamento encontramos también esta idea (*Eccl.* 7.29).

4. EL ADULTERIO

La finalidad procreadora del matrimonio que reduce a las esposas a un receptáculo de la simiente masculina (cf. Sissa 1990[1]: 126) hace que, en el fondo, la *Lex Iulia de adulteriis* estuviera fundamentalmente dirigida a preservar la castidad femenina y asegurar la procreación legítima, puesto que esta ley amplía el concepto de *adulterium* extendiéndolo a «todas las relaciones extramatrimoniales mantenidas por una mujer [libre], fuese casada, virgen o viuda: a menos que [...] fuera prostituta, y con la excepción [...] de la relación de concubinato» (Cantarella 1991: 49), redundando así en la necesaria castidad de las ciudadanas. Sin embargo, esta ley cercenaba parte de la autoridad del *paterfamilias*, ya que se inmiscuía en la jurisdicción doméstica y convertía el adulterio en delito público (Maldonado de Lizalde 2005: 375). Según esto, el marido tenía la obligación de denunciar a la adúltera y, si no lo hacía, corría el riesgo de ser acusado de lenocinio.

Esta vertiente de la ley julia venía respaldada por el tradicional escarnio del marido engañado y, en especial, del que lo consiente. A partir de una regla de Ulpiano (*Dig*. 50.17.145), se creó una variante aplicada al esposo

consentidor: *Scienti et conscienti non fit iniuria* (S 9125). En la literatura latina, por ejemplo hallamos la mofa del marido burlado en Juvenal (10.342): *Dedecus ille domus sciet ultimus*.

Esta humillación se sustenta en el hecho de que el adulterio conlleva una merma de la autoridad del varón, que falla en su calidad de *custos*, por lo que se produce una inversión de los roles sexuales, lo cual tradicionalmente ha sido criticado por el imaginario colectivo. Por ello, se consideraba que el marido debía denunciar, para resarcirse del daño y dejar fuera de toda duda que no se toleraba el vicio (Veyne 1985: 51).

Por otro lado, la censura del adulterio entronca con el viejo ideal de la mujer *univira*. Si bien las prácticas romanas del divorcio y las segundas nupcias estaban a la orden del día, existía en la mentalidad una exaltación meramente retórica de dicho tipo de mujer, como representativa de la virtud en su grado sumo. Así lo encontramos en Plauto (*Merc*. 824) o en dos sentencias de Publilio Siro (223: *Habent locum maledicti crebrae nuptiae*; 340: *Mulier quae multis nubit multis non placet*). Esta glorificación, por encima de la legalidad de los segundos casamientos, refuerza el ideal augusteo, hasta el punto de que Marcial (6.7.5) llega a tergiversar la realidad histórica en alusión a susodicha ley julia: *Quae nubit toties, non nubit: adultera lege est*.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Como es bien sabido, las *Leges Iuliae* toparon de frente con la sociedad patricia, a la que se le impusieron de forma arbitraria y coartando su libertad. La oposición social a las leyes se tradujo en que fueron desechadas de forma natural y paulatina, como evidencian las sucesivas revisiones y complementaciones.

En este marco, las paremias y los lugares comunes reflejan concepciones presentes en la mentalidad grecorromana que en parte favorecían la aceptación de las leyes y en las que pudo fundarse su aplicación, pero al mismo tiempo existen otros tópicos que dificultaron o entorpecieron su aprobación y, por ende, su práctica. El hecho de que todas estas conceptualizaciones pervivan en forma de paremias tardías[5] es una muestra de cómo las ideas impuestas por la legislación augustea no cuajaron en la mentalidad más allá de en aquellos aspectos en los que coincidía con ideas preconcebidas y ya presentes en la sociedad.

5 E incluso romances, por más que no hemos podido mencionarlas por limitación de espacio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A = Arthaber, A. (1981) *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi e greci antichi*, Milán, Hoepli.

Berger, H. (1946) «Note on Gellius *N.A.* I, 6», *AJP* 67/4, 320–328.

Cantarella, E. (1991) *La mujer romana*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

G = Garate, G. (1998) *27.173 Atsotitzak. Refranes. Proverbes. Proverbia*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.

Maldonado de Lizalde, E. (2005) «*Lex Iulia de adulteriis coercendis* del emperador César Augusto (y otros delitos sexuales asociados)», *AMHD* 17, 365–413.

McDonnell, M. (1987) «The Speech of Numidicus at Gellius, *N.A.*, 1.6», *AJP* 108.1, 81–98.

— (2006) *Roman Manliness. Virtus and the Roman Republic*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.

S = Sánchez Doncel, G. (2003) *Diccionario de latinismos y frases latinas*, Madrid, Noesis.

Sissa, G. (1990) «Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual», en P. Schmitt & R. Pastor (dirs.) *Historia de las mujeres en Occidente 1. La Antigüedad*, Madrid, Taurus, 2006[5].

Veyne, P. (1985[1]) «El imperio romano», en P. Ariès & G. Duby (eds.) *Historia de la vida privada 1. Imperio romano y antigüedad tardía*, Madrid, Taurus, 1991, 19–228.

W = Walther, H. (1963–1969) *Proverbia sententiaeque latinatis medii ac recentioris aevi*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

OCTAVIO AUGUSTO COMO MODELO POLÍTICO EN LA *HISTORIA ROMANA* DE NICÉFORO GREGORÁS

INMACULADA PÉREZ MARTÍN

ILC-CSIC
inpema@gmail.com

Resumen — Nicéforo Gregorás en su *Historia romana* (s. XIV) utiliza la figura de Augusto para explicar cómo Alejo Apocauco, un pretendiente al trono de Constantinopla, aumentó su poder durante los turbulentos años de la II Guerra civil (1341–47). Octavio habría servido de inspiración a Apocauco para llevar a cabo determinadas maniobras políticas con las que aumentó enormemente su poder en Constantinopla. Casio Dión (s. III) y el *Epítome* de Juan Jifilino (s. XI) son las fuentes históricas que permitieron a Gregorás conocer la historia del Principado y le dieron las claves interpretativas de la historia contemporánea. Sus anotaciones en el margen del códice más antiguo conservado de Casio Dión (el Marc. gr. 395, s. X) y sus notas de lectura del *Epítome* de Jifilino conservadas en el Palat. Heidelberg. gr. 129 son la prueba material de su conocimiento del Principado de Augusto.

Palabras clave — tradición clásica, transmisión de los textos, historiografía antigua, literatura bizantina, Nicéforo Gregorás, Alejo Apocauco, Casio Dión, Juan Jifilino

OCTAVIUS AUGUSTUS AS POLITICAL PARADIGM IN NIKEPHOROS GREGORAS' *ROMAN HISTORY*

Abstract — Nikephoros Gregoras in his *Roman History* (14th century) uses Octavius Augustus to explain how Alexios Apokaukos, a pretender to the throne of Constantinople, increased his power in the squally days of the Civil War II (1341–47). Octavius would have been the inspiration for Apokaukos to undertake some political manoeuvres in order to increase dramatically his own power in Constantinople. Cassius Dio (3rd century) and the Epitome of John Xiphilinos (11th century) are the historical sources that allowed Gregoras to know the Roman Principate and gave him the interpretative clues to present contemporary history. His marginal notes in the most ancient codex of Cassius Dio (cod. Marc. gr. 395, 10th century) and his reading notes of Xiphilinos' *Epitome* preserved by the cod. Palat. Heidelberg. gr. 129 are the material proof of his knowledge about Augustus' Principate.

Keywords — Classical tradition, Textual transmission, Ancient historiography, Byzantine literature, Nikephoros Gregoras, Alexios Apokaukos, Cassius Dio, John Xiphilinos

Los bizantinos se acercaban a las obras de historia griega y romana con una frecuencia mucho menor que en la actualidad y con unos objetivos no siempre coincidentes con los nuestros. En efecto, aunque su

canon de los historiadores griegos explica la preservación de éstos y, por lo tanto, está en la base de nuestro propio canon[1], lo que buscaban los bizantinos en la historiografía antigua era un doble patrón lingüístico y moral del que servirse en su aprendizaje de la *koiné* y en sus composiciones literarias[2]. Por lo que respecta a la Historia romana, la actitud de los bizantinos no podía ser la misma, puesto que para ellos se trataba ni más ni menos que de su propia historia y por lo tanto acudían a ella para explicar tanto su relación con los pueblos de su entorno como la vida política articulada en torno al poder imperial. Sin embargo, a partir del siglo XIII, ambos objetivos se combinaron en un giro ideológico que recuperó el pasado de las *poleis* griegas como raíz de un Bizancio que empezó a identificarse con la herencia cultural helena y no sólo con la romana.

La irrupción de la Cruzada latina, occidental y católica en el Oriente ortodoxo y griego estaba sin duda en el origen de esta nueva actitud hacia el pasado griego que se materializó en la difusión de obras como las *Helénicas* de Jenofonte, de las que no conservamos testimonios anteriores a la época paleóloga (1258–1453). Como parte de un proceso global de recuperación y puesta en circulación de obras de la Antigüedad protagonizado en especial por Máximo Planudes, los manuscritos paleólogos nos permiten hasta cierto punto percibir ese efímero furor por leer las *Vidas paralelas* de Plutarco o la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides que caracterizó un período de cien años iniciado con la recuperación de Constantinopla en 1261 (la ciudad había caído en poder latino en 1204) y finalizado con la guerra civil y la victoria del palamismo (una corriente espiritual ortodoxa) a mediados del s. XIV.

Esos textos habían sido leídos en Bizancio al menos desde el s. X[3], pero es en esta edad de oro paleóloga cuando vemos una difusión de la historiografía como lectura escolar y a la vez de entretenimiento[4]. Es asimismo en este momento cuando se tuvo acceso a un corpus de historiadores de la Antigüedad que coincide con el que podemos leer nosotros ahora, justamente el preservado por eruditos como Máximo Planudes (que tenía cierta debilidad por Plutarco, pero leyó a otros muchos historiadores) y su

1 Kaldellis 2012.

2 Sobre los mecanismos que presiden la conservación y transmisión de la historiografía antigua, Canfora 1974.

3 Sobre la lectura de las obras históricas de la Antigüedad griega y romana en Bizancio, Pérez Martín 2002, con bibliografía que omitimos aquí; sobre algunos manuscritos bizantinos que transmiten esas obras, Porciani 2011.

4 Algunos ejemplos de estos modos de lectura en Cavallo 2006: 122–126.

sucesor en este ámbito, Nicéforo Gregorás, del que podemos afirmar que fue el lector de Historia griega y romana más voraz que vio Bizancio. La historiografía antigua, en efecto, aparece una y otra vez extractada en las notas de lectura que Gregorás recogió en el Heidelberg. Palat. gr. 129, pero también de sus lecturas históricas dan prueba los manuscritos que anotó y su propia obra literaria.

Tal es el contexto cultural del pasaje que queremos glosar en estas páginas y que hemos elegido entre los numerosos ejemplos de la tradición de Augusto en Bizancio porque nos parece probar el uso más inteligente posible (aunque definitivamente teñido de un esnobismo muy bizantino) del uso de la Historia antigua en Bizancio. El pasaje pertenece a la *Historia romana* de Nicéforo Gregorás[5], 37 libros que narran la historia más reciente de Bizancio, desde 1204 hasta 1359. Está protagonizado por Alejo Apocauco[6], que pertenecía a una familia noble empobrecida de Asia menor pero se había hecho con una gran fortuna administrando las salinas de Tesalia, a la vez que se introdujo en el círculo íntimo del emperador Andrónico III. Cuando éste muere en 1341, su hijo y heredero al trono, Juan V, tiene todavía nueve años y es su madre, Ana de Saboya, la regente. Velando por los intereses del niño está el patriarca Juan Calecas, que llama en su ayuda a Apocauco para que apoye al heredero legítimo contra las pretensiones de otro noble, Juan Cantacuzeno, que había sido la mano derecha del emperador Andrónico y que, al morir éste, consideraba que debía asumir el papel de emperador mientras Juan V alcanzaba la mayoría de edad. Así pues, la guerra civil que se desarrolla entre 1341 y 1347 es un largo enfrentamiento entre Cantacuzeno, que permanece en Tracia reuniendo un ejército y recabando apoyos entre los serbios y los otomanos, y Apocauco, que desarrolla una gran actividad en Constantinopla, reforzando las defensas de la muralla y tomando otras iniciativas[7].

En el pasaje de la *Historia romana* en el que Gregorás explica cómo Apocauco aumentó su poder en Constantinopla a la sombra de la regencia (XII.10), se nos dice que el patriarca Calecas le dio muchas responsabilidades administrativas, dentro y fuera de Constantinopla, y que ambos se

5 Ed. L. Schopen & I. Bekker, Bonn 1829–1855, vol. III, 606–607; trad. alemana de J.L. van Dieten, *Nikephoros Gregoras. Rhomäische Geschichte*, 3 vols. Stuttgart 1973–88, vol. III, 59–60.

6 Sobre Apocauco, Trapp 1976–94, n.º 1180. Sobre la amistad que unía en su juventud a ambos personajes, Gregoras ep. 119b (a. 1321–28): *Τῶι παρακοιμωμένωι κυρῶι Ἀλεξίωι τῶι Ἀποκαύκωι*; ed. Leone 1983, 311–312.

7 Sobre el conflicto, Estangüi Gómez 2014: 37–54, 87–102.

confabularon para impedir cualquier pretensión de Cantacuzeno al trono. Gregorás atribuye esta alianza a la habilidad de Apocauco, que acariciaba la idea de alcanzar el poder imitando el modo en que Octavio había acabado con la República romana.

> Como conocía al dedillo los viejos libros de historia[8], le vino a la memoria el césar Octavio Augusto e imperceptiblemente empezó a imitarlo[9]. En efecto, Augusto, tras derrotar a Antonio, que rivalizaba con él por el control del principado (*ἡγεμονία*) junto con la egipcia Cleopatra, decidió erigirse en *dictator imperator* con plenos poderes (*ἀνυπεύθυνος αὐτοκράτωρ τῆς ὅλης ἀρχῆς*) obteniendo tal dignidad del senado, quedándose así con la parte del león mientras dejaba a los senadores las migajas (*ὅθεν συγχωρῶν ἐκείνοις τοὔλαττον ἐκαρποῦτο τὸ μεῖζον ἀεί*). Lo hizo repartiendo con los que ostentaban el poder en Roma los derechos sobre las ciudades y las elecciones de los procuradores como desde la *sella* y el poder señorial (*ἀπὸ δίφρου καὶ δυνάμεως αὐθεντικῆς*)[10], mientras que a quien estaba al frente de las legiones y de la armada lo mantenía entretenido con guerras en el exterior y al senado y al pueblo les procuraba distracción de múltiples maneras a través de su propia actividad incansable, dando la impresión de estar a su servicio. Ellos no podían darse cuenta de que quien controla las legiones maneja fácilmente el resto de los asuntos de estado. (§ 3, 606)

Hasta aquí el resumen de la estrategia política de Octavio, que Gregorás conoce a través de dos vías. La primera es la lectura directa de la fuente griega principal sobre Augusto, los libros 45–56 de Casio Dión, que conservamos íntegros hasta el libro 54 y después en fragmentos sustanciales[11]. La segunda

8 No conocemos ningún códice histórico poseído por Apocauco, pero sí un famoso manuscrito de Hipócrates (Par. gr. 2144) que conserva tanto su retrato como el del médico antiguo en una contigüidad y una iconografía paralelas que sugieren que Apocauco (que se presenta con los atributos de un rico noble) quería ser considerado un «sanador» de la vida pública. Sobre el manuscrito y los poemas que acompañan a las miniaturas, cf. Munitiz 1996; sobre el retrato de Apocauco, Makris 2005.

9 Mencionemos a modo de curiosidad que el rival de Apocauco también era un aficionado a la Historia romana. En la carta escrita al papa para comunicarle su entronización en 1347, la clemencia de Cantacuzeno es comparada con la de Augusto y Teodosio. cf. Juan Cantacuzeno, *Historia*, III 14 (ed. L. Schopen, *Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum libri IV*, Bonn, 1831–1832): «οὐδέποτ' ἀπ' αἰῶνος ἤκουσται τοσαύτην ἀνδρὸς ἀρετὴν γεγονέναι, οὔτ' Ὀκταβιανῷ τῷ βασιλεῖ, οὔτε Θεοδοσίῳ, οὔτε μὴν Αὐγούστῳ τῷ Καίσαρι, ὡς οὗς ἠδυνήθη τῇ τῶν ὅπλων δυνάμει καταστρωννύναι εἰς γῆν, τούτοις δοῦναι τὸν ἑαυτοῦ χρηστὸν ἔλεον, ἐπιλαθόμενος τῶν εἰς αὐτὸν πάντων κακῶν.» Como se puede ver, Cantacuzeno ha distinguido un emperador Octaviano del César Augusto. Los referentes de la clemencia imperial estaban un poco confusos en su mente.

10 Se refiere al reparto de provincias «del pueblo» entre senadores, mientras que él dejaba bajo su control las provincias senatoriales.

11 Cf. Casio Dión 53.12. El manuscrito que manejó Gregorás es el más antiguo de Casio Dión, Marc. gr. 395, del s. x. Cf. Mazzucchi 1974: 125–126; Canfora 1978: 403. La identificación de las anotaciones del historiador en el margen es mía, cf. Pérez Martín 2014.

es la lectura del *Epítome* de Casio Dión que realizó Juan Jifilino a finales del s. XI[12]. Gregorás tomó notas de su lectura en el Palat. Heidelberg. gr. 129[13].

Sigue así la *Historia romana* (§ 4, 606–607):

> Así pues, tal fue el camino que Apocauco tomó de un modo premeditado e inteligente. Por una parte, empezó a conceder la dignidad senatorial a todos los nobles a la vez que, disfrazado de servidor suyo, perseverando en las guerras exteriores con las fuerzas militares por tierra y por mar, les presentaba la situación general como tranquila y de ese modo inadvertidamente los controlaba a todos: a los que destacaban por su linaje y valía los confinaba en oscuras cárceles como los pastores encierran a las ovejas en los rediles, mientras a otros los enviaba al exilio. Por lo que respecta a los allegados de la emperatriz, a todos y todas se los ganaba con cantidades ingentes de dinero y guiaba como si fuera su esclava no sólo a la emperatriz, sino incluso al propio patriarca, quien más que dejarse engañar por los halagos, estaba subyugado por el despliegue de actividad de Apocauco. La consecuencia era que nada se acometía que no estuviera amarrado a su voluntad y a su palabra.

La lectura de Dión Casio ha familiarizado a Nicéforo Gregorás con los mecanismos por los que alguien puede ir salvando obstáculos para hacerse con el poder y, en el caso de Augusto, para cambiar un régimen político por otro. Lo de menos es si Octavio fue un referente real para Apocauco o no

12 Ed. Boissevain 1901: 479–730. Millar 1964: 195–207, ha comparado los *Epítomes* de Juan Zonaras y Juan Jifilino del libro 54 de Casio Dión. Una valoración más positiva que la de Millar del *Epítome* de Jifilino en Mallan 2013. La obra de Zonaras, a pesar de compartir el nombre es de otra índole: cubre la historia universal hasta el s. III d.C. y utiliza diversas fuentes, mientras que la de Jifilino es un mero resumen de Casio Dión. Sobre el códice más antiguo del *Epítome* de Jifilino, Barmann 1971. Creemos que Gregorás pudo haber leído el texto en esa copia.

13 El Palat. Heidelberg. gr. 129 es completamente accesible *online*. Estos son los extractos de Jifilino relativos a Augusto que conserva el códice, f. 129v: 1 (p. 53): + ὅτι τελευτῶν ὁ Βροῦτος, τοῦτο δὲ τὸ Ἡράκλειον ἔφη· ὦ τλῆμον ἀρετή, λόγος ἄρ' ἦσθ' ἄλλως, ἐγὼ δέ σε ὡς ἔργον ἤσκουν, σὺ δ' ἄρ' ἐδούλευες τύχῃ. 2 (p. 75): + τὸ χωρίον ἐκεῖνο λίθοις τετραπέδοις ἐκρηπίδωσεν. 3 (p. 79): + ὅτι ἐπιθυμῶν Αὔγουστος ἰδεῖν τὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου σῶμα, ἦλθεν εἰς Ἀλεξάνδρειαν καὶ εἶδεν αὐτό, θελησάντων δὲ τῶν Ἀλεξανδρέων δεῖξαι αὐτῷ καὶ τὰ τῶν Πτολεμαίων, οὐκ ἐθεάσατο, εἰπὼν ὅτι «βασιλέα ἀλλ' οὐ νεκροὺς ἰδεῖν ἐπεθύμησα». 4 (p. 83): + ἀπέδωκε τὰ προσκληρωθέντα τῇ βουλῇ. 4.5 (p. 83): + ὅτι δέκα ἔτη μοναρχεῖν ἐψηφίσθη Αὔγουστος παρὰ τῆς βουλῆς, τελεσθείσης δὲ τῆς δεκαετηρίδος, ἐφεξῆς τῇ τῶν δεκετηρίδων διαδοχῇ ἐψηφίζετο μοναρχεῖν διὰ βίου. 6 (p. 83–84): + ὅτι ὁ Καῖσαρ ἐπεθύμει μὲν ἰσχυρῶς Ῥωμύλος ὀνομασθῆναι, αἰσθόμενος δὲ ὅτι ὑποπτεύεται ἐκ τούτου τῆς βασιλείας ἐπιθυμεῖν, οὐκέτ' αὐτοῦ ἀντεποιήσατο, ἀλλ' Αὔγουστος ὡς καὶ πλεῖον τί ἢ κατ' ἀνθρώπους ὢν ἐπεκλήθη· πάντα γὰρ τὰ ἐντιμότατα καὶ ἱερώτατα αὔγουστα προσαγορεύεται παρὰ Ῥωμαίοις, ἐξ οὗπερ καὶ σεβαστὸν αὐτὸν προσεῖπον οἱονεὶ σεπτόν. 7 (p. 91): + ὅτι Αἰθίοπες οἱ ὑπὲρ Αἴγυπτον οἰκοῦντες ἀπέστησαν Ῥωμαίων καὶ ἐληίζοντο τὰ αὐτῶν συμπαρούσης καὶ τῆς βασιλίσσης αὐτῶν Κανδάκης. 8 (p. 102): + ὅτι ἦν ἐπὶ τοῦ Αὐγούστου Θράσυλλος τις ἀνὴρ πάσης ἀστρολογίας διαπεφυκώς. 9 (p. 107): + γένους αὔχημα καὶ πλούτου φρόνημα καὶ ἐξουσίας ὄγκος πολλοὺς ἐξοκέλλειν ποιεῖ. 10 (p. 108): + χρὴ τὸν καλὸν τιμᾶν, τὸν δὲ ἴτην καὶ πολυπράγμονα καὶ κακοήθη καὶ ἀνηκέστῳ καὶ διαρκεῖ πονηρίᾳ συνόντα ἐκκόπτειν ὡς μίασμα. 11 (p. 119): + γηραιὸς γενόμενος ὁ Αὔγουστος, μετήλλαξε μοναρχήσας ἀφοῦ πρὸς τῷ Ἀκτίῳ ἐνίκησεν Ἀντώνιον, ἔτη μδ' :-

o si los paralelismos entre el modo de actuar de ambos son un tanto forzados. Lo importante, a nuestro entender, es que este pasaje es un hermoso ejemplo de la justificación que suelen dar los historiadores bizantinos de la composición de sus obras, presentadas como repositorio de sabiduría política con la que se puede encarar el futuro con mejor preparación. En el ejemplo que hemos presentado, la figura de Augusto inspiró en un noble ambicioso el modo de usurpar el trono: para conseguirlo, Octavio Augusto era, sin duda, el mejor de los maestros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barmann, B.C. (1971) «The Mount Athos Epitome of Cassius Dio's Roman History», *Phoenix* 25, 58–67.

Boissevain, U.P. (1901) *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanarum quae supersunt*, vol. 3, Berlín, Weidmann (reimpr. 1955).

Canfora L. (1974) *Conservazione e perdita dei classici*, Padua

— (1978) «Xifilino e il libro LX di Dione Cassio», *Klio* 60, 403–407.

Cavallo, G. (2006) *Leggere a Bisanzio*, Milano, Sylvestre Bonnard.

Estangüi Gómez, R. (2014) *Byzance face aux Ottomans: exercice du pouvoir et contrôle du territoire sous les derniers Paléologues (milieu XIVe – milieu XVe siècle)*, Byzantina Sorbonensia 28, París.

Kaldellis, A. (2012) «The Byzantine Role in the Making of the Corpus of Classical Greek Historiography: a Preliminary Investigation», *JHS* 132, 71–85.

Leone, P.L.M. (1983) ed. *Epistulae Nicephori Gregorae epistulae*, Matino.

Makris, G. (2005) «Alexios Apokaukos und sein Porträt im Codex Paris. gr. 2144», in S. Kolditz & R.C. Müller (eds.) *Geschehenes und Geschriebenes. Studien zu Ehren von Günther S. Henrich und K.-P. Matschke*, Leipzig, 157–180.

Mallan, C. (2013) «The Style, Method, and Programme of Xiphilinus' Epitome of Cassius Dio's Roman History», *GRBS* 53, 610–644.

Mazzucchi, C.M. (1979) «Alcune vicende sulla tradizione manoscritta di Cassio Dione in epoca bizantina», *Aevum* 53, 94–139.

Millar, F. (1964) *A study of Cassius Dio*, Oxford, Clarendon Press.

Munitiz, J.A. (1996) «Dedicating a Volume: Apokaukos and Hippocrates (Paris, gr. 2144)», en *The Philhellene. Studies in Honour of R. Browning*, Venecia, 267–280.

Pérez Martín, I. (2002) «Lectores y público de la historiografía griega», *Estudios Clásicos* 121, 125–147.

— (2015) «The role of Maximos Planudes and Nikephoros Gregoras in the transmission of Cassius Dio's Roman History and of John Xiphilinos' *Epitome*», *Medioevo Greco* 15, 175–193.

Porciani, L. (2011) «Storici greci a Bisanzio: alcuni problemi di ricezione del classico», en M. Bernabò (ed.), *Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Polistampa, 55–88.

Trapp, E. *et al.* (1976–94) *Prosopographisches Lexicon der Palaiologenzeit*, vols. I–XII, Viena, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften.

LA LENGUA DE AUGUSTO: EL TEXTO DE *RES GESTAE DIVI AVGVSTI*

ESPERANZA TORREGO

Universidad Autónoma de Madrid
esperanza.torrego@uam.es

Resumen — A pesar de su sencillez sintáctica, el texto de las *Res Gestae Diui Augusti* tiene una extensión que hace imprescindible asumir la existencia de una estructuración de la información cuidada. La estructuración de la información se refleja, entre otros, en el orden de palabras (OP) y en el uso de las partículas. En este trabajo se comentan algunos ejemplos donde el OP revela una composición más compleja. Se analiza también el uso de la partícula *autem*. Todo ello ilustra la idea de que el texto ha sido objeto de una meticulosa elaboración, ajustada a los intereses informativos de su autor.

Palabras clave — Orden de Palabras, Estructura Pragmática, Partículas, Tópico, Foco

THE LANGUAGE OF AUGUSTUS: THE TEXT OF *RES GESTAE DIVI AVGVSTI*

Abstract — In spite of its apparent syntactic simplicity, the extension of the text of *Res Gestae Diui Augusti* makes necessary to assume that the information is offered in a careful disposition. The informative structure is reflected, among other, in the Word Order (WO) and in the use of particles. In this paper, some examples of WO where the WO shows a complex pragmatic structure will be studied. The use of the particle *autem* is also considered. It will be shown how these two aspects were used in a highly elaborate manner in order to attend the informative aims of the author.

Keywords — Word Order, Pragmatic Structure, Particles, Topic, Focus

1. INTRODUCCIÓN

El texto de las *Res Gestae Diui Augusti* (*Res Gest.*) es importantísimo y se ha estudiado mucho desde diversos puntos de vista (ver los comentarios de Gagé 1977 y, sobre todo, Cooley 2009). Sin embargo, desde una perspectiva lingüística no ha merecido tanta atención, más allá del estudio descriptivo de Lauton (1949). La razón tal vez sea que, como apuntan los comentaristas, «a las RG les falta elegancia literaria; a cambio, como corresponde al texto de una inscripción, es notable la concisión y la aparente simplicidad con la

que Augusto se expresa» (Cooley 2009: 22). Evidentemente, como afirma Alvar (1980), en las *Res Gest.* no debe esperarse elegancia literaria, porque no se trata de una pieza de literatura, sino de un documento oficial, pero eso no hace menos interesante el estudio de su lengua. El texto de las *Res Gest.* tiene un interés lingüístico innegable, al menos por dos razones: en primer lugar, porque se trata del documento original (Alvar 1980: 110–11), cuyo texto se ha reconstruido con precisión en su totalidad, y que, por las características del soporte en el que nos ha llegado, está libre de las manipulaciones propias de las copias manuscritas; se puede pensar, por tanto, que nos acerca a la lengua que hablaba el emperador mejor que otros textos literarios a la de sus autores, sobre todo, cuando lo cotejamos con el testimonio de Suetonio de (1):

(1) Genus eloquendi secutus est elegans et temperatum, vitatis sententiarum ineptiis atque concinnitate et «reconditorum verborum,» ut ipse dicit, «fetoribus»; *praecipuamque curam duxit sensum animi quam apertissime exprimere*. Quod quo facilius efficeret aut necubi lectorem vel auditorem obturbaret ac moraretur, neque praepositiones urbibus addere neque coniunctiones saepius iterare dubitavit, quae detractae afferunt aliquid obscuritatis, etsi gratiam augent. («Usó un estilo de lenguaje elegante y sencillo, evitando lo superfluo de las frases y las ambigüedades y, como dice él mismo, «el tufo a rancio de las palabras guardadas» *y ponía todo su empeño en expresar lo que sentía de la forma más clara posible*. Para lograrlo con más eficacia o para que ningún lector u oyente se perdiera o tuviera que parase a pensar, no dudó en añadir preposiciones a (los nombres de) las ciudades ni en repetir las veces que hiciera falta las conjunciones cuya omisión provoca oscuridad, aunque aumente la elegancia», Suet. *Aug.* 86.1)

En segundo lugar, la particularidad del texto de las *Res Gest.* es que, siendo una inscripción de un documento oficial, tiene una extensión lo suficientemente larga (2.660 palabras, unas diez páginas de texto editado), como para suponer que no puede carecer de una estructura compositiva que, en muchos casos, puede faltar en las inscripciones. Dicho en otras palabras, el estilo de Augusto en las *Res Gest.* puede que sea buscadamente sencillo, como era del gusto de su autor, pero es seguramente muy elaborado[1]; esta elaboración debe plasmarse, además de en la elección del léxico y de las estructuras sintácticas, en la composición narrativa esperable en un texto tan extenso. La forma de lograr la cohesión que requiere esa cantidad de

1 Suetonio ofrece abundantes testimonios del cuidado con el que Augusto elaboraba discursos y todo tipo de mensajes lingüísticos. Sobre esta cuestión Cf. Berger (en este volumen).

información es estructurarla con los procedimientos que ofrece la lengua y que se manifiestan en varios factores, muy especialmente en el OP y en el uso de las partículas. El OP de este texto lo he analizado con cierto detalle en Torrego (2017 e. p.); aquí me limitaré a comentar dos casos donde la información que transmite es particularmente importante para su autor, para ver la estructura pragmática que se refleja en el OP, que es bastante compleja. Respecto al uso de las partículas, analizaré los casos de *autem* que se documentan en el texto.

2. EL ORDEN DE PALABRAS (OP)

Expresado de forma muy esquemática, las características tipológicas básicas del OP en latín la sitúan entre las lenguas llamadas de Sujeto-Objeto-Verbo (SOV), es decir, es una lengua donde los componentes esenciales de la oración cierran con el verbo y abren con el Sujeto, dejando la zona central para los distintos tipos de complementos. El esquema de OP opera también en las secuencias de Determinante-Determinado, como defiende Rubio (1976) en su trabajo pionero sobre el OP en latín. Los estudios sobre el OP latinos, basados en trabajos de *corpus*, han mostrado, no obstante, que el fenómeno es mucho más complejo de lo que parece reflejar ese esquema de base sintáctica, porque los condicionantes del OP son múltiples y de muy distinta naturaleza (Pinkster 1995: 213–217; Spevak 2010: 18–28). Aunque no son los únicos, los factores pragmáticos son muy importantes en la lengua latina. En cualquier caso, el OP propuesto como prototípico por Rubio (1976) únicamente se encuentra cuando la información que se transmite carece por completo de estructura pragmática organizada, es decir, cuando el autor no pone énfasis particular en ninguno de los componentes de una oración; pero esto no sucede casi nunca. Lo normal cuando se habla, mucho más cuando se escribe, es que se organice la estructura informativa de lo que se cuenta en función de cómo quiere el hablante o escritor que el destinatario de su mensaje reciba la información, dónde quiere que se fije primero o más, etc. La organización de esa estructura informativa recurre de modo prioritario a la modificación del OP prototípico, sobre todo en lenguas flexivas, donde la morfología marca muy bien las funciones incluso si se modifica ese orden. Más aún, hay casos donde un OP diferente al orden sintáctico propuesto como canónico ya se ha fijado en latín y representa la situación no marcada; este es, por ejemplo, el caso de los Genitivos objetivos, donde lo normal es

que sigan al nombre (*spes libertatis*) y lo marcado, que lo precedan (*libertatis spem*) (Devine & Stephens 2006, 320–23); o el de ciertos sintagmas como *res gestae*, que se ha lexicalizado en esta forma; *orbe terrarum* (cf. *Res Gest.* 3) es otro ejemplo (cf. Lisón 2001: 65). Hay múltiples casos de este tipo en toda clase de constituyentes que se explican de forma regular por factores de diversa índole (Devine & Stephens 2006, Baños & Cabrillana 2009, Spevak 2010). Por eso es tan raro que el OP canónico se mantenga en los textos latinos, que son en su mayoría literarios y muy elaborados. En suma, el orden propuesto como prototípico es en latín una rareza.

En el texto de las *Res Gest.* el OP está determinado de forma bastante sistemática por las funciones pragmáticas que desempeñan los constituyentes. El esquema más frecuente es el de Tópico-Foco-Verbo[2], aunque no es el único (Torrego 2017 e.p.). El Tópico se corresponde muchas veces con el OD, como se ilustra en el ejemplo (2):

(2) *Bella terra et mari ciuilia externaque* toto in orbe terrarum saepe **gessi**, uictorque omnibus ueniam petentibus ciuibus **peperci**. Externas gentes, quibus tuto ignosci potuit, conservare quam excidere **malui** («Llevé a cabo con frecuencia guerras por tierra y mar, civiles y extranjeras en todo el orbe de las tierras. A los pueblos extranjeros a los que se pudo perdonar de forma segura preferí conservarlos que exterminarlos», *Res Gest.* 3)

En (2) la organización de la información es como sigue: las dos oraciones que componen el texto tienen la misma estructura pragmática. La primera, que no tiene Sujeto explícito (es la primera persona), se abre con el Tópico de la oración, el Objeto Directo (OD), que expresa el tema conjunto de ese apartado: *bella terra et mari ciuilia externaque*; se cierra con el verbo *peperci*; en la posición preverbal aparece la información focal, la más importante de esta frase, *toto in orbe terrarum saepe*. Podría considerarse una pequeña «anomalía» en este ejemplo la anástrofe de *in* en el sintagma *toto in orbe terrarum*; sin embargo, en una búsqueda de este sintagma en todo el corpus latino digitalizado en el PHI[3], se observa que aparece en anástrofe en el 50% de las ocasiones, el mismo número de veces (cinco) que en el orden no marcado. No hay duda de que la anástrofe pone su foco sobre el adjetivo

2 Tópico es el constituyente de la frase que representa el tema del que se habla y Foco, el más relevante e informativo (Spevak 2010: 6–8).

3 Corpus del Packard Humanities Institute, que incluye todos los autores latinos desde los primeros atestiguados hasta la Historia Augusta.

toto, enfatizando la idea de totalidad, que gusta mucho a Augusto en este texto (Cooley 2009: 23), y que el contenido de ese sintagma justifica muy bien ese énfasis, lo que probablemente explica las proporciones de empleo. Tiene la misma estructura la frase coordinada con esta, que empieza con un Complemento del Sujeto Tópico (*uictorque*), sigue con el Foco (*omnibus… ciuibus*) y se cierra con el verbo, *peperci*. La segunda frase del texto (2) tampoco tiene Sujeto explícito y se abre con un Subtópico, es decir, una especificación del tema anterior (*externas gentes*); la cierra el verbo y los complementos que le anteceden representan la información más importante de esta oración (Foco); la oración de relativo, como es lo regular por su mayor complejidad estructural, sigue a su antecedente. Es el ejemplo más común de estructura pragmática que se encuentra en las *Res Gest.*. Sin embargo, hay otros casos que no son así. Véase el ejemplo (3):

(3) Consulibus M. Vinicio et Q. Lucretio et postea P. Lentulo et Cn. Lentulo et tertium Paullo Fabio Maximo et Q. Tuberone, senatu populoque Romano *consentientibus* **ut** curator legum et morum summa potestate **solus** crearer, **nullum** magistratum contra morem maiorum delatum **recepi** («Siendo cónsules M. Vinicio y Q. Lucrecio y después P. Léntulo y Cn. Léntulo, y Paulo Fabio Máximo por tercera vez y Q. Tuberón, estando de acuerdo el senado y el pueblo romano en que yo solo fuera nombrado guardián de las leyes con poder supremo, no acepté ninguna magistratura que me fuera ofrecida contra la costumbre de mis mayores», *Res Gest.* 6)

El ejemplo (3) está elaborado de forma más compleja, quizá porque contiene una información extraordinariamente relevante, que se desarrolla en los capítulos 5–7: la pretendida normalidad del funcionamiento de las instituciones republicanas y, por tanto, el rechazo de Augusto a toda oferta del senado de ocupar magistraturas como magistrado único. En el ejemplo (3) la parte central del texto (*nullum… recepi*) sigue un esquema pragmático algo diferente que el de (2): abre la oración una información de marco circunstancial-temporal, los Ablativos Absolutos (AA), que contienen información sobre el tema del que se trata (el Tópico de la frase: la oferta de magistraturas en solitario), sigue una información que recoge información previa —se trata de las magistraturas ofrecidas—, pero está focalizada porque se insiste en negar su aceptación; es el OD formulado en negativo (*nullum magistratum… delatum*), que recibe el Foco, y cierra el verbo. El esquema está bien documentado en el texto, pero tiene una curiosa complejidad interna:

su comienzo mediante dos largos y complejos AA, con informaciones temporales muy precisas, resulta marcado más que por la posición que ocupan los AA (el marco espacio-temporal habitualmente se encuentra en primera posición de frase), por su complejidad: el primer AA está compuesto por tres parejas de cónsules, que insisten en la idea de las distintas ocasiones en las que sucede lo que nos transmite; el segundo tiene una sintaxis compleja, porque el participio *consentientibus* se complementa con una Oración Completiva de *ut* que contiene una información muy importante (la oferta del cargo unipersonal con poder supremo; cf. la posición focal del predicativo *solus* en esa oración). Todo el contenido de esos AA está recogido en el adjetivo *nullum*. La diferente dimensión de los AA y el adjetivo negativo que los recoge provocan un contraste que les confiere una estructura pragmática marcada; el objetivo es, seguramente, hacer más visible ese aspecto que Augusto desea resaltar (cf. Cooley 2009: 127–133).

Los dos ejemplos comentados sirven para ilustrar de forma genérica la idea de que la composición textual es buscadamente simple, pero la información se estructura más en aquellos puntos en los que al autor le interesa señalar con intensidad aspectos que le importan particularmente.

Con procedimientos parecidos a los comentados en los ejemplos de arriba, hay dos casos particulares que voy a tratar a continuación: el que se refiere a la *Pax Augustea* (*Res Gest.* 13) y aquel en el que Augusto menciona la pérdida de sus nietos Gayo y Lucio (*Res Gest* 14).

El texto central donde se menciona la *Pax Augustea* se ofrece en (4):

(4) *Ianum Quirinum*, quem clausum esse maiores nostri uoluerunt cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta uictoriis ***pax***, cum priusquam nascerer, a condita urbe bis omnino clausum fuisse prodatur memoriae, ter me principe *senatus claudendum esse censuit* («El templo de Jano Quirino, que quisieron nuestros mayores que permaneciera cerrado cuando hubiera paz por todo el imperio del pueblo romano gracias a las victorias por tierra y por mar, aunque antes de nacer yo, desde la fundación de la ciudad, dos veces se guarda memoria de que estuvo cerrado, tres veces siendo yo príncipe decretó el senado que había que cerrarlo», *Res Gest.* 13)

El texto (4) tiene una estructura pragmática más compleja, entre otras razones porque está compuesto por varias oraciones y esto da más posibilidades de situar los distintos componentes que se quiere realzar; es tal vez

el fragmento con una elaboración más cuidada de toda la inscripción. El texto está formado por una sola oración compleja, cuyo verbo principal es *censuit.* La información que ofrece la parte nuclear de esta oración compleja contiene el número de veces que se cerró el templo de Jano durante el principado de Augusto: *Ianum Quirinum .[…] ter me príncipe senatus claudendum esse censuit.* El texto habla, por tanto, de la paz en vida de Augusto, simbolizada en el templo de Jano. Esta oración, que es sintácticamente la principal, está escindida por dos informaciones cruciales para que el lector entienda la importancia de esa paz, expresadas por medio de oraciones subordinadas. La primera información se encuentra en la oración de relativo, uno de cuyos componentes es, a su vez, una oración circunstancial (*quem clausum esse maiores nostri uoluerunt, cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta uictoriis pax*). La información que ofrece trasmite precisamente que ese templo únicamente se cerraba cuando no estaba activa ninguna guerra en todo el imperio, es decir, pone relevancia sobre el significado de la paz, *pax,* que aparece como Sujeto del verbo *esset parta* y que se encuentra, además, pospuesto al verbo. La segunda información se ofrece en una oración temporal (*cum… bis… clausum fuisse prodatur memoriae*) que contiene, a su vez, otra información temporal para establecer el marco de referencia del cómputo de las ocasiones de cierre del templo, *priusquam nascerer, a condita urbe*. Veamos ahora cómo se distribuye en términos pragmáticos toda esa información.

La primera posición la ocupa un miembro de la oración principal, el Sujeto del infinitivo *claudendum esse*. La anticipación sitúa a *Ianum Quirinum* en la función de Tópico Nuevo que enuncia el nuevo tema de información de este apartado, que no es otro que el templo de Jano Quirino como representación de la oposición guerra-paz; cuando se llega al final de este componente, esto es al final de la oración de relativo, el concepto queda delimitado en la paz. La importancia de este concepto en todo el programa político del *princeps* justifica el relieve que se le otorga, así como al propio Augusto, que se presenta como su autor. Se refleja en diferentes rasgos del OP, el más importante de los cuales es la posición de *pax* en el centro absoluto del texto (4) (Lauton 1949: 123): está precedida por 19 palabras y seguida por otras 19; en términos pragmáticos, *pax* es, posiblemente, el Foco de la oración temporal de *cum… esset parta*, que enmarca la circunstancia en la que el templo se cierra, según la costumbre de los antepasados (*quem —sc. Ianum Quirinum—, clausum esse… uoluerunt* ***cum… esset parta… pax***).

Por otra parte, la participación de Augusto en esa *pax* se realza mediante una composición en quiasmo, donde aparecen dos parejas de elementos en contraste: por un lado, el número de veces en las que se ha cerrado el templo antes y durante la vida de Augusto (*cum nascerer a condita urbe* ***bis*** *omnino* — ***ter*** *me principe*); por otra, el marco temporal en el que esto ha sucedido (***priusquam nascerer a condita urbe*** *bis omnino* — *ter* ***me principe***); la comparación de los tiempos y el número de veces («toda la historia hasta mi nacimiento, dos veces» y «tres veces siendo yo príncipe») da una enorme relevancia y énfasis a las tres veces durante el principado de Augusto, frente a las dos del resto del tiempo hasta su nacimiento.

En suma, en este primer ejemplo el realce de las dos ideas centrales, la paz y la participación de Augusto en ella, se logra mediante una combinación de fenómenos: la paz se enfoca mediante la expansión de la información del Tópico Nuevo y mediante la posición central en la que se sitúa el término. La participación de Augusto en esa paz, mediante una composición en quiasmo con contraste de dos aspectos: el número de veces y los periodos de tiempo.

El segundo ejemplo de estructura pragmática compleja y elaborada se ofrece en (5):

(5) *Filios meos*, quos iuuenes mihi eripuit fortuna, Gaium et Lucium Caesares honoris mei causa *senatus populusque Romanus* annum quintum et decimum agentis *consules designauit*, ut eum magistratum inirent post quinquennium, et ex eo die quo deducti sunt in forum ut interessent consiliis publicis *decreuit senatus* («A mis hijos, a quienes jóvenes me arrebató la fortuna, Gayo y Lucio Césares, para honrarme el senado y el pueblo romano les designó como cónsules cuando tenían 14 años, y el senado decretó que iniciaran la magistratura cinco años después y que desde el día que fueran conducidos al foro intervinieran en los consejos públicos», *Res Gest.* 14)

El texto de (5) cuenta la designación como cónsules de los nietos de Augusto, Gayo y Lucio Césares, hijos de Julia la Mayor y Agripa, a los que él había adoptado pensando en su sucesión. Los dos murieron jóvenes, lo que provocó un gran dolor en el emperador, además de complicar sus planes sucesorios[4]. Sabemos por las fuentes que este hecho es materia sensible para el emperador; pero lo importante aquí es que la disposición de las palabras

4 Suet. *Tib.* 23 dice se los arrebató *atrox fortuna*, en una fórmula muy parecida a la que emplea aquí, que parece ser la de su testamento (Sheid 2007: 48). Sobre los planes sucesorios de Augusto referidos a Cayo y Lucio Césares, cf. Syme 1967: 400–404.

en el texto pone de manifiesto la intensidad del realce que alcanza. El texto se compone de dos oraciones coordinadas (verbos *designauit et decreuit*), de las que es suficiente analizar la primera: la parte nuclear es *filios meos… honoris mei causa senatus populusque Romanus… consules designauit.* La primera posición de la frase está ocupada por el elemento que señala el Tópico Nuevo, *filios meos,* que resulta como dar el título de la siguiente pieza del conjunto: «mis hijos (…Gayo y Lucio)»; este elemento está determinado por una oración de relativo que informa sobre el carácter desgraciado de su desaparición (*quos iuuenes mihi eripuit fortuna*), y una especificación apositiva (*Gaium et Lucium Caesares*). Ambos complementos tienen un efecto de realce que tampoco acaba aquí: el verbo *designauit* tiene como complementación obligatoria un Complemento del Objeto, *consules,* que es el Foco de la frase; este elemento, a su vez, está realzado por otra complementación apositiva del CD inicial: *annum quintum et decimum agentis*. Esta información sobre la edad destaca la información del verbo y sus complementos porque indica que tenían 14 años, demasiado jóvenes para ser cónsules designados. Es decir, en esta frase, el Tópico Nuevo tiene propiedades de Foco por la cantidad de información con la que se expande[5]. En la segunda frase (*ut eum magistratum inirent post quinquennium, et ex eo die quo deducti sunt in forum ut interessent consiliis publicis decreuit senatus*) realzan las magistraturas otorgadas las OS de *ut* precediendo a su verbo, cuando por ser elementos complejos, se esperaría que lo siguieran[6].

En realidad, los ejemplos comentados no hacen sino confirmar la propuesta de Pinkster (1995: 228), que defiende que la primera posición de la oración es la del Tópico, no la del Sujeto. En los ejemplos de (2) y (5) la primera posición la ocupan los CD porque se presentan como Tópicos, mientras que el Sujeto se recoloca en otras posiciones. Hay más ejemplos de este mismo tipo, el más ilustrativo de los cuales puede que sea la propia apertura del texto, que ofrezco en (6); las primeras palabras de la inscripción recogen de qué trata:

(6) *Rerum gestarum* diui Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Romani subiecit, *et impensarum* quas in rem publicam populumque Romanum fecit,

5 Sobre el carácter focal del Tópico Nuevo, cf. Dik 1997: I.316. Las expansiones de información mediante oraciones de relativo o complementaciones apositivas están propuestas como características de Foco en Spevak 2010: 35–40.

6 De hecho, la complejidad de los elementos es uno de los criterios que determinan su orden (Pinkster 1995: 214–215). Sobre la complejidad variable de los constituyentes cf. Torrego (2009).

incisarum in duabus aheneis pilis, quae sunt Romae positae, *exemplar subiectum* («Copia de los logros del divino Augusto, con los que sometió al imperio del pueblo romano al orbe de las tierras, y de los gastos en los que incurrió para con la república y el pueblo, grabados en dos columnas de bronce que están depositadas en Roma», *Res Gest. pr.*)

Como puede apreciarse por los ejemplos comentados, el texto de las *Res Gest.* refleja en OP una estructuración pragmática elaborada y consciente, con la que se apunta de una determinada manera a los asuntos o temas que quieren destacarse de modo especial. Veamos en el apartado siguiente qué sucede con el empleo de las partículas.

3. ESTRUCTURACIÓN TEXTUAL: EL USO DE LA PARTÍCULA *AVTEM*

Como se señaló al principio, este texto tiene una longitud suficiente como para presentar articulación mediante partículas; sin embargo, contiene poquísimas. Sin duda esta es una opción buscada: Augusto prefiere presentar los asuntos como un listado, antes que con una mayor conexión interna. En este panorama de escasez de articulación discursiva, se encuentran, no obstante, siete casos de la partícula *autem.* Según demuestra Kroon (2011: 184–85), esta partícula se emplea para delimitar y subrayar un referente frente a otro posible. Actúa en el nivel de la oración como un marcador pragmático de subrayado del constituyente al que se asocia, y de ahí que equivalga a partículas del español como «por su parte», «principalmente», etc. También puede tener un papel en el nivel textual, donde se comporta como un marcador de discontinuidad temática; *autem* se emplea, así, como un «recuperador de Tópico»: en un texto amplio, el Tópico se recupera cuando, una vez presentado, ha quedado detrás, cubierto por otros desarrollos temáticos. Los casos de *autem* que aparecen en *Res Gest.* son del primer tipo, esto es, marcadores de delimitación de un elemento del texto. En tres casos, el subrayado pragmático es una delimitación de precisión neta, como los días para indicar el número exacto, en el caso de (7); una marca para diferenciar bien dos conceptos, como el pueblo, en (8), delimitado frente al senado que aparece en el texto previo; o, en (9), donde se delimitan otros magistrados frente a Augusto:

(7) *dies* **autem** in quos… fuere DCCCLXXXX («los días *precisos* en los que… fueron 890», *Res Gest.* 4.2).

(8) *Populus* **autem** eodem anno me consulem, cum consul uterque in bello cecidisset, et triumuirum rei publicae constituendae creauit («(el senado me ordenó…). El pueblo, por su parte, el mismo año, puesto que habían muerto los dos cónsules en la guerra, me nombró cónsul y triunviro para la reorganización del estado», *Res Gest.* 1.4)

(9) Ludos feci meo nomine quater, *aliorum* **autem** magistratuum uicem ter et uiciens («Organicé juegos en mi nombre cuatro veces, y en el de otros magistrados 23», *Res Gest.* 22.3)

En otros casos, la delimitación de la partícula sirve para realzar algún aspecto importante de su programa político; estos son los casos más interesantes. Presentamos tres en (10)-(12):

(10) Filios meos… senatus populusque Romanus… consules designauit… et ex eo die… ut interessent consiliis publicis decreuit *senatus. Equites* **autem** Romani uniuersi principem iuuentutis utrumque eorum parmis et hastis argenteis donatum appellauerunt («A mis hijos… el senado y el pueblo romano… les designó cónsules y desde ese día… el senado decretó que participaran en las decisiones públicas. Los caballeros romanos, por su parte, en su totalidad, nombraron a ambos príncipes de la juventud y les donaron lanzas de plata y escudos», *Res Gest.* 14)

(11) Plebei Romanae uiritim HS trecenos numeraui ex testamento patris mei et nomine meo HS quadringenos ex bellorum manibiis consul quintum dedi, *iterum* **autem** in consulatu decimo ex patrimonio meo HS quadringenos congiari uiritim pernumeraui («A cada miembro de la plebe romana le entregue 300 sestercios según el testamento de mi padre y 400 en mi nombre siendo cónsul por quinta vez del botín de las guerras, y por mi parte, una segunda vez, en mi décimo consulado pagué de mi patrimonio 400 sestercios de donativo por cabeza» *Res Gest.* 15.1)

(12) Post id tempus auctoritate omnibus praestiti. *potestatis* **autem** nihilo amplius habui quam ceteri qui mihi quoque in magistratu conlegae fuerunt («Después de ese momento, me situé por delante de todos en prestigio, pero poder no tuve más que los demás que fueron mis colegas en las magistraturas», *Res Gest.* 34.3)

La delimitación de *equites Romani* en (10) mediante *autem* supone marcar por medio de los procedimientos lingüísticos un término que designa una clase a la que Augusto otorgó una gran importancia, como sabemos por las fuentes (cf. Cooley 2009: 165–166); la contraposición con *senatus*,

Sujeto de la frase anterior, podría explicar también la posición postverbal de este elemento.

En el apartado de los gastos del imperio, que se inicia en *Res Gest.* 15, Augusto es muy preciso al señalar los gastos y su procedencia, otorgando una gran importancia al hecho de que los fondos sean privados (Cooley 2009: 169–70). En este contexto, (11) muestra claramente que *autem* junto a *iterum* tiene el papel de delimitar un segundo donativo privado realizado por el emperador. El ejemplo de (12) subraya también un concepto muy importante en la posición política de Augusto: el interés de insistir en que el funcionamiento de las instituciones no ha variado con respecto a la república (Eder 2005: 14; Cooley 2009: 271). En ese caso, el contraste entre *auctoritas* (poder derivado del prestigio personal), y *potestas* (poder político derivado de los cargos institucionales) está realzado por la marca *autem* en el segundo.

En suma, el uso de la partícula *autem*, igual que sucede con el OP, muestra también un grado de elaboración pragmática al servicio de los intereses informativos de su autor.

4. CONCLUSIONES

El comentario de los ejemplos del OP que se ha llevado a cabo en este trabajo muestra que el texto de *Res Gest.* esconde debajo de su sencillez aparente una estructuración informativa bastante elaborada. El listado en el que se presentan los logros y los gastos recogidos en este documento responde a un esquema pragmático escueto, propio de un lenguaje claro y preciso, donde los fenómenos de topicalización y focalización mediante el OP y las partículas se disponen de acuerdo con los objetivos específicos del autor, lo cual no contradice en absoluto la información de Suetonio. Esto se ha ilustrado en parte con el comentario de algunos ejemplos particulares y el uso de la partícula *autem*. Sigue siendo cierto que no hay que buscar en *Res Gest.* estilo literario, pero los fenómenos apuntados muestran, en cambio, una cuidada elaboración de la composición del texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, A. (1980) «Las Res Gestae Diui Augusti (Introducción, texto latino y traducción)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 7 y 8, 109–140.

Baños, J.M. (coord.) (2009) *Sintaxis del Latín Clásico*, Madrid, Liceus.

Baños, J.M. & Cabrillana, C. (2009) «El orden de palabras», en J.M. Baños (coord.) 2009, 679–706.

Berger, L. (e.p.) «*Sermo Augustanus.* elementos del idiolecto de Augusto en la *Apocolocyntosis*», en este volumen.

Cooley, A.E. (2009) *Res Gestae Diui Augusti*. Text, Translation and Commentary, Cambridge, Cambridge up.

Devine, A.M. & Stephens, L. (2006) *Latin Word Order. Structured Meaning and Information*, Oxford, Oxford up.

Dik, S.C. (1997). *The Theory of Functional Grammar*. 2 vols., (2.ª ed. revisada por K. Hengeveld), Berlín, Mouton de Gruyter.

Eder, W. (2005) «Augustus and the power of tradition», en K. Galinsky (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, Cambridge up: 13–32.

Gagé, J. (1977) *Res Gestae Diui Augusti.* Texte établi et commenté, París, Les Belles Lettres.

Kroon, C. (2011) «Latin particles and the Grammar of Discourse», en J. Clackson (ed.), *A Companion to the Latin Language,* Oxford, Blackwell, 176–195.

Lauton, A. (1949) «Zur Sprache des Agustus in Monumentum Ancyranum», *WS* 64, 107–23.

Lisón, N. (2001) *El orden de palabras en los grupos nominales en latín*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Pinkster, H. (1995) *Sintaxis y Semántica del Latín,* Madrid, Ediciones Clásicas.

Rubio, L. (1976) «El orden de palabras en latín clásico», en *Introducción a la sintaxis estructural del latín,* vol ii, Barcelona, Ariel, 13–41.

Sheid, J. (2007) Res Gestae Divi Augusti. *Hauts faits du divin Auguste*, París, Les Belles Lettres.

Spevak, O. (2010) *Constituent Order in Classical Latin*, Ámsterdam, Benjamins.

Syme, R. (1967), *La révolution romaine*, París, Gallimard.

Torrego, M.E. (2009) «La oración compleja. De la parataxis a la subordinación. La coordinación», en J.M. Baños (coord.), 493–519.

— (2017, e.p.), «*Res gestae Divi Augusti.* Word order and pragmatics of the Latin original», en C. Denizot & O. Spevak (eds.), *Pragmatic Approaches to Latin and Ancient Greek*, Ámsterdam, Benjamins.

Torrego, M.E. & de la Villa, J. (2009) «La oración: concepto. Estructura, constituyentes y niveles. Tipos», en J.M. Baños (coord.), 55–82.

AUGUSTO EN EL FINAL DE LAS *METAMORPHOSES* DE OVIDIO: PARA UNA REINTERPRETACIÓN DE *MET.* 15.745–879

JOSÉ MANUEL VÉLEZ LATORRE

IES E. Blanco Amor, Ourense
jvelez@edu.xunta.es

Resumen — A lo largo de las últimas décadas se han publicado importantes estudios (Barchiesi, Syme y últimamente Feldherr) sobre la relación y la tensión entre el discurso literario ovidiano y el discurso ideológico de Augusto, que en definitiva reproduce la tensión entre el artista y el poder. Queremos resaltar en este trabajo la audacia que supone, por parte de Ovidio, presentar a Augusto, en el cierre de las *Metamorphoses*, precisamente a la luz del asesinato de César y en un ambiente de angustia sobre la sucesión del poder en Roma. Audaz es recordar los orígenes históricos del poder de Augusto y audaz es aludir a un peculiar complejo temático: fin de una época, divinización o apoteosis de la figura del poderoso, y angustia sobre el futuro, que sin duda refleja la sensación de la sociedad romana en los últimos años del *Princeps*. Pero es un tema que también reproduce las ambiciones de Ovidio sobre la pervivencia de su propia obra poética. Por otro lado, Ovidio es capaz de denunciar la autocracia haciendo aparentemente un panegírico descarnado de esa autocracia y de sus orígenes «guerracivilistas», que al discurso oficial no le gustaría resaltar.

Palabras clave — Ovidio, *Metamorphoses*, autocracia, antiaugustanismo

AUGUSTUS AT THE END OF OVID'S *METAMORPHOSES*: FOR A REINTERPRETATION OF *MET.* 15.745–879

Abstract — Along the last decades important studies have been published about the relations (and tension) between Ovid's literary discourse and Augustan ideological discourse (Barchiesi, Syme and recently Feldherr). That tension reflects the tension between artist and power. In this paper, I try to stress how audacious it was, from Ovid's part, to present Augustus, at the close of the *Metamorphoses*, just at the light of the assassination of Caesar, and in an atmosphere of anxiety and fear about power succession in Rome. The anxiety reflects indeed the feelings of Roman society in the last years of the *Princeps*. But it is an issue which reflects too Ovid's ambitions about his immortality and the survival of his own poetic work. On the other side, Ovid is able to denounce autocracy by writing a seemingly full-hearted panegyric of this autocracy and of its origins in a cruel civil war: origins which the official late-Augustan discourse was not eager to stress.

Keywords — Ovid, *Metamorphoses*, autocracy, anti-augustanism

El libro 15 es un libro obsesionado con el tema de la sucesión en el poder: sus primeros versos se refieren a la búsqueda de un sucesor de Rómulo, que será Numa. Creemos que ese *quaeritur*, con que empieza el libro, define posiblemente el ambiente político e intelectual que se vivía en Roma en las postrimerías de la vida de Augusto, y del que este libro, según nuestro punto de vista, sería un reflejo. Tengamos en cuenta que, a pesar de que la autocracia del *Princeps* ya había fijado su programa ideológico en la estructura política, la legislación, e incluso la arquitectura y las imágenes que poblaban Roma y las otras ciudades del Imperio, se vive un período de fuerte crisis marcado por la derrota de Teutoburgo, la muerte de miembros de la familia imperial, el exilio de Julia y Agripa Póstumo, y la crisis económica de los años 12–13 d.C. En definitiva, a pesar de que Augusto ya tenía lo que podríamos considerar su «testamento», las *Res Gestae Divi Augusti*, fijadas y exhibidas públicamente, la estabilidad de su régimen no era algo garantizado ante la inminencia del cambio que produciría la muerte del *Princeps*, la inquietud provocada por su avanzada edad.

Porque estabilidad y cambio son los dos ejes sobre los que gira el gran poema épico de Ovidio, las *Metamorfosis*. Augusto aparece en las *Metamorfosis* en dos importantes momentos de la obra: en el libro 1, estableciendo su corte, su palacio y su reino con la marmórea majestad de un Júpiter sobre la tierra; y en el libro 15, al final de la obra, en un nuevo panegírico algo más problemático que aquel. Los aspectos problemáticos derivan tanto de las alusiones concretas presentes en estos versos, o del contenido exagerado o desproporcionado del panegírico como de la estructura y presentación de este.

Lo más sorprendente no es la aparición de la figura de Julio César (vv. 745 ss.), que después de todo era el origen último de la legitimidad de Augusto,. Lo sorprendente es la audacia de Ovidio, que nos presenta la figura de Julio César en una escena verdaderamente épica, en un momento muy concreto, los días anteriores a su asesinato, en febrero-marzo del 44 a.C., con los conjurados preparando el asesinato y la propia diosa Venus sufriendo por el destino de su hijo. Este episodio verdaderamente «fantasmal», con sus apariciones de espectros antes de los idus de marzo, son sin duda un precedente del ambiente y angustia anímica del libro 1 de la *Pharsalia* de Lucano. Pero a diferencia de en Lucano, aquí tenemos, si no un *concilium deorum*, sí una yuxtaposición entre las maquinaciones humanas y las divinas. Las maquinaciones de Venus, su plan de arrebatar a César del propio edificio del Senado y el discurso que se ve obligado a dirigirle Júpiter para disuadirla,

nos remiten a escenas concretas de la épica, no sólo homérica, sino especialmente a la *Eneida*. Y no solamente a una escena, sino a dos.

En la *Eneida*, en el libro 1, Venus se queja de los problemas de Eneas a Júpiter, y este le asegura sus grandiosos destinos: si sólo nos fijamos en este paralelo, es posible una lectura más ingenua y directa del panegírico ovidiano de Julio César, con la diferencia no desdeñable de que en el poema de Virgilio Eneas sobrevive a la tempestad y desarrollará su vida heroica, que completará; y en las *Metamorfosis* César será asesinado, su proyecto político será cortado brutalmente y su gloria será la de la apoteosis.

Pero el segundo paralelo es más inquietante: en el libro 12 (vv. 761–841) de la *Eneida*, Júpiter se ve obligado a recordarle, no a Venus, sino a Juno, que no puede intervenir en cambiar lo determinado por el *fatum*, le recuerda que Eneas no va a morir, lo que implícitamente supone que inevitablemente su protegido Turno sí va a perecer. Como aquí Julio César. El paralelismo, aquí, se convierte en algo más inquietante.

Pero no sólo eso: este paralelo entre dos libros finales de dos grandes obras épicas contiene implícitamente otra señal envenenada: al hacernos evocar el libro 12 de la *Eneida*, Ovidio nos hace recordar que se trata de una obra incompleta, a la que el autor no pudo dar la última mano, y que podría haber desaparecido (incluso) si se hubiese cumplido la voluntad del propio Virgilio. El contraste es fortísimo con las *Metamorfosis*, una obra que no sólo está completa, que tiene su cierre, reclamación de inmortalidad y termina con un *uiuam* en primera persona. Y que por lo tanto adquiere un sentido controlado por el autor, que añade su epílogo (vv. 870–879) en que afirma la fama que le hará vivir para siempre.

Se ha señalado muchas veces el paralelismo que el propio Ovidio invita entre la apoteosis de Augusto y su propia apoteosis como autor que vivirá para siempre, en su parte mejor, por encima de los elevados astros. Andrew Feldherr, en su libro de 2011, ha escrito magníficas páginas exponiendo este paralelo que Ovidio establece entre el Emperador que controla y cambia el mundo político del Imperio y el poeta que cuenta y manipula, controlando su sentido, la Historia Universal. Sin embargo, pensamos que aquí el juego de Ovidio es más amplio. Es evidente que a estas alturas, en los primeros años de nuestra era, ya existía conciencia de que había existido lo que podemos llamar una canonización de la generación reciente en algo que siglos después se llamaría la Literatura Augústea, y el propio Augusto se había encargado de canonizar a Virgilio y su *Eneida* como la obra maestra de esa

literatura. Pero la figura de Virgilio enlazaba con la generación anterior, y su panegírico del Julio César deificado y del joven Octavio lo convertía en la figura perfecta para enlazar con los orígenes del poder imperial. Virgilio había sido panegirista tanto de Julio César, y su apoteosis, el *sidus Iulium*, y como del joven Octaviano y los proyectos ideológico-económicos que este había comunicado a sus colaboradores como Mecenas. Y, al final, con la *Eneida*, será panegirista de una nueva visión teleológica de la Historia.

En un juego de comparación implícita entre literatura y política, Ovidio invita a comparar a Julio César, glorioso «proto-iniciador» (¿o incluso «proto-mártir»?) del régimen imperial, pero cuya vida y «obra política» quedaron cercenadas e incompletas, con Augusto, cuya larga vida le permitió establecer el régimen y extenderlo. Pero situemos la lectura de este libro 15 de las *Metamorfosis* en el contexto que sin duda fue su primera recepción, el de los años 2 al 14 d.C.: ¿qué impedía al lector romano de la época percibir que, pese a la fijación legislativa y arquitectónica del nuevo régimen, pese a las letras en mármol eterno de las *Res Gestae*, el régimen corría graves peligros ante la desaparición del propio Augusto, de provecta edad y amargado por los terribles acontecimientos de los últimos años? Un emperador que no había completado una política de sucesión segura, ¿podía considerarse el «autor» (y aquí utilizamos los dos sentidos de esta palabra) cuya obra ha quedado concluida, cuyo cierre, lo que en inglés llaman *closure*, ha quedado controlado por él mismo? Recordemos que hacia el año 14, hace 2.000 años, Roma se enfrentaba a las postrimerías de un régimen, a la incertidumbre del futuro.

Ahí está probablemente la audacia última de las *Metamorfosis*, una audacia que se extiende a su propuesta de un segundo paralelo literario. Virgilio había sido el gran maestro de la Literatura Augústea, y así lo reconoce Ovidio, no sin dejar de «completar» la *Eneida* cuando puede: en el libro 14 de las *Metamorfosis*, o en el episodio de Anna Perenna en los *Fasti*. Pero persiste el hecho de que el autor canónico dejó su obra incompleta, frente al carácter completo de la obra del autor más reciente, al que la situación invita a designar con el (comprometido) término de «sucesor»: la idea de Ovidio como «sucesor» de Virgilio tiene consecuencias de mucho calado, pues Ovidio no es canonizable por el régimen — régimen que a su vez es puesto en evidencia en sus contradicciones ideológicas con su propio discurso por los *Fasti*. Remontarse a Julio César, se explaye uno o no en el hecho de que provocó una guerra civil, en último término refuerza la clara coloración

ideológica del régimen de Augusto como heredero de un golpe de Estado, no como una *res publica restituta*, como pretendía la propaganda oficial. De esto tuvo una conciencia muy clara Lucano, cincuenta años después.

Nuestro texto del final del libro 15 de las *Metamorfosis* está muy próximo a los versos 464–514 del libro 1 de las *Geórgicas*. La gran diferencia entre ambos es la presencia de la Historia vivida en Virgilio. En Virgilio los presagios lo son tanto de la muerte de César como de las guerras civiles; en Ovidio lo son sólo de la muerte de César. En Virgilio aparece una detallada referencia a Farsalia y Filipos, a los muertos de las Guerras Civiles, tema que Ovidio obvia en este texto escrito unos cuarenta años después. Pero los hechos de la vida del César «histórico» no son obviados por Ovidio: son aludidos en una rapidísima enumeración, al servicio de ese silogismo cuya falsedad resulta obscena (la idea de que Julio César y Augusto se dan mutuamente el carácter divino en una especie de plan ideológico aprobado por el Destino). Pero obsérvese que en su rápida referencia (vv. 752–757) a los «méritos» de Julio César, Ovidio mezcla los hechos guerreros de Julio César en guerras externas al servicio de la República antes de la Guerra Civil con la propia Guerra Civil. La audaz parodia y burla que Ovidio hace aquí supone algo a lo que ni siquiera Augusto se atrevería: a negar la propia Historia. Pero luego, en las palabras de la profecía de Júpiter, Ovidio realiza una segunda enumeración «histórica» (vv. 822–828) de gestas militares de Augusto que son enteramente conflictos civiles y de los que se dan referencias geográficas muy concretas; y despacha las victorias militares de Augusto al servicio de la ampliación del Imperio en los vv. 829–831 sin hacer ninguna alusión geográfica determinada. Se dedican seis versos a las guerras civiles y tres a las guerras exteriores de Augusto. Luego se pasa a hablar de su obra legislativa, de restauración moral y de preparación de la sucesión dinástica del régimen.

En estos versos se da una versión poética muy reducida de las *Res Gestae Divi Augusti*, pero que resumen como un proyecto teleológico unitario nada menos que cincuenta años de historia llenos de cambios dramáticos para el Estado. Pero con esa extensión relativamente amplia dada a la Guerra Civil de Augusto por Ovidio se resalta la importancia de unos hechos históricos ya remotos, pero que están ahí, abiertos a las interpretaciones y a la memoria del lector. Al juego ideológico del augustanismo y al juego retórico que Ovidio aparenta desarrollar aquí de acuerdo con ese augustanismo le interesaría que el ciudadano romano pensase que «cincuenta años no son nada», con la Historia anulada en la marmórea perfección del presente imperial. Un lector

ingenuo y pro-augústeo haría una lectura sencilla y sin dobleces de este texto, y constituiría lo que Hinds llamó la *hermeneutical alibi* «coartada hermenéutica» de Ovidio. Pero la posibilidad de otra lectura ya estaba en Ovidio: esa pose afectada y exagerada citando nombres como Módena, Farsalia, Filipos, Sicilia y Egipto, pero al mismo tiempo negando la importancia de la Historia, de la sangre derramada, transmitía a los lectores conscientes el mensaje contrario. Lo mismo sucede con las dos brutales «viñetas» que da Ovidio en los *Fasti* de dos momentos iniciales de la ideología augústea: el asesinato de César y la batalla de Filipos (en *Fasti* 3.697–710), y el recuerdo brutal de Filipos y la promesa del templo de Mars Vltor por parte del joven Octaviano (*Fasti* 5.545–598): el tono de estos dos pasajes es tan brutal y vengativo, tan «guerracivilista», que no parece propaganda augústea, sino pura ideología construida «a sangre fría», fuera de su momento histórico. Podemos pensar en una lectura , repetimos, ingenua y pro-augústea, pero también una lectura distinta, crítica, por parte de lectores conscientes de la brutalidad que escondían estos hechos. Y sin duda estos lectores conscientes existían. En todo caso, existieron cincuenta años después: en algo que parece una lectura heterodoxa de este panegírico, Lucano nos demostrará que la narración demorada de los hechos históricos de sólo dos años dará para mucho y destruirá los presupuestos ideológicos de un régimen que ha manipulado la identidad colectiva.

En definitiva, la jugada maestra de Ovidio en este final de las *Metamorfosis* es remontarse al panegírico de Virgilio en la primera *Geórgica* y a la figura del propio Julio César para convertir en narración, en una magnífica escena épica con intervención nada menos que de Venus y Júpiter, un mentiroso silogismo de la ideología augústea que esta misma quizá no se atrevió a enunciar de modo tan descarnado: la de que *Augusto hace lo que Julio César iba a hacer*. El vaticinio *ex euentu* funciona aquí como una profunda ironía, como muchas veces pasa cuando se revisan los fundamentos históricos del discurso ideológico de una autocracia.

En todo caso, los versos *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat…* (*Met.* 15.760–761) suponen presentar la apoteosis de Julio César como algo no exigido por la gloria del propio Julio, sino como una condición para la de Augusto. Es un argumento que, en su carácter absurdo, va más allá de una visión teleológica de la Historia, y prácticamente niega la propia Historia. Se trata de llevar el discurso ideológico augústeo *ad absurdum*, como cuando, en los *Fasti* (2.119–144), se hace una comparación

entre el fundador de la ciudad y el *princeps*, que supone denigrar a Rómulo en comparación con Augusto.

Para un poeta, para un creador literario, para un narrador, resucitar en sus versos, en su narración, hechos terribles de cuarenta años antes, o de cien años antes, es siempre muy peligroso, especialmente cuando pervive un régimen autocrático que tiene sus orígenes en una guerra civil. Es algo que comprobaría años después Lucano con su *Pharsalia.* Y es algo que quizá ya comprobó Ovidio, porque un régimen autocrático de larga duración suele impregnar no sólo la estatuaria pública y el nombre de las calles o el lenguaje legal. También impregna el lenguaje que usamos todos los días, y el juego con el lenguaje que supone la Literatura. Pensemos lo que pasa si hoy decimos, en la España actual, una frase como: «Voy a dejarme caer por el Valle de los Caídos». Para el poeta, sólo el hecho de nombrar al autócrata en sus versos puede matar o exiliar, y de eso fue muy consciente Ovidio. *Acceptum refero uersibus esse nocens* (*trist.* 2.1.10), «Reconozco y consigno que si he pecado, si soy culpable, ha sido por mis versos».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCHIESI, A. (1997) *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley. (Edición italiana: *Il Poeta e il Principe: Ovidio e il discorso augusteo*. Roma, Laterza, 1994).

FELDHERR, A. (2010) *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, Capítulo «Imitations of Immortality», 63–83.

GLADHILL, B. (2012) «Gods, Caesars and Fate in *Aeneid* 1 and *Metamorphoses* 15», *Dictynna. Revue de poétique latine [en ligne]* 9 (2012). Consultado el 1 diciembre de 2013. URL: *http://dictynna.revues.org/820*

HARDIE, Ph. (1997) «Questions of Authority: The Invention of Tradition in *Metamorphoses* 15», en T. Habinek & A. Schiesaro (eds.) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, 182–198.

HINDS, S.E. (1987) «Generalising about Ovid», *Ramus* 16, 4–31.

HOLZBERG, N. (2002) *Ovid. The Poet and his Work* (Trans. G.M. Goshgarian), Ithaca/Londres, Cornell University Press (Edición original en alemán, *Ovid. Dichter und Werk*, München, 1998). Capítulo «Augustus and the Power of Metamorphosis», 147–151.

SEGAL, Ch. (1969) «Myth and Philosophy in the Metamorphoses: Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion of Book XV», *AJP* 90. 3, 257–292.
SYME, R. (1978) *History in Ovid*, Oxford, Clarendon Press.