

John Boardman, Jasper Griffin
y Oswyn Murray

Historia Oxford del Mundo Clásico

2. Roma

Versión española de
Federico Zaragoza Alberich

930
098.E
v.2
c.1

RECIBIDO 6 ABR. 1993
Colección R. Opado 8 66-418 (2ms)

010661

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EU ENO PEREIRA SALAS

Alianza Editorial

3

ciudad-estado, M. I. Finley, *Politics in the Ancient World* (Cambridge, 1983) es sugestivo e interesante, aunque poco fiable para Roma; sobre la ciudadanía, A. N. Sherwin-White, *The Roman Citizenship*² (Oxford, 1973) sigue siendo básico. Para el mundo griego, A. H. M. Jones, *The Greek City* (Oxford, 1940) y para Italia, W. Eck, *Die staatliche Organisation Italiens* (Munich, 1979). Sobre los estatutos urbanos, F. Abbott y A. C. Johnson, *Municipal Administration in the Roman Empire* (Princeton, 1926) es aún muy útil. Sobre la definición de las provincias y el *imperium*, A. Lintott, *Greece and Rome* 28 (1981), 53 y ss. Para las sesiones de tribunal de los gobernadores, G. Burton, *JRS* 65 (1975), 926.

Para el aspecto militar, R. MacMullen, *Soldier and Civilian in the Later Roman Empire* (Harvard, 1963) es vital; y véase L. Keppie, *The Making of the Roman Army* (Londres, 1984), y J. B. Campbell, *The Emperor and the Roman Army* (Oxford, 1984); sobre los planes militares del emperador, F. Millar, *Britannia* 13 (1982), 1 y ss. Para los *praefecti fabrum*, B. Dobson, *Britain and Rome*, ed. B. Dobson y M. G. Jarret (Kendal, 1966), páginas 61 y ss. Comandantes aficionados: J. B. Campbell, *JRS* 65 (1975), 11 y ss.

Sobre los esclavos al servicio público, L. Halkin, *Les esclaves publics chez les romains* (Lieja, 1897); para los *apparitores*, N. Purcell, *PBSR* 51 (1983), 125 y ss. Sobre la casa imperial, A. M. Duff, *Freedmen in the Early Roman Empire* (Oxford, 1926); P. R. C. Weaver, *Familia Caesaris* (Cambridge, 1972). Las citas sobre el servicio civil imperial son de P. A. Brunt, *JRS* 65 (1975), 124 y ss., que establece que los administradores del Egipto romano no tenían una cualificación especial para su trabajo. Sobre los procuradores ecuestres, H. G. Pflaum, *Les procurateurs équestres* (París, 1972) presenta los resultados de un estudio monumental. Para las razones de promoción, véase R. P. Saller, *Personal Patronage under the Early Empire* (Cambridge, 1982), caps. 2-3, que ataca con vehemencia la promoción por méritos. Para el rango, no la función administrativa, como forma de entender la *familia Caesaris*, G. Burton, *JRS* 67 (1977), 162 y ss. La cita sobre los *tabellarii* es de Weaver, cit.

Sobre la ley, J. Crook, *Law and Life of Rome* (Londres, 1967); A. N. Sherwin-White, *Roman Society and Law in the New Testament* (Oxford, 1963). Para un estudio detallado de las finanzas imperiales, P. A. Brunt, *JRS* 71 (1981), 161 y ss. La cita sobre el cerdo está tomada de N. de Lange, «*Jewish Attitudes to the Roman Empire*», en P. Garnsey y C. Whittaker, ed., *Imperialism in the Ancient World* (Cambridge, 1978), p. 255. Para la miseria de los antiguos súbditos provincianos, R. MacMullen, *Roman Social Relations* (Yale, 1974). Sobre la beneficencia y la dependencia, P. Veyne, *Bread and Games* (edic. inglesa de *Le pain et le cirque* (París, 1976), en preparación).

Egipto romano: un breve estudio de utilidad, N. Lewis, *Life in Roman Egypt* (Oxford, 1983). Sobre documentos y registros, E. Posner, *Archives in the Ancient World* (Cambridge, Mass., 1972). Sobre el fomento por Roma de las élites del imperio, G. E. M. de Ste. Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World* (Londres, 1981), el cual (página 503) compara el comportamiento de los dirigentes del imperio con el de los vampiros.

En español:

M. Marín y Peña, *Instituciones militares romanas*, Madrid, CSIC, 1956, 511 pp. L. Homo, *Las instituciones políticas romanas, de la ciudad al estado*, Barcelona, Cervantes, 1928, 495 pp. (La evolución de la humanidad). P. A. Brunt, *Conflictos sociales en la República romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

Poesía y sociedad augústeas

R. O. A. M. LYNE

Es éste quizá el período más lleno de acontecimientos de la historia romana, testigo de guerras civiles, revoluciones y, por último, de una paz impuesta: la república se transforma en imperio. Mientras tanto, la literatura latina da a luz sus mayores obras. Italia proporciona poetas destinados a conseguir la inmortalidad. Este capítulo ofrece un esquema de esta época extraordinaria. En primer lugar hay que distinguir tres divisiones dentro del período.

Fechas y divisiones

El período triunviral empieza en 43 a. C., cuando el mundo romano es puesto en manos de Octavio, Antonio y Lépido «con el propósito de restablecer el orden del estado». Antonio fue derrotado en la batalla de Accio en 31 a. C., pero se puede decir que el primer período augústeo empieza en el año 27 antes de Cristo, cuando el papel imperial de Octavio está discreta pero efectivamente definido y cuando él mismo asume el nombre de Augusto. Otro cambio se percibe entonces sobre el 20 a. C.: Augusto ejerce su poder monárquico más afirmativamente, y esto tiene una gran influencia sobre la literatura.

Las obras que consideraremos más abajo pueden ser adjudicadas a uno de los tres momentos, aunque alguna de estas adjudicaciones son aproximadas y otras inseguras. En el primero, el período triunviral, entran las *Eglogas* y la mayor parte de las *Geórgicas* de Virgilio, los *Epodos* y *Sátiras* de Horacio; el libro 1 de Propertio es publicado al principio del primer período augústeo, pero gran parte del mismo pudo componerse antes. El libro 2 de Propertio, los libros 1 y 2 de Tibulo y las *Odas* 1-3 de Horacio, así como la *Eneida* de Virgilio, son todas sustancialmente obras de este primer período augústeo (aunque

la *Eneida* está incompleta en el momento de la muerte de Virgilio en 19 a. C.); al final de éste podemos situar las *Epístolas* 1 y 2.1 de Horacio y el 3 de Propertio, y podemos detectar señales del ambiente del segundo período augústeo en estas obras. A este segundo período augústeo podemos asignar el 4 de Propertio y las *Odas* 4, la *Epístola* 2.2 (la *Epístola a Augusto*) y el *Ars poética* de Horacio. Los *Amores* de Ovidio están a caballo entre los dos períodos augústeos, mientras que el resto de sus obras pertenecen todas al segundo.

El papel de los poetas

Nuestro período ve la culminación de un proceso de cambio en la posición de los poetas y de la poesía, un cambio de importancia fundamental. Tradicionalmente —digamos en el siglo II a. C.— los poetas, a diferencia de los historiadores, habían sido de baja extracción social (extranjeros o libertos, por ejemplo) y sus obras y oficio sólo eran venerados en un aspecto en concreto, su poder de conferir una fama duradera. El teatro, desde luego, era valorado como entretenimiento, y los dramaturgos, a diferencia de los demás poetas, eran pagados directamente; pero en general era endémica la falta de cultura poética. Los aristócratas con gusto estético y educación como Escipión Emiliano eran excepcionales. Incluso por la época de Cicerón las cosas no habían cambiado mucho: Cicerón había de proceder cuidadosamente en su defensa del poeta Arquias, presuponiendo la incultura de su auditorio. Ni siquiera Cicerón mismo es un esteta ilimitado. Si se le diera otra vida, dijo, aún no se molestaría en leer a los poetas líricos griegos.

Cuando los romanos de las clases altas empiezan a volverse hacia la poesía nos parecen aficionados, más o menos condescendientes. Q. Lutacio Catulo y otros lanzan epigramas a fines del siglo II que muestran un conocimiento de los precedentes griegos, probablemente conocidos por antologías; pero al menos Catulo, cónsul en 102 a. C. con C. Mario, tenía mejores cosas que hacer con su tiempo serio. El satírico Lucilio es una figura mucho más significativa (su *floruit* literario puede situarse en los 130 a. C.). Es rico y de clase alta, lo suficiente como para ser amigo y adversario de los hombres más grandes de su generación; también es lo suficientemente importante como para expresar sus a veces demoledoras opiniones sobre esos grandes hombres, así como sobre figuras más humildes, con su verso capaz y fluido. Su desarrollo del género satírico es importante en la historia de la literatura latina; igualmente su punto de vista positivamente autobiográfico; lo mismo, en particular, la importancia que concede al oficio de escribir. Sin embargo, no creo que tengamos en Lucilio un ejemplo de aristócrata que abraza seriamente la profesión de poeta. Era lo que decía que le importaba; y, vistiendo sus pensamientos de una mezcla chispeante de remaches griegos y a menudo latín coloquial y disponiendo todo ello en metros variados, encontró una manera atractiva visual y auditivamente de decir lo que quería decir. Era el mensaje lo que le importaba; era un comen-

tarista de la escena contemporánea más que un artista, aunque como artista fue, incidentalmente, bastante bueno.

En el cambio de actitud hacia los poetas y la poesía es crucial el llamado movimiento neotérico de la república tardía: el grupo de poetas que comprende a Catulo, Calvo, Cinna y otros. Son hombres de las clases altas provinciales o romanas que se toman la profesión poética con la mayor seriedad. Ellos por lo menos piensan que sienta bien a un romano de la clase alta ser simplemente poeta. De Catulo, por supuesto, es de quien sabemos más. Después de una pelea breve con la vida activa dedicó todas sus energías a la poesía. Y al amor. Sintomático de su profesionalismo poético es su interés y conocimiento del poeta y erudito profesional de Alejandría, Calímaco (cf. supra, pp. 403 y ss.). Catulo es probablemente conocido sobre todo por su poesía amorosa y por sus libelos e invectivas; pero se puede argüir que más significativo de él como artista y desde luego como neotérico son sus poemas largos intrincados y muy trabajados, como el 64 (el *Peleo y Tetis*), 68 y su traducción de Calímaco, el 66. Pero estos poemas también indican algo que iba como anillo al dedo, quizá inevitablemente, a su nuevo interés por la poesía: esteticismo, interés técnico por la técnica misma. Esta tendencia estaba probablemente más marcada en Cinna. Su «épica en miniatura» *Zmyrna* le llevó nueve años escribirla y atrajo los comentarios eruditos ya en la generación siguiente.

Nuestro período asiste al cambio final de actitud hacia la poesía y los poetas. No sólo puede la poesía aparecer ahora como una ocupación digna y única para los romanos de la clase respetable. Los poetas renuncian al esteticismo, se comprometen con la sociedad, descubren o profesan ese compromiso, o se ven en la obligación de defender la ausencia de compromiso. En breve, la visión griega clásica de la poesía vuelve a estar en juego: es el trabajo de gente importante y puede servir a los ciudadanos del estado como educación moral. Virgilio y su poesía serán considerados más abajo y estudiados en otro capítulo. De los poetas elegiacos (el término se refiere a su métrica, cf. supra, p. 120, y no tiene los tonos luctuosos de la «elegía» inglesa), Tibulo es un caballero, acomodado en opinión de Horacio, aunque menos de lo que querría; Ovidio y Propertio eran caballeros (*equites*), y Propertio tenía relación con la casta senatorial y amigos de rango consular. La actitud de estos poetas hacia la sociedad se explicará más abajo. Horacio es menos grandioso que Propertio o Tibulo: es hijo de un libertino, pero un libertino con fondos suficientes como para llevarle al equivalente de una universidad en Atenas. Por último, Horacio consiguió el rango de una especie de poeta laureado. No sólo representa, con ciertas intermitencias, la función de poeta moral y educativo; además la expresa teóricamente.

Dado que los poetas eran tradicionalmente de extracción social baja, y dado que no existían en el mundo romano sistemas de derechos de autor o similares excepto en el caso de los poetas dramáticos, ¿cómo vivían los poetas? La respuesta básica es el patronazgo. Los poetas se ligaban o eran recogidos por ricos aristócratas romanos. El gran poeta épico Ennio, por ejemplo (cf. supra, páginas 538 y ss.) fue patrocinado por, entre otros, M. Fulvio Nobilior, y se puede

aducir una lista de otros poetas que escribieron poemas épicos alabando a generales aristócratas y de ahí consiguieron su sustento. Los poetas encajaban en el sistema general romano de clientes y patronos por el cual los grandes hombres eran asistidos, cultivados y en asuntos humildes ayudados por los humildes, y a cambio proporcionaban su liberalidad y su protección. Pero incluso en los primeros tiempos había una diferencia entre los poetas clientes y los clientes ordinarios. Porque lo que el patrón conseguía del poeta era algo bastante más estimable que lo que los demás clientes podían ofrecer: la perpetuación de su fama y gloria. Más que eso: *memoria sempiterna*, que era la forma en que muchos romanos, incluido Cicerón, veían cómo podrían «vivir» después de muertos; así lo que un poeta podía ofrecer era de hecho una posibilidad de ser inmortal. Esta es la nota central de la defensa de Arquias por Cicerón, mencionada más arriba: Arquias ha proporcionado la inmortalidad a Mario y Lúculo y, a través de ellos, al pueblo romano. Este aspecto de la función del poeta en Roma es vital y se continúa hasta nuestro período.

A medida que cambia la situación de los poetas lo hace la naturaleza del patronazgo. Catulo, cuya familia es amiga de Julio César y ha de convertirse muy pronto en senatorial, no tiene necesidad económica de patrono y de hecho no lo tiene. Su círculo es una camarilla, un grupo de iguales, y su dedicatoria a Cornelio Nepote en su primer poema debe ser considerada como un gesto amigable o educado, no más. De la misma manera Propertio, en su primer libro. Pero el patronazgo persiste, incluso entre los poetas socialmente realizados en el período augústeo.

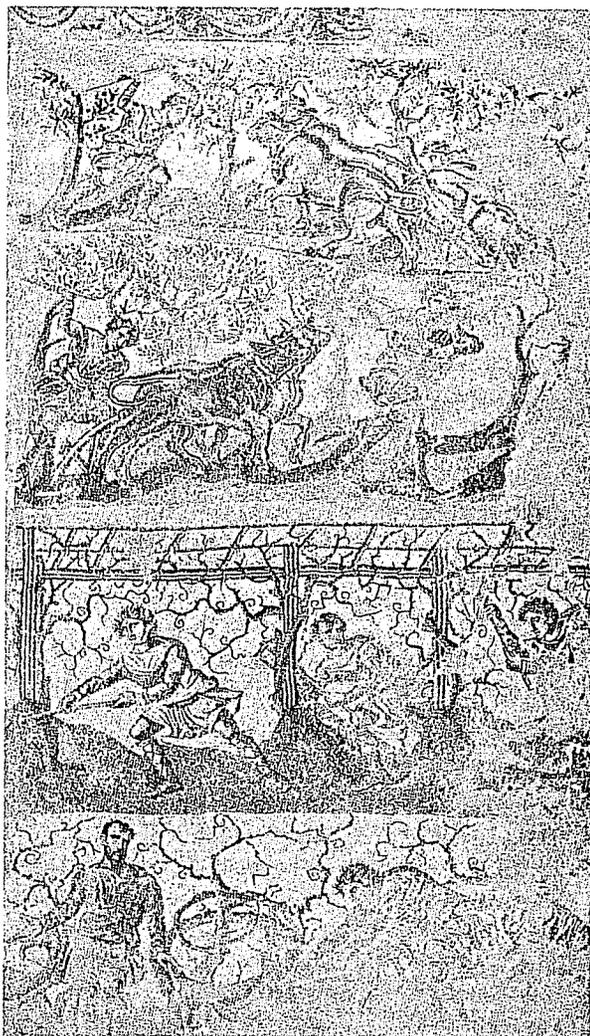
El círculo del gran orador, soldado y hombre de estado M. Valerio Mesala, cónsul con Octavio en 31 a. C., es indicativo, ya que exhibe a la vez continuidad y cambio. Hay de hecho puntos de semejanza entre su círculo y una camarilla como la de Catulo. Plinio nos cuenta que Mesala se interesó por la escritura de versículos eróticos, y podemos verle rodeado de otros poetas y poetastros amorosos (a modo de camarilla), que incluye a su aristocrática sobrina Sulpicia. Por otra parte, si el autor del *Panegyricus Messallae* en el corpus de Tibulo pertenece al círculo y está hablando de nuestro Mesala (como es probable), entonces hay continuidad aquí en el papel del poeta como cliente: el poeta-cliente immortaliza al gran hombre. Pero es la relación del elegíaco Tibulo con Mesala lo que nos interesa.

Aunque Tibulo es socialmente muy inferior a Mesala, es un caballero, refleja el cambio de rango de los poetas, e incluso su relación con Mesala se parece a la antigua de cliente y patrono. Escribe poemas que, aunque técnicamente no son panegíricos, se dedican a la celebración de Mesala y su familia (1.7 y 2.5), y disemina en sus otros poemas alusiones laudatorias. El patronazgo sobrevive al cambio de categoría de los poetas y de la poesía. El fenómeno es observable por supuesto en el círculo de Mecenas y en todas partes. Y por ello nos preguntamos: ¿hasta qué extremo es este patronazgo literario igual que el de viejo estilo? ¿Qué sacan en limpio ambas partes ahora de ello?

Pueden inferirse varios puntos básicos: Ovidio es informativo, habiendo sido patrocinado por Mesala al principio de su carrera. Estos poetas de las clases altas no eran dependientes económicamente como sus predecesores habían sido (aunque hablaremos más de esto). Lo que obtenían era la ayuda moral de un gran hombre que a menudo era también un literato, el prestigio de ser asociado a un conocido grupo de poetas, el acceso a gente de esta mentalidad (se reunían y algunos incluso vivían en la casa del gran hombre), y quizá sobre todo publicidad. Aunque en esta época la literatura es intensamente realizada por escrito, escrita para ser leída en último término y para ser propagada por medio de textos, un modo de comunicación inicial y muy importante es oral: varios tipos de lecturas —lecturas privadas, entre los poetas, recitaciones públicas y semipúblicas (las *recitationes* públicas formales fueron establecidas en Roma por Asinio Polio)— existían en Roma. Este era el escenario en el que un poeta podía hacerse un nombre, y la oportunidad de recitar ante una audiencia organizada por un gran patrono era de importancia vital para un poeta en alza. Horacio deploraba tanto la institución del recitado como el hecho de la fama recogida en consecuencia; pero el hecho de deplorarlo no acabó con ello, y el propio Horacio recitó. En cuanto al patrono, tenía la natural satisfacción que proporciona este patronazgo, y también tenía su oportunidad de conseguir algo de inmortalidad. Y en el círculo de Mecenas algo más estaba ocurriendo.

En el primer período augústeo, Mecenas es el patrono augústeo, que mediaba entre los poetas y el *princeps*. Podemos identificar puntos muy importantes de diferenciación entre su círculo y, digamos, el de Mesala. En primer lugar, Augusto quería naturalmente que sus hazañas heroicas quedaran entronizadas en un poema épico, su trozo de inmortalidad. El problema era que los poetas de Mecenas —Virgilio, Horacio, y más tarde Propertio— tenían de una manera variada escrúpulos, morales y literarios. El acomodaticio Tibulo podía incluir celebraciones de Mesala y de sus éxitos militares entre sus elegías de alabanza al amor y a la paz. Propertio no. Además no era un poeta épico. Tampoco lo era Horacio. Ni, al empezar, Virgilio. Esto presentaba un problema. Estos hombres no eran clientes poetas al viejo estilo que pudieran ser calzados en un estilo con el que no congeniasen. Pero Augusto era, por decirlo suavemente, poderoso. ¿Cómo casa uno, por una parte, a poetas de clase alta con escrúpulos, y por otra, a un emperador que quiere un poema épico? La respuesta es que uno es diplomático, uno es mediador, uno explica; y es en gran parte gracias a la reputación de Mecenas que los poetas tuvieron la libertad, durante un tiempo, de rechazar imposiciones o cumplirlas a su manera (como quedará ilustrado más abajo).

Además de la sensibilidad moral y artística de sus poetas, el círculo de Mecenas era distinto de otros en otros aspectos vitales. Primero y simplemente, la escala de lo que se ofrecía. Estos poetas no eran pobres humildes, pero Horacio por lo menos necesitaba un medio de vida, y todos habían perdido propiedades con las confiscaciones de tierras del período triunviral. Lo que Mece-



ESCENAS AGRICOLAS, mosaico de Cherchel (Argelia). Principio del siglo III d.C. Las escenas superiores muestran el arado y la siembra; las inferiores, el cuidado de los viñedos en invierno. Estas operaciones están descritas en las *Geórgicas* de Virgilio, la primera en el libro 1 (sobre labores de mieses), la segunda en el libro 2 (sobre producción de fruta).

nas y Augusto concedieron a Horacio y Virgilio fue grande (especialmente, por lo que parece, en el caso de Virgilio), permitiéndoles vivir en un ocio muy confortable en la ciudad o en el campo. Estos artistas moralmente sensibles debieron por tanto sentir cierta presión moral. En segundo lugar, la tarea con la que se les presionaba no era sólo immortalizar las hazañas heroicas de su mayor general. Era algo único del círculo de Mecenas, que reflejaba la naturaleza única de su patronazgo y del de Augusto. Augusto y el estado eran sinónimos efectivos. Estar bajo su patronazgo, directa o indirectamente, era estar bajo el patronazgo del gobierno, y había presiones para que se hiciera propaganda

de la política del gobierno y para pulir su imagen. Esta tarea podía considerarse denigrante, pero también como una responsabilidad, un desafío; y con distinto grado de entusiasmo y rectitud, estos poetas escrupulosos la emprendieron.

La naturaleza del patronazgo en el círculo imperial cambia con el segundo período augústeo. Este cambio puede considerarse en parte causa del surgimiento del segundo período. El sofisticado Mecenas, por razones que no pueden delimitarse con certeza, decae en importancia, y los poetas pasan al patronazgo directo del emperador. Su mano era más dura, y cada vez lo era más. La vida política de hacia 20 a. C. revela a un dirigente autocrático más confiado (testimoniado, por ejemplo, en las leyes sobre el matrimonio de 18 a. C.), y la poesía, al carecer de la mediación de Mecenas, también hubo de responder a su contacto. Un libro cuarto de las *Odas* es arrancado a un Horacio renuente, por ejemplo, con un contenido que había evitado durante mucho tiempo: el panegírico. El «educador de ciudadanos» se convierte en poeta cortesano, pero tiene armas con las que devolver el golpe.

Virgilio

Con el trasfondo esbozado trazaré ahora las carreras de los poetas por separado. El puesto de Virgilio en el cuadro debe ser bosquejado, pero con toda brevedad, puesto que se le dedica un capítulo aparte (25). Sus *Eglogas*, escritas durante el período triunviral, le muestran ambivalente entre el esteticismo de los neotéricos y un sentimiento de compromiso que va surgiendo. Las imitaciones elegantes de lo pastoril de Teócrito echan un vistazo sobre las miserias causadas por las confiscaciones de tierras. Mientras escribía las *Eglogas* Virgilio no estaba bajo el patronazgo de Mecenas. Mientras escribía las *Geórgicas* ya lo está; y las *Geórgicas*, instigadas o al menos animadas por Mecenas, muestran que a Mecenas no le preocupaba especialmente producir un material que sirviera directa o crudamente a Octavio. Pero el poema es en gran medida una didáctica moral, y de ahí de uso potencial, aunque bastante indefinido, para un dirigente; y muestra que Virgilio fortalece su sentido de papel poético comprometido.

También muestra una actitud hacia la vida rural, actitud que puede ser imitada. A diferencia de Catulo y, digamos, Propertio, Virgilio ama y estima la vida rústica. Pero donde la realidad dominante de la agricultura contemporánea se componía de grandes haciendas cultivadas por esclavos, Virgilio prefiere al pequeño granjero independiente, y explota su forma de vida como una metáfora de la realidad. El único punto que quiero subrayar es que a pesar de la predominancia de las grandes explotaciones, aún existían estos pequeños granjeros. Las pruebas testifican su existencia minoritaria; y la política de establecer soldados en las propiedades confiscadas podría, en caso de tener éxito (como seguramente no era el caso), haber incrementado su número. Por tanto,

el punto de vista afectuoso de Virgilio sobre el campo es lo que podríamos llamar pasado de moda, oscurecido, incluso ligeramente romántico; pero no es una mera ficción o convención poética.

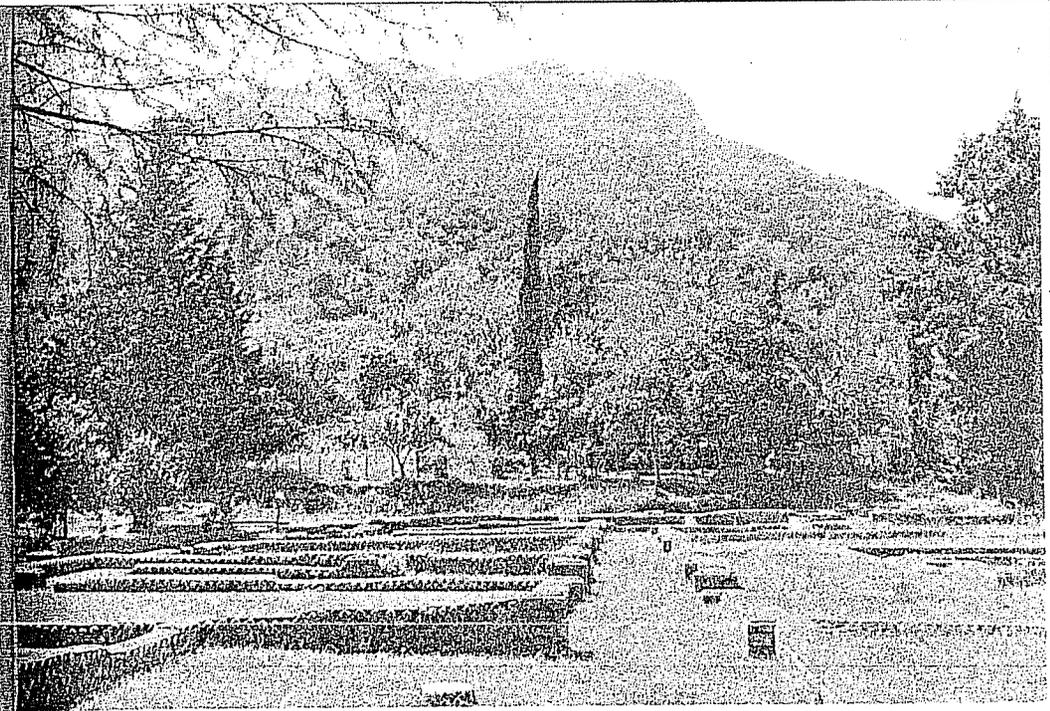
Dije más arriba que Mecenas no ejerció una presión directa para que un poema sirviera a Octavio. Pero tanto él como Virgilio sabrían que el gran hombre quería que sus hazañas fueran celebradas en épica, y esto es lo que Virgilio parece prometer al principio de las *Geórgicas* III. De hecho, en la atmósfera sofisticada del primer período augústeo, desarrolló un estilo indirecto y mítico cuyo fruto fue la *Eneida* —y al emperador, quizá sorprendentemente, le gustó mucho.

Horacio

En el período triunviral Horacio escribe sus *Epodos*, en yámnicos a la manera de Arquíloco, y sus *Sátiras*, su desarrollo del género de Lucilio. Aún podemos descubrir vestigios del libre albedrío republicano y de la no alineación en ellos. Los *Epodos* 7 y 16 consideran con neutral desesperación la inminencia de la guerra civil. Otros *Epodos* son ataques malignos del tipo de los de Arquíloco. También algunas *Sátiras* atacan a personajes, pero en general las *Sátiras* de Horacio son más generales y geniales que las de Lucilio, y ni los *Epodos* ni las *Sátiras* atacan a hombres eminentes. Horacio no tenía la protección de la clase; y además el período triunviral fue despótico, con la complicación añadida de que no se podía saber muy bien cuál de los déspotas iba a llegar a la cumbre.

Sin embargo, éste es también el período en el que Mecenas reúne a Horacio con los de su círculo, y Horacio es inducido a comprometerse entusiastamente con Octavio. El *Epodo* 9 es una celebración de la victoria de Accio, y el *Epodo* 1, dirigido a Mecenas, es el efusivo poema de un hombre que definitivamente se ve a sí mismo en una posición patrocinada; recuerda uno de Tibulo en que se dirige a Mesala. La *Sátira* 2.6 registra con gratitud el regalo de la famosa granja sabina, y la *Sátira* 1.1 también va dirigida a Mecenas.

Por otra parte, Horacio cuida de sí mismo y de su imagen en su posición patrocinada. En la *Sátira* 1.9 y en 1.6, el poema en el que describe su aceptación por el círculo de Mecenas, no olvida definir que la aceptación es un proceso honroso, basado en el mérito, y al círculo como compuesto de hombres con la misma mentalidad, libres de los procedimientos degradantes que caracterizaban a muchos grupos del tipo cliente-patrono. Así se autodenomina «amigo» (*amicus*) de Mecenas. Aunque este lenguaje de *amicitia* era utilizado convencionalmente entre clientes y patronos, y que estaría bastante claro quién era el *amicus* del gran hombre y quién no, hay muchos datos de que Horacio era amigo de verdad en el sentido pleno de la palabra de Mecenas e incluso de Augusto. Desde luego estaba lo suficientemente familiarizado con Mecenas como para aludir en el *Epodo* 14 a una relación erótica por parte del gran hombre con un actor, Batilo.



RESTOS DE LA VILLA DE HORACIO EN LICENZA en las colinas a 40 km. al este de Roma. La identificación del lugar como la granja Sabina regalada al poeta por Mecenas en 33 a.C. fue hecha en el siglo XVIII y se basa no solamente en las indicaciones topográficas de los propios escritos de Horacio, sino también en los estilos de construcción y decoración, característicos de los primeros tiempos de Augusto.

En las *Odas* 1-3, que pertenecen al primer período augústeo, Horacio asume el papel de un Alceo romano. Fue la utilidad de la imagen más que el contenido de los textos de Alceo lo que sugirió esta elección. Horacio presenta la imagen de Alceo, con una distorsión discreta, como sigue (*Odas* 1, 32). Alceo era un ciudadano poeta intensamente comprometido, *engagé*, que escribía patrióticamente sobre los temas candentes de su tiempo; también sabía, sin embargo, que había un lugar, en los márgenes de la vida, para el ocio, para el amor y el vino, y para la poesía del ocio, la poesía del amor y del vino. Y escribió poesía del ocio, así como poesía *engagée*, sabiendo que era poesía del ocio, poesía marginal. Así la imagen existe, y desde luego fue muy útil para Horacio. Comprometido en esta época con su creencia en el papel social y educativo del poeta y aun así a la vez un poeta encantado y encantador del amor y el vino, pudo así, como un Alceo romano, justificar su producción. Como Alceo, era un poeta público comprometido, pero supo a pesar de ello que podía ser apropiado relajarse y no indigno escribir poesía para esas ocasiones. Era vital, sencillamente, mantener un sentido de la proporción, y no dejar a la vida y a la literatura del ocio usurpar la posición de las cosas serias de la vida. Ese fue el error de los elegíacos. A Tibulo se le sermonea en esta conexión en la *Oda* que sigue inmediatamente a la presentación de la imagen de Alceo.

Horacio da un par de pasos en falso en su poesía pública: las *Odas* 1.2 y 12 lindan con el panegírico intragable, y la 1.2 achaca una divinidad a un Augusto ansioso de evitar dicha adoración. Pero durante este período creó un método satisfactorio y sofisticado de hacer poesía pública, un método «indirecto» que admite la comparación con el procedimiento de Virgilio en la *Eneida*. El método de Horacio es un proceso de *asociación* y *sustitución*. Un buen ejemplo lo constituyen las *Odas* 3.5, en el que la secuencia de pensamiento es ésta: Augusto será considerado análogo a un dios (este tipo de expresión era correcto) cuando haya conquistado Bretaña y Partia; la mención de Partia recuerda la derrota de Craso a manos de los partos en 53 a. C. y el hecho chocante de que los prisioneros romanos están ahora viviendo entre los partos como partos; esta desgracia es, deduce Horacio, lo que Augusto vengará. Después Horacio se siente impulsado a recordar un acontecimiento, casi un mito, de la historia romana, el de Régulo, historia que también implica a un enemigo odiado, prisioneros romanos y un gran general romano; y la narración de esta historia ocupa el resto de la *Oda*.

Pero de hecho los paralelismos entre los dos episodios son ligeros, y no se extienden mucho más allá de los grandes rasgos que acabamos de mencionar. Pero por medio de una brillante fórmula de transición y por el mero hecho de la yuxtaposición, Horacio se las arregla para asociar a los dos generales (Augusto y Régulo), para asimilar la inminente acción honrosa de Augusto en el tema de los partos y los prisioneros a la acción de Régulo en el tema de los prisioneros y los cartagineses. Indirectamente, por tanto, presenta a Augusto como un nuevo Régulo: estoico, honorable... y republicano, sugerencia muy útil. Por este proceso de asociación evita el carácter difamatorio de la alabanza directa e inverosímil. Por el proceso de sustitución —once de las catorce estancias de la *Oda* están dedicadas a la figura asociada de Régulo, que de esta manera es sustitutiva de la figura contemporánea de Augusto— se da a sí mismo libertad artística, y desde luego moral. Tanto en términos artísticos como morales es difícil cantar estridentemente sobre la expedición inminente de un general contemporáneo; es mucho más fácil evocar la acción heroica de una figura cuasi-mítica. De manera similar en 3.4 Horacio asocia discretamente la victoria de Augusto en Accio con la victoria de Júpiter sobre los gigantes, un paradigma tradicional de la victoria de la fuerza civilizada sobre la barbarie; y por tanto dedica su atención lírica a esto, la historia sustitutiva. ¿Qué poeta no podría escribir épica sobre una historia así? ¿Y qué poeta, por otra parte, no encontraría dificultades en cantar una batalla contemporánea como la de Accio? Horacio mismo las tuvo, retrocediendo a *Odas* 1.37.

Este es Horacio en la vena pública. Aquí hay una muestra de Horacio como poeta amoroso. Las primeras tres estancias de la famosa *Oda* Pirra (1.5) son como sigue:

quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus,

grato, Pyrrha, sub antro?
cui flauam religas comam,

simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora uentis
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper uacuum semper amabilem
sperat nescius aurae
fallacis. miseri, quibus

intemptata nites!...

¿Qué tierno muchacho, entre abundantes rosas, empapado con líquidos perfumes, te estrecha, Pirra, en una agradable gruta? ¿Para quién trenzas tu rubia cabellera, con sencilla elegancia? ¡Ay!, cuántas veces llorará su fe y a los dioses trastornados y admirará atónito el mar enfurecido por negros vientos, el que ahora disfruta confiadamente de tu dorada belleza, te espera, siempre dispuesta y amable, ignorante él del aura traidora; ¡desgraciados aquellos a quienes deslumbras por no haberte experimentado!...

Contiene el típico mensaje horaciano que Horacio, a diferencia del crédulo joven del poema, conoce demasiado bien. El amor, la ocupación del ocio, es una cosa efímera, evanescente, indigna de confianza, aunque sin embargo puede ser doloroso por ello.

La *Oda* 3.28 muestra a Horacio como poeta del vino, así como del amor. También encierra un típico mensaje horaciano: Horacio anuncia que es fiesta, las *Neptunalia*, y por tanto tiempo de ocio. ¿Qué se ha de hacer? Respuesta: beber buen vino, tocar música y hacer el amor. Así, desde el punto de vista de Horacio, el ejercicio del ocio, el amor y el vino, no deberían usurpar la posición de las actividades serias; pero también es su punto de vista, encarnado en esta *Oda*, que el ocio no es ocio sin ellos.

Se notará que las muchachas de la poesía amorosa y báquica de Horacio tienen nombres griegos. Si investigamos estos nombres, si investigamos otros detalles de los poemas, encontramos que la poesía del ocio de Horacio refleja —con discreción, estilización, románticamente— una sociedad real: el mundillo romano de cortesanas, el escenario del *symposion*, donde las muchachas de probable clase esclava o liberta entretenían con música o sexo. Este hecho es importante en dos aspectos. Muestra que la poesía erótica y simposiaca de Horacio no es sólo fantasía y convencionalismo. Y también muestra que Horacio por regla general disfrutaba, o que le gustaba aparentar que disfrutaba, de placeres eróticos con mujeres, o muchachos, de las clases bajas contratados para estos propósitos. Esto era considerado correcto en Roma. Intentar una relación erótica con una *uirgo* de la clase alta era o debería ser imposible, y tener un lío con mujeres casadas era en la era de Augusto convertirse literalmente en un criminal. Este punto no siempre era bien considerado.

Muchas de las *Odas* de Horacio de los libros 1-3 se ocupan de asuntos de estado, no sólo del ocio o el placer, pero con una ética a escala privada: cómo un hombre debería llevar a cabo su vida de carácter privado. Después de la producción de las *Odas* 1-3 Horacio vuelve al hexámetro de sus *Sátiras* y, en los últimos años veinte a. C., escribe *Epístolas* (libro 1) dedicadas a la citada exploración e instrucción éticas. En su *Epístola* introductoria a Mecenas explica que, para su nueva producción, está renunciando al verso «y otras frivolidades semejantes». La declaración no carece ni de ambigüedad ni de astucia: para empezar, en ese mismísimo momento Horacio está escribiendo en verso. Es sin embargo cierto que temporalmente abandona su papel de poeta público y el estilo lírico más abiertamente poético. ¿Por qué? Algunas razones están establecidas, otras pueden deducirse. El rechazo de Horacio a ser un poeta profesional (recitaciones y demás) está afirmado en la *Epístola* 1.19 y reafirmado en la *Epístola a Floro* (2.2) de 19 a. C. También atestigua una carencia de aclamación pública para las *Odas* 1-3 debida a su negativa a participar en esos asuntos públicos; también esto debió desanimarle. Además, la cuestión de la ética privada había sido siempre una preocupación suya, tanto en las *Sátiras*



PETO DE LA ESTATUA DE AUGUSTO EN PRIMAPORTA (principios del siglo I a. C.). Las figuras de los relieves están estrechamente relacionadas con el relato de Horacio *Carmen saeculare*, compuesto para los Juegos Seculares de 17 a. C. En el centro se describe la recuperación de los estandartes capturados por los partos en la batalla de Carras y en la parte inferior a derecha e izquierda están Apolo y Diana, los dioses a los que Horacio dedica su himno.

como en las *Odas*. Hay quizá un factor más: algo relacionado con el papel del poeta público, el poeta como inmortalizador, el poeta como educador. Puede que Horacio sintiera falta de confianza en el papel, o quizá desencanto con su ejercicio, a medida que la era de Mecenas tocaba a su fin; fuera lo que fuere, ya no le iba representarlo. En el libro 3 Horacio había sido el «sacerdote de las Musas», dirigiéndose a las generaciones futuras con un tono público y edificante. En la *Epístola a Floro*, este mismo hombre se vuelve a discutir las variadas razones que existen para escribir poesía —las razones que pueden inducirle a volver a hacerse profesional— y no menciona las grandes funciones de la poesía, las funciones de inmortalizar y en particular la de edificar. El silencio me parece significativo: por alguna razón, Horacio se sentía desgraciado con este tipo de oficio para el poeta.

No por mucho tiempo, o no se le permitió estarlo durante mucho tiempo. El segundo período augústeo está sobre nosotros. Para los Juegos Seculares del año 17 a. C., los juegos que habían de marcar la nueva era, Horacio escribe el himno público, el *Carmen saeculare*. A continuación el patronazgo directo de Augusto le induce a escribir un cuarto libro de *Odas* que contiene, como he dicho, poemas cortesanos panegíricos directos del emperador y de su familia. Por otra parte —gesto de autoafirmación consciente o inconsciente—, el libro contiene algunos de los mejores poemas amorosos o báquicos. El primero de todos evoca de una manera emocionante a Horacio enamorado, enamorado de nuevo a los cincuenta años, enamorado de un muchacho llamado Ligurino. Nótese el nombre. Por una vez el objeto amoroso en un poema de amor homosexual de Horacio no tiene un nombre griego; por tanto, no está ni oculto en un disfraz ni asignado a una clase aceptablemente baja. Ligurino es un *cognomen* romano real. El poema es positivamente personal, y muy hermoso. Otro hermoso poema de amor y vino, también conmovedoramente personal, es el 11; y, satisfactoriamente, está construido en torno al cumpleaños de la antaño gran figura de Mecenas.

No creo que Horacio volviera a tomar su pluma pública completamente por su voluntad en este segundo período augústeo; pero quizá tampoco le molestaba tanto. Las razones de su retiro no son, como he dicho, claras, y su descripción de la poesía como frivolidad era de doble fondo. Desde luego llegar a estar orgulloso del *Carmen saeculare*. Y su *Epístola a Augusto* (2.1, de 12 antes de Cristo) afirma una vez más la función educativa del poeta y el poder de la poesía para inmortalizar. Un hecho interesante e incidental: en esta epístola Horacio argumenta implícitamente a favor de la categoría clásica concedida a los poetas augústeos: Virgilio, el hoy perdido Vario, y probablemente él mismo. Sobre los elegistas amorosos se corre un significativo velo de silencio: Ovidio, por ejemplo, era por entonces el último grito, pero no hay una sola palabra sobre él. Por último, la *Ars poetica* de los últimos años de su vida muestra que está seriamente ocupado con la poesía como asunto serio, que a la vez entretiene y educa.

Propertio

Propertio es de origen social más alto que Virgilio y Horacio, y asume una postura provocativamente no convencional en su vida y en literatura (estos dos factores no estarán desconectados). Parece que no fue nunca un miembro tan dedicado o pleno del círculo de Mecenas como Virgilio u Horacio.

Las pragmáticas actitudes romanas sostenían que un hombre tenía que hacer algo serio con su vida: convencionalmente, en las clases altas, debería llevarlo a cabo en términos políticos o económicos. Esta fue una de las posiciones a las que Propertio se enfrentó. Pero nuestro período también asiste, como he dicho, a la recuperación de la posición clásica de los poetas como cívicamente comprometidos, útiles al estado, criaturas estimables. Propertio también se enfrenta con esta idea. Se declara desempleado y no empleable en cualquier sentido convencional ajeno a la poesía, y «útil» como poeta en formas que lo convencional consideraría como peor que inútil. Por ello, mientras Catulo como hombre había sido preparado sencillamente para *estar* en el ocio, Propertio lo declara taxativamente, hace un manifiesto del mismo; mientras Catulo como poeta había ocupado una posición de esteticismo sin compromiso, Propertio, en un nuevo ambiente de compromiso artístico, hace una exposición agresiva de lo que para los efectos era la ausencia de compromiso. Veamos estos puntos por separado.

En una secuencia de poemas del libro 1 (1, 6, 14), Propertio declara su posición sobre la vida y el amor. En contraste con Tulo, su destinatario, Propertio no puede, dice, iniciar una carrera activa. Debe dedicarse al amor, y ni el progreso militar/político ni el económico pueden distraerle. Representa su amor como algo sin sentido, incluso loco; una enfermedad, degradación. Se atribuye todos los términos condenatorios que la sociedad romana asignaba de costumbre a un amante romántico perdido sin esperanza. Incluso acepta para sí un título que la sociedad no estaba acostumbrada a adjudicar; es el esclavo de su querida. E incluso insiste: esto es para mí. Su posición se mantiene bastante en el libro 2, y en algunos poemas del libro 3. El compromiso con el amor puede tomarse en serio; la condena propia, poco menos. Los románticos posteriores habían de descubrir que un desposorio voluntario con el mal podía ser satisfactoriamente provocativo. Propertio presenta un programa de vida diseñado para provocar, y para provocar no sólo a rígidos moralistas, sino también a discretos proponentes de *amour* aceptable como Horacio. Aquí estriba exactamente lo que Horacio afeó: el amor, que debería ser una ocupación del ocio, usurpando el serio tema de la vida, incluso haciéndose limítrofe de la vida.

Antes de considerar los puntos de vista poéticos de Propertio, debemos considerar a la mujer sobre la que escribe. ¿Quién es Cintia? Se la esboza bastante plenamente: entre otras cosas es descrita como una mujer de notables realizaciones artísticas, pero también aficionada a los más bajos placeres simposíacos. Su rango social exacto es difícil de precisar: suena a cortesana de clase

alta, pero pudo ser quizá una divorciada o viuda de moral dudosa. Lo que hay que subrayar de ella es que es sexualmente independiente, o relativamente. A diferencia de los objetos comprados del mundo erótico de Horacio, puede dominar y domina; puede dominar al embrutecido Propertio simplemente con el poder de decir que no. Es un personaje importante. Con un personaje así, el tipo de «vida de amor» de Propertio no podía existir.

¿Cómo ve Propertio su papel como poeta? En el libro 1 (poemas 7-9) lo formula con un estilo provocativo que encaja con lo provocativo de su programa para la vida. Se basa en su premisa de que el amor iguala a la vida. Esto le permite describir al tradicionalmente gran género épico como inútil. En cambio, afirma, su elegía puede representar el papel vital de derribar a una querida recalcitrante o errante; y, a causa del conocimiento y experiencia que contiene, puede beneficiar a otros. En otras palabras, dentro de su «vida de amor» (la única para Propertio), la elegía es útil y hasta educativa, en contraste con la inutilidad de la épica. Deberíamos advertir lo que Propertio está haciendo con esto. Está arreglándoselas para asignar a su poesía las funciones tradicionalmente estimadas de inutilidad y edificación, mientras se las niega a otro recipiente tradicional, el épico. Es un cambio claro; el no compromiso es bellamente presentado como compromiso. En el libro 3 nos lo encontramos mezclando, confundiendo (dirían algunos) una gran visión de la función de la poesía, la gran idea de que la poesía puede immortalizar. El poema 2 alardea del poder de la elegía de Propertio para immortalizar a una muchacha. Horacio estaría seguramente entre los que llamarían a esto una confusión; y, toque simpático, el lenguaje de Horacio sobre la inmortalidad es importado para expresar esta confusión.

Estas afirmaciones están pensadas para provocar más que para proporcionar una información seria sobre la naturaleza de la poesía de Propertio. Sus poemas amorosos tienden, especialmente en el libro 1, a ser dramáticos, una interacción «representada» entre él y Cintia u otro personaje, o bien retóricos, discursos de indignación, dolor, alegría, etc., con destinatarios variados. Todos ellos explotan con frecuencia las comparaciones mitológicas, la resonancia del mundo mítico. Y su gran logro es ofrecer perspectivas de las personalidades de Cintia y Propertio, perspectivas de sus sentimientos y relación, perspectiva sobre el amor.

Por ejemplo, el poema 2 del libro 1 es un discurso a Cintia disuadiéndola de comportarse como una meretriz, en particular de que utilice cosméticos, y el estilo de Propertio para atacar el tema revela mucho de su propia personalidad, de la de Cintia, y de cómo se interrelacionan las dos. El poema 2 pregunta a Cintia agudamente por qué no puede asegurar la devoción de Calipso, Hipsipila y otras figuras románticas del mito, y expone a partir de ahí una tensión que inunda la vida de Propertio y alimenta gran parte de su poesía amorosa. Porque por supuesto Cintia no es una figura romántica de un mito. Pero eso es algo que el romántico Propertio encuentra muy difícil de aceptar. Como muestra de poema retórico remitimos al lector al 2.8. Ahí Propertio justifica

el dolor que está exhibiendo por la pérdida de Cintia con una llamada al gran dolor desplegado por Aquiles por la pérdida de Briseida.

En el libro 1, gran parte del cual pudo componerse durante el período triunfante, Propertio es un no alineado y no dependiente. Incluye un amargo poema (21) sobre la guerra perusina del 41 a. C., amargo a expensas del vencedor Octavio. Este tipo de independencia de espíritu es algo que nunca pierde.

La independencia de espíritu aparte, la calidad y popularidad del libro 1 atrajeron la atención de Mecenas; y Mecenas, inevitablemente, sugirió que Propertio bien podía dedicarse a poner en verso épico las hazañas de Augusto. El poema que inicia el libro 2 (primer período augústeo) es una respuesta a la sugerencia de Mecenas. Contiene varios rasgos interesantes. Primero, para rechazar la épica que se le propone, Propertio emplea un artificio que había sido inventado por Virgilio y fue utilizado por otros poetas, incluido Horacio. Consiste básicamente en decir «Lo haría si pudiera», y explicar la falta de capacidad apelando a poderes poéticos o a la carencia de ellos, o a la alineación poética. Propertio, como Virgilio, pretende estar en la línea de Calímaco, y, como todo el mundo sabe, la estética de Calímaco excluye la épica. Sin embargo, está claro que ni Propertio afirma su seguimiento de Calímaco seriamente, ni siquiera (como Virgilio) que fuera de verdad un seguidor de Calímaco. Simplemente estaba rechazando una sugerencia impuesta con gracia y chispa. Y un poco de sorna. Cuando Propertio enumera las hazañas heroicas de Augusto que hubiera cantado, si hubiera sido capaz, Mecenas debió de sentir alivio de que no lo hiciera. La lista contiene los más turbios episodios de la guerra civil, incluida Perusia; y éstos, en la era de Augusto, solían ser olvidados o reinterpretados.

Propertio rechaza dedicarse a la épica; pero debemos en lo sucesivo considerarle asociado al círculo imperial, aunque esto no supone que se esfume su independencia. El poema 2.1 finaliza con una especie de alabanza de Mecenas que alude a los patrocinados: «tú cuyo favor ambicionan todos nuestros jóvenes y que eres mi verdadera gloria en vida y lo serás cuando muera»; pero la conclusión del poema también insiste en el papel de Propertio como poeta amoroso, hasta su muerte. El poema 2.7 se regocija del abandono del primer intento de Augusto de que la legislación obligue a los romanos a casarse, y en 2.16, a la vez que hace los característicos ruidos sobre cuán chocante es y qué degradado está, Propertio se asocia a sí mismo con la figura chocante, degradada, romántica y magnética de Marco Antonio. El poema 2.34 canta la inminencia de la *Eneida* de Virgilio, y, en la última estrofa, canta a Propertio mismo como poeta de Cintia.

El libro 3, escrito en los últimos años veinte antes de Cristo, se inicia con poemas (1 y 3) que son una afirmación florida del papel de Propertio como poeta del amor y seguidor de Calímaco. No sólo florida, pretenciosa: pero una de las cosas que Propertio está haciendo con esto es parodiar las recién publicadas y pretenciosas declaraciones de Horacio de que es un Alceo romano. Incluso el libro muestra un menor interés por la poesía amorosa y, frente a ello, más preocupación por los problemas públicos. Se sospecha el acercamiento



AQUILES ENTREGA A BRISEIDA a los emisarios de Agamemnon: pintura pompeyana (entre 62 d. C. y 79) de la casa del poeta trágico, basada probablemente en una obra maestra griega de finales del siglo IV a. C. La pérdida por Aquiles de su amada favorita provoca la agria disputa que es el tema de la *Iliada* de Homero y proporciona a Propertio el modelo para una elegía a su pérdida de Cintia.

del segundo período augústeo. Pero lo que Propertio da con una mano, se lo lleva con la otra, por medio de la ironía y otros métodos. Por ejemplo, el poema 4 celebra la esperada victoria de Augusto sobre los partos. Propertio se presenta a sí mismo como el leal observador del triunfo, reproduciendo la idea utilizada por Horacio y Cornelio Galo. Pero añade el toque ligeramente insolente de que observará desde el punto ventajoso del seno de su querida; y empareja el poema con uno que nos recuerda que el Amor es un dios de paz.

En el libro 4, que data del segundo período augústeo, vemos signos del patronazgo directo de Augusto. Mientras Horacio era obligado a escribir un cuarto libro de *Odas*, el Propertio «calimaquiano» pensó que era prudente u obligatorio crear algo bastante más genuinamente calimaquiano, y patriótico. Los poemas sobre las causas u orígenes de las instituciones habían absorbido a Calímaco, y Propertio en su cuarto libro introduce poemas sobre las causas u orígenes de las instituciones romanas: ahora se denomina específicamente el «Calímaco romano», y con cierta justificación. Los tiempos, desde luego, ya no

eran propicios para tácticas de oposición del tipo de las que hemos visto en el libro 3; sin embargo, Propercio aún conserva su integridad y sentido del humor. Por ejemplo, un «origen» conduce a una narración de la batalla de Accio, y está contada, no paródicamente (como algunos piensan), sino exactamente como lo contaría un Calímaco romano; el resultado exótico, roció, debió suponerle a Propercio mucho placer y al emperador ningún dolor. Es quizá una de sus mejores composiciones. En otro notable poema se le da a la historia moral de Tarpeya un motivo erótico, de nuevo placer para Propercio y no mucho dolor para el emperador. De hecho el libro 4 contiene muchas cosas bien escritas. La presión, si no es totalitaria del todo, puede inspirar al artista una ingenuidad creativa.

Es notable el poema final del libro. Es una elegía funeraria por una dama romana, que celebra indirectamente muchas de las virtudes morales que Augusto estaba tratando de inculcar. Podríamos pensar que debería aburrir, empalagar o irritar. No es así. De hecho es emotivo, y, para el lector de toda la obra de Propercio, emotivo de una manera especial. La dama fallecida habla en el poema y afirma lo fiel, amante y leal que había sido con su marido a lo largo de toda su vida, precisamente la devoción que Propercio había buscado sin éxito en Cintia. El monumento de Propercio a una dama romana impecable es también en contraste un monumento a su propio fracaso y pena: una patética ironía. El poema proporciona un final sugestivo y emocionante a la obra de Propercio.

Tibulo

He citado a Tibulo como el cuasi-panegirista de Mesala y su familia. Aparte de esto, apenas se interesa por los asuntos nacionales, ni siente la necesidad de explicar su poco interés, hecho interesante por sí mismo: la influencia imperial no necesita extenderse más allá del círculo imperial. Ni tampoco está Tibulo interesado en describir su papel como poeta, o su lugar en la historia literaria. En elegías discursivas, asociativas, dirigidas la mayor parte de las veces al lector, escribe sobre el campo y su vida amorosa.

Tibulo exhibe el mismo amor confuso y ligeramente romántico por el campo de Virgilio. Pero el sentimiento no es menos genuino, y un poema como el 2.1, una celebración de un festival rústico anual, depende en gran parte de aquél. Lo mismo ocurre con gran parte de la poesía de Tibulo. Tibulo de hecho querría vivir en el campo, según dice.

Los primeros cuarenta y cuatro versos del primer poema del primer libro están dedicados a la expresión de este deseo. Deberíamos identificar exactamente lo que comprende el deseo. Para empezar suena como si Tibulo quisiera de hecho ser un pequeño granjero labrador («Dejadme como un granjero plantar viñas en la estación temprana»). Esto se revela como una treta pretendidamente humorística. Lo que de hecho pretende es picotear en el trabajo, ser

un *dilettante*, vivir una vida efectiva de ocio en la simplicidad rústica de su propia finca. Esboza esta propiedad para nosotros en el primer poema y subsiguientemente. Ha sido reducida de tamaño, quizá por confiscaciones, pero aún le basta, y tiene esclavos para labrarla. Luego lo que quiere Tibulo, como Propercio —hecho sorprendente—, es una vida comprometida con el ocio, una «vida de inacción», *uita iners*, como de hecho la llama; y, como Propercio, desdén la actividad militar y mercantil. Pero a diferencia del urbano y educado Propercio quiere pasar su vida de ocio en el campo. Esta diferencia entre ellos es una entre las muchas que Tibulo quiere que distingamos.

Cuarenta y cuatro versos expresan este deseo de Tibulo. Podríamos preguntarnos sobre el amor. ¿Cuál es su sitio? ¿Y por qué, también podríamos preguntarnos, Tibulo no se decide y se marcha a su propiedad, en lugar de lamentarse elegiacamente en Roma? La razón fundamental es el amor.

Así es cómo sigue la expresión del sueño rural de Tibulo:

parua seges satis est, satis est requiescere lecto
si licet et solito membra leuare toro.
quam iuuat immites uentos audire cubantem
et dominam tenero continuisse sinu

(I, 1, 43-6)

Un campo pequeño es bastante, bastante es tumbarse en un lecho y si es posible que el cuerpo descansa en cama propia. ¡Cómo agrada oír los vientos furiosos tumbado y abrazar a la amada con cálido abrazo!

Por «amada», *domina*, Tibulo entiende la mujer de la que él como amante es esclavo (como lo era Propercio de Cintia), y tiene en la cabeza aquella a la que llama Delia. No se puede argumentar el rango social de Delia de manera exacta, como en el caso de Cintia. Pero no debe ser muy distinta de ésta, probablemente una liberta, y nos es presentada como muy materialista y desde luego esencialmente urbana. E incluso nos enteramos ahora de que forma parte de la visión de Tibulo de la vida rústica; como nos revela el poema 2, una parte esencial de su visión de la vida rústica: desearía pasar penalidades en el campo, dice, *siempre que* Delia esté allí. He aquí la razón por la que su deseo rústico no puede ser satisfecho: resulta que contiene un elemento incompatible, Delia: «Pero he sido hecho prisionero... y tomo mi puesto como guardián de su puerta» (cf. 1, 55-6). En primer lugar se nos ofrece este hecho como una razón por la que Tibulo no puede ir de campaña con Mesala. Pero claramente un hombre amarrado a la puerta de una querida urbana no puede simultáneamente ser un hombre de aspiraciones rústicas en su propiedad.

Delia impide que el deseo de Tibulo se lleve a efecto. Eso es lo que hemos descubierto. También hemos descubierto una fuente de tensiones que invade la vida de Tibulo y alimenta su poesía, y hace de él un visionario romántico comparable (y contrastable) con Propercio. Propercio trataba de ver en Cintia una figura mítica, intento condenado al fracaso frente a la realidad. Tibulo tra-

taba de ver en Delia una figura compatible con sus aspiraciones rurales, un intento también condenado al fracaso frente a la realidad. Y él, como Propercio, tuvo momentos en los que demasiado bien conocía la realidad. El poema 5 proporciona la descripción más completa de la visión rústica y erótica de Tibulo: la vida en el campo, con Delia ayudándole como una buena esposa con las cosechas, etc. Pero la descripción concluye: «haec mihi fingebam», todo era un sueño. Tibulo ha estado citando su primera visión con amarga ironía, en un estado presente de cruel autoconocimiento.

Tibulo, hemos inferido, está preocupado por ser distinto de Propercio en la manera en que provoca la sensibilidad convencional. También le preocupa ser aún más provocador. Tómese la cuestión de la «esclavitud»: Propercio afirma su esclavitud como una carga involuntaria, y experimenta una obligación psicológica. Tibulo habla de hecho de las humillaciones físicas impuestas a los esclavos, y parece que desea de una manera masoquista aceptarlas de manos de su querida. Tibulo, a la vez, cambia a una querida distinta y peor que Delia: Némesis, más dura, rapaz y mercenaria que Delia.

Habríamos podido pensar que la aspiración rústica y el amor por su propiedad eran constantes de la vida de Tibulo. No es así. A través de Némesis, Tibulo nos muestra que puede hacer que el romántico abjure no sólo de los valores sociales sino incluso de los propios. En 2.3 un rival se ha llevado a Némesis a una villa campestre, en tiempo de cosecha. La respuesta de Tibulo es maldecir la fecundidad del campo, maldecir lo que hasta entonces ha sido supremamente valorado. Hay otros ejemplos como éste, y Némesis hace que Tibulo realice cambios abruptos sobre otros puntos igualmente apreciados: por ejemplo, invertirá sus puntos de vista declarados sobre la venalidad amorosa, si es eso lo que ella quiere. El cambio más doloroso, sin embargo, viene en 2.4. Si Némesis lo quisiera, incluso vendería la adorada propiedad rústica familiar. Delia ha hecho irrealizable la aspiración rural, convirtiéndose en parte de ella. Némesis puede hacerle simplemente que la abandone del todo. Así de destructivo puede ser el poder del amor romántico. Así lo sugiere Tibulo.

Tibulo tiene un tercer amante al que se dedica de manera exclusiva, un muchacho, Marato; y por este muchacho profesa un amor tan intenso y servil como él y Propercio tuvieron por sus queridas. Este es un hecho notable. Claro está que se profesan a menudo amores homosexuales, entre otros por Horacio y Catulo. Pero entre los poetas amorosos se considera a menudo un asunto ligero, algo marginal, no un tema que comprometa hasta la pasión y la emoción. Lo que estamos viendo es a un Tibulo de nuevo subiendo las apuestas del juego de la provocación. No sólo experimenta un amor entregado por tres amantes. Se presenta como el amante servil romántico de un simple muchacho.

De hecho el asunto con Marato presenta a Tibulo quizá especialmente servil, aunque divertido. La relación es triangular: Tibulo ama a Marato, mientras que Marato ama a una muchacha, Foloe; y, para congraciarse con él, Tibulo asiste de una manera servil y humillante al muchacho en su asunto con la muchacha.

No hace falta que dudemos de la base real de la poesía de Tibulo en su propia experiencia. Pero también está claro que esta experiencia es organizada y orquestada para interesar y provocar, en particular por comparación con Propercio (Propercio, de manera similar, había presentado su experiencia sin perder de vista a Catulo): para interesar y provocar, y a veces para divertir. La palabra se ha deslizado en el párrafo anterior, y quizá el humor es una constante en Tibulo. El tipo y grado de las humillaciones de Tibulo, de sus afirmaciones masoquistas, todo ello claramente contado, impiden la total seriedad. Hay hipérboles aquí, consideraciones de efecto humorístico. Y todo ello está «claramente narrado»: las palabras envilecidas de Tibulo a sus amantes, e incluso sus súplicas para ser un rústico, están revestidas del más urbano de los estilos. Ello sugiere una cierta distancia de Tibulo de su propia historia, un guiño en dirección nuestra.

Ovidio

Se ha dicho a menudo que Ovidio era antiaugústeo. La etiqueta no es exactamente apropiada. Desde luego Ovidio era irreverente con respecto al estado de Augusto, sus leyes, su imagen. Pero era irreverente con cualquier blanco solemne y asentado.

Ovidio procedía de una vieja familia ecuestre, y empezó una carrera pública, pero la abandonó pronto por la poesía. Fue ayudado en su juventud por Mesala, y sus libros posteriores se inclinan en dirección de Augusto y de su casa. Pero los datos sugieren que nunca mantuvo una posición en un círculo literario, incluso en el sentido en que lo hizo Propercio. No lo necesitaba: su obra se hizo popular instantáneamente, y no tuvo problemas económicos. Y su espíritu exuberante estuvo probablemente bien servido por esa independencia.

Sus primeros poemas, los elegíacos *Amores*, se publicaron en dos ediciones: la primera fue empezada hacia 25 a. C. y acabada al cabo de los diez años siguientes, más o menos; la segunda, más pequeña (la que nos ha llegado) se publicó hacia el cambio de milenio.

La irreverencia de Ovidio salta a la vista en estos poemas, en los que ya se adivina su universalidad potencial. Los blancos más obvios son aquí no los moralistas convencionales, sino los elegistas románticos, los viejos protestones mismos. Ovidio se presenta en el primer libro como un amante y poeta en la tradición de Propercio y Tibulo, en devota servidumbre de una sola amante, a la que llama Corina. Pero de hecho está parodiando. Por ejemplo, Propercio y Tibulo habían expresado su separación de la vida pública, de la guerra y de la vida de acción («militancia»), proyectándose como «soldados» del amor. Ovidio se apodera de esta expresión y la somete a efectos ingeniosos y divertidos. ¿Cómo puede un amante ser representado como un soldado con detalle? El poema 1.9, comparando al amante y al soldado, nos lo muestra. Un ejemplo:

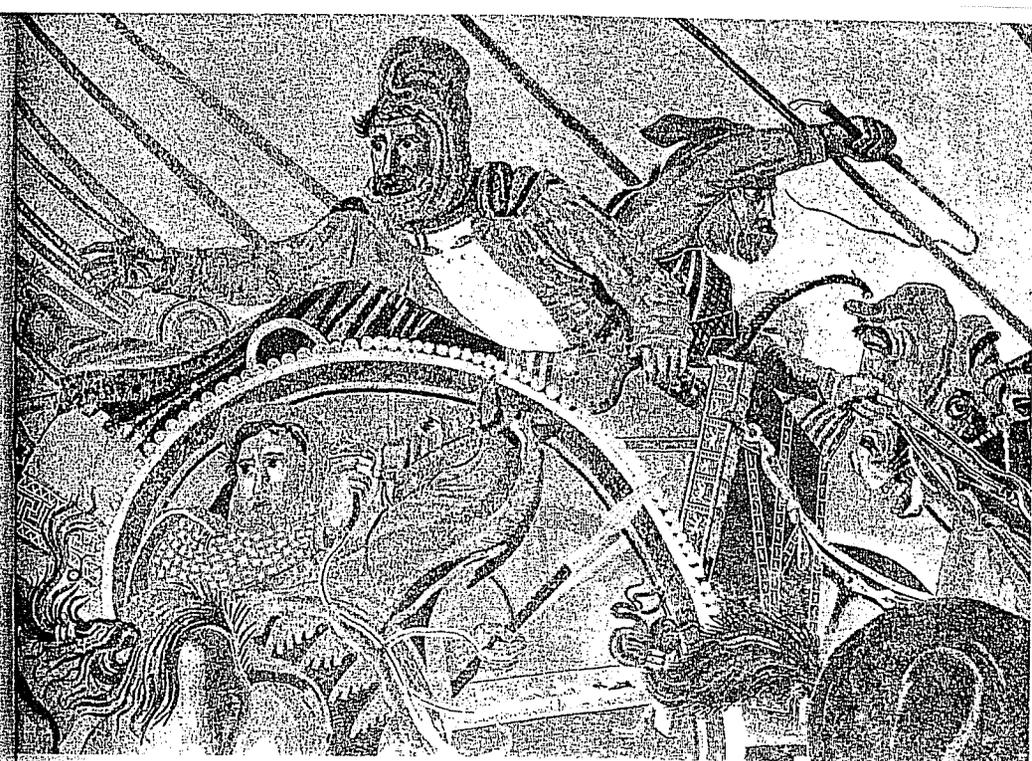
Los generales recomiendan el ataque nocturno
dan sus golpes de mano buscando al enemigo dormido...
Los amantes también aprovechan el sueño de los maridos
y emplean sus armas mientras el enemigo ronca.

Esto es una parodia cómica, una explotación de un motivo elegíaco. Trata de una manera similar otros motivos elegíacos (la esclavitud del amante, la divinidad del amado, etc.). Igual el uso del mito por Propertio: éste había evocado un ideal romántico de devoción por medio de mitos resonantes; Ovidio despliega mitos resonantes para describir hermosas piernas.

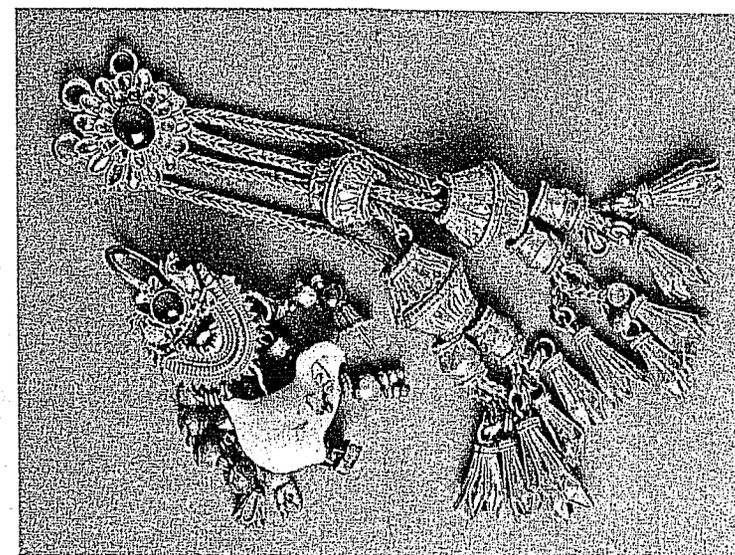
En los libros 2 y 3 de los *Amores* Ovidio se quita la careta y se muestra como un amante promiscuo y alegre. El amor es, o debería ser, simple diversión, un juego; y el libro contiene discursos picantes y episodios dramáticos para ilustrarlo. En esto debemos observar, al lado de su diferenciación de los elegistas románticos, su similitud con Horacio. Horacio consideraba que el amor tendría que ser un juego, incluso si se volvía agrídulce. Así Ovidio es parecido a Horacio, pero a la vez distinto. Ovidio se tomó el juego por decirlo así seriamente, le confió su tiempo y sus problemas. No tenía cosas en perspectiva, a la manera de Alceo. Incluso dedicó un tratado didáctico al juego del amor, pretendiendo enseñar a jugar, sumando el interés de la mezcla incongruente de



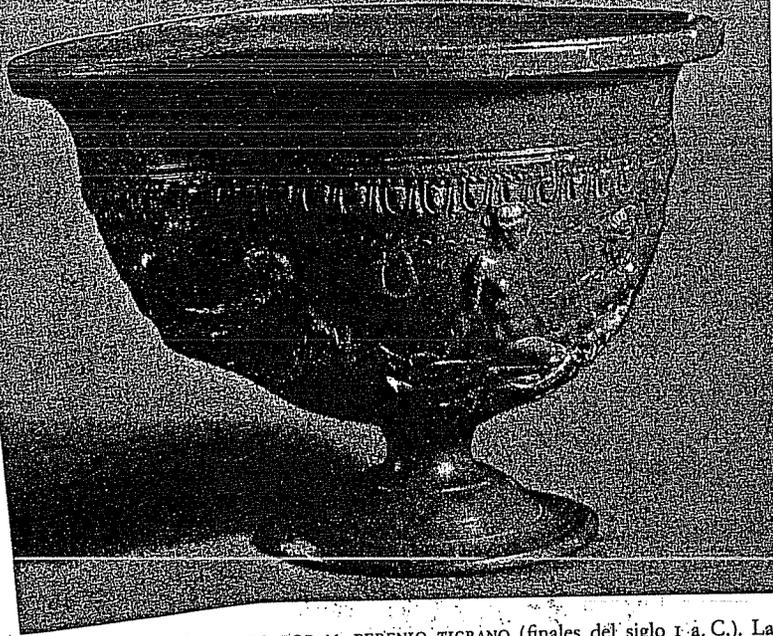
ESCENA EROTICA en una lámpara de cerámica romana de la zona de Nápoles. El jovial erotismo de un tipo que Ovidio habría aprobado fue un tema popular en las artes decorativas de los tiempos imperiales de Roma, apareciendo en medios tan diferentes como cerámicas decoradas con relieves y frescos domésticos.



DETALLE DEL MOSAICO DE ALEJANDRO (siglo II a. C.). El rey persa Darío, en su carro, mira atrás consternado cuando la arremetida de las fuerzas macedonias fuerza a su conductor a salir huyendo.



PENDIENTES HELENISTICOS. El modelo más pequeño (siglos II o I a. C.) está decorado con un gallo revestido de esmalte; el más grande de Cime (siglo III a. C.) lleva una serie de capullos medio abiertos colgados de cadenas.



VASO ARRETINO HECHO POR M. PERENIO TIGRANO (finales del siglo I a. C.). La alfarería moldeada en relieve reemplazó a las cerámicas pintadas como artículos de mesa refinados preferidos en el Mediterráneo desde el siglo III a. C. en adelante. Este hermoso ejemplo de Arretium (Arezzo) está decorado con escenas eróticas en un elegante estilo clásico.



CRISTALERÍA DECORADA DE LA ZONA DEL RIN (siglo III d. C.). El llamado cristal «hilo de serpiente», iniciado en el Mediterráneo oriental a finales del siglo II d. C., llegó a ser más tarde una línea popular en los talleres renanos. El jarro está decorado con formas de cisne, la copa (en forma de vaso de gladiador) con un pájaro picoteando cerezas.

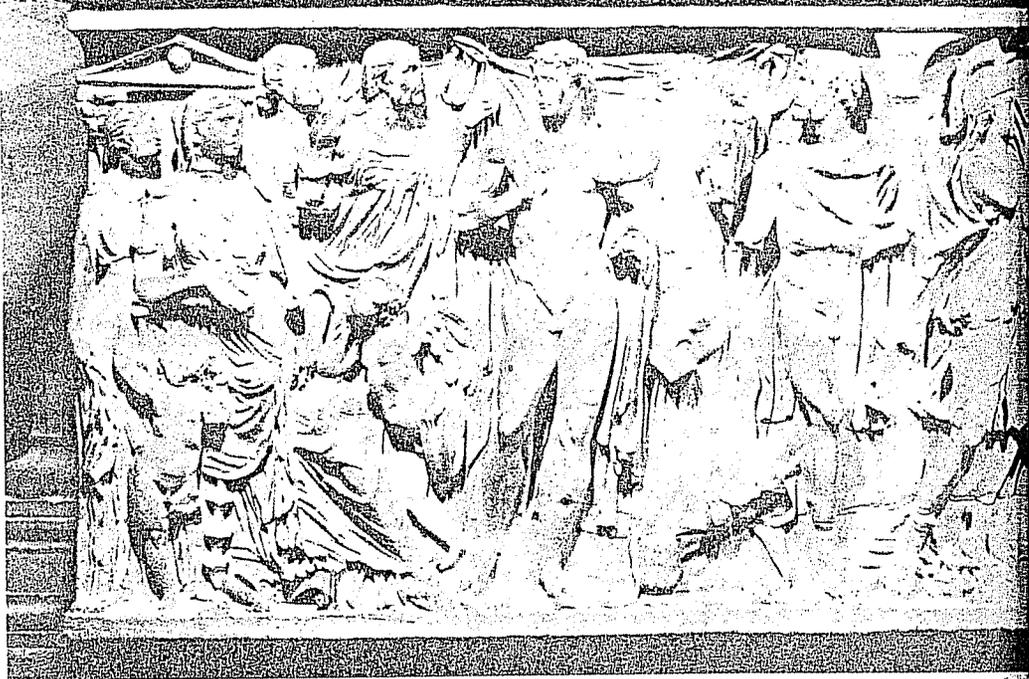
la solemne forma didáctica y el frívolo contenido que despliega en otras obras. Este tratado fue el «Arte de amar» (*Ars amatoria*), publicado por vez primera hacia el 9 a. C. y reeditado hacia la época de la segunda edición de los *Amores*, época poco propicia.

Esta didáctica afrenta obviamente a los modelos horacianos. Y, consistente y obviamente, afrenta (una vez más) al romanticismo elegíaco. Y Ovidio gira el cuchillo en la herida. Las cínicas instrucciones del *Ars* se engarzan repetidamente en términos que recuerdan la agonizante devoción elegíaca. Por ejemplo, el indefenso elegíaco se veía obligado a decir «eres mi único amor»; Ovidio instruye a sus discípulos sobre *escoger* a alguien a quien decir «eres mi único amor». Pero, al afrentar a los viejos protestones, el *Ars* también afrentó a Augusto, un blanco muy solemne. Igual, probablemente, ocurrió con los *Amores*.

El rango social de Corina y de las otras mujeres de los *Amores* es como de costumbre difícil de fijar, pero lo que parece claro es que ella y otras son descritas de una manera que sugiere que están casadas legalmente. Por ello los *Amores* sugieren explícitamente el adulterio. El adulterio también está presente de una manera evidente en el *Ars*, a pesar de una afirmación poco convincente de lo contrario al principio del poema y de las protestas llorosas desde el exilio. Por último Ovidio fue exilado, y el *Ars* fue aducido como parte de las causas. Su exilio apenas sorprende. Escribe en términos explícitamente adúlteros, durante el segundo período augústeo, después de las leyes de Augusto que hacían del adulterio un crimen; da a luz una segunda edición del *Ars* y de los *Amores*, sobre la época en que la propia hija de Augusto había sido desterrada por adulterio (2 a. C.), y cuando la ineficacia de las leyes era demasiado patente. Podemos ver que la línea adúltera de Ovidio encaja en un modelo de irreverencia liberal no maliciosa, no es «anti-augústea». Pero para un Augusto triste y desanimado pudo ser de otra manera. Es quizá asombroso que tardara tanto en reaccionar, pero al fin lo hizo. En 8 d. C. la nieta de Augusto también fue proscrita por adulterio, y Ovidio, culpable de cometer un «error» también con su poema («carmen et error»), también fue desterrado a Tomis, desde donde despachó montones de páginas de lamentos no totalmente loables.

Entre los *Amores* y el *Ars* están las *Heroidas*, el primer experimento de Ovidio con la narrativa mítica. Es un producto más seguro, pero simpático de leer. La idea básica de Ovidio era inventar cartas (en elegíacos) de heroínas míticas a sus amantes: Ariadna a Teseo, Fedra a Hipólito, Dido a Eneas, Penélope a Ulises, etc. Los ejemplos citados muestran la amplia gama de situaciones con las que trató, proporcionándole un amplio campo para su ingenuidad retórica y su fácil habilidad emotiva. Tampoco está ausente el espíritu irreverente. Ovidio se toma la molestia de trasladar a la Dido de Virgilio a una figura mucho más simpática, que además observa que Eneas es vulnerable en el tema de la muerte de su primera mujer.

Aproximadamente por esta época compuso Ovidio su tragedia hoy perdida *Medea*. Su primer intento superviviente de componer a una escala más grande



FEDRA E HIPOLITO: detalle de un sarcófago tallado (finales del siglo II a. C.). El joven Hipólito (centro) rehúye los avances de su madrastra, conducida hacia él por su vieja niñera. A la izquierda se sienta la propia Fedra, herida de amor, con dos Erotes (Cupidos) acompañándola; a la derecha, un lacayo o compañero retiene el caballo de Hipólito. La cuarta de las *Heroidas* de Ovidio es una carta de amor imaginaria en la que Fedra declara su pasión.

y ambiciosa es los *Fasti*. Esta obra puede ser razonablemente fechada en los años 1-4 d. C.; también es razonable ver en ella un esfuerzo por equilibrar las recientemente reeditadas obras eróticas con algo menos arriesgado. Los *Fasti*, también en versos elegíacos, aspiraban a repasar el calendario romano proponiendo «causas» de los acontecimientos y de la nomenclatura del año romano. Así Ovidio, que había adoptado ligeramente la estancia calimaquiiana en los *Amores*, sintió igual que Propertio con anterioridad que podría ser prudente intentar algo seriamente calimaquiiano y patriótico: el calendario proporcionaba numerosos pretextos para elevar alabanzas de Roma y alabanzas de Augusto. La irreprimible irreverencia estropea o mejora periódicamente el poema, dependiendo del punto de vista del lector. Nunca fue acabado. La falta de interés debió de mover a Ovidio a abandonarlo, tras seis libros en lugar de doce. Hubo factores externos que fomentaron o causaron la desgana. El año 4 d. C. contempló la adopción de Tiberio y por ello apareció otro grupo de alusiones laudatorias que incluir; y, en el calendario, asomó el mes de agosto, una perspectiva intimidatoria para un súbdito de Augusto. Ovidio renunció.

Pero no renunció a la poesía, ni siquiera a la poesía calimaquiiana. Siguen a los *Fasti* las *Metamorfosis*, el gran poema hexamétrico de Ovidio en quince

libros. Aquí reúne docenas de atractivas historias míticas, historias que terminan con la metamorfosis de los personajes en animales, plantas u otras formas. Las historias están ligadas entre sí con ingeniosas transiciones, tan ingeniosas que el avance puede dejar perplejo al lector. Al inicio del poema parece que va a ser éste una secuencia (desde la creación del mundo, pasando por el castigo de Júpiter al hombre pecador, hasta Deucalión y Pirra), pero pronto nos encontramos llevados a través de las historias de Dafne, Io, Faetón, etc., todo el camino hasta la metamorfosis de Julio César en dios en el libro 15.

¿Qué es este poema? Por una juiciosa elección de palabras al principio Ovidio advierte sorprendentemente que es una obra que Calímaco evitó: la épica tradicional. Esperamos, por tanto, una épica de argumento serio y acción única, que se despliegue objetivamente, una épica en la que las consecuencias de las acciones se sigan; un poema moral, en definitiva. Muy pronto se hace patente que las *Metamorfosis* no son nada de eso. La advertencia era un engaño. La acción del poema no es ni única ni seria, sino un conjunto de historias dispares ligadas ingeniosa y artísticamente y narradas subjetivamente, con ingenio, humor y el sentido de lo grotesco de Ovidio. Y las consecuencias de las acciones no aparecen. Acaban en la fantasía de la metamorfosis. El poema es una colección calimaquiiana gloriosamente amoral disfrazada de épica, un insulto al género épico tradicional.

Como siempre, Ovidio insulta. Aquí hay irreverencia en especial contra el género de Virgilio y el material de Virgilio: en varios aspectos sale malparado el material de la *Eneida*. Otro blanco sereno y solemne. También hay irreverencia aquí contra la casa de Augusto, a pesar del halago abierto pero poco convincente. Júpiter comparado con Augusto, en un contexto, al cabo de unos centenares de versos, persigue a muchacha tras muchacha. Ni siquiera lo dignifica la compañía en la que se encuentra la «metamorfosis» de Julio César. Y hay irreverencia, en cierto sentido, hacia la vida: es simplemente material para la diversión, literatura amoral.

Siempre queda el riesgo de considerar a Ovidio demasiado negativamente: es, como hemos dicho, paródico, irreverente, poco serio, antiaugústeo, amoral, incluso inmoral, exclusivamente retórico o ingenioso. Todo esto podría y debería volver a formularse. Ovidio es divertido. Su inmoralidad está al servicio del humor, y sus parodias son del tipo de las que dirigen la carcajada hacia ellas mismas y no hacia el original parodiado (véase el ejemplo citado más arriba). Ovidio es un poeta del «arte por el arte»: Ovidio venera la técnica, venera el arte; y la amoralidad es indispensable para la construcción de una experiencia artística autosuficiente. ¿Anti-augústeo? En cierto sentido Ovidio es el poeta augústeo por excelencia, particularmente en el segundo período. Los actos y la legislación de Augusto fueron ejecutados para detener una marea, para combatir un espíritu que prevalecía. Ovidio representa a ese espíritu, amante de los placeres, sofisticado y, debe admitirse, cínico. Horacio, veintidós años más viejo que Ovidio y perteneciente a una generación distinta, puede correr un velo de silencio sobre él. Pero los contemporáneos de Ovidio

no lo hicieron. Le pusieron en los cuernos de la luna. Para ellos era el verdadero poeta augústeo.

BIBLIOGRAFIA

La Loeb Classical Library tiene editados textos con traducción paralela de todos los poetas estudiados en este capítulo. También son recomendables las traducciones siguientes: Niall Rudd, *Horace, Satires and Epistles* (ed. revis. 1979); W. G. Shepherd, *Horace's Odes and Epodes* (1983); Guy Lee, *Tibullus: Elegies* (2.ª ed., 1982), y *Ovid's Amores* (2.ª ed., 1968); Rolfe Humphries, *Ovid, The Art of Love* (1957), *The Metamorphoses* (1955).

Indispensable para una comprensión a fondo de Horacio es *Horace* de E. Fraenkel (Oxford, 1957), pero el *Reading Horace* de David West (Edimburgo, 1967) es quizá la mejor introducción; de la misma utilidad es *Propertius* de Margaret Hubbard (Londres, 1974) y *Ovid Recalled* de L. P. Wilkinson (Cambridge, 1955), abreviado en *Ovid Surveyed* (Cambridge, 1962). Tibulo carece de un libro introductorio equilibrado; está *Tibullus* de Francis Cairn (Cambridge, 1979) y *Haec Mihi Fingebam, Tibullus in his World* (Leiden, 1978), pero ambos son muy personales y al interesado le sirve mejor la introducción a la traducción de Guy Lee.

Los libros siguientes tratan del período y de su poesía (o aspectos de la misma) más generalmente: R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace* (Oxford, 1980); K. Quinn, *Latin Explorations* (2.ª ed., Londres, 1969); L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry* (Cambridge, 1963); G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford, 1968), abreviado como *The Nature of Roman Poetry* (Oxford, 1970); C. O. Brink, *Horace on Poetry*, vol. III (Cambridge, 1982), pp. 523 y ss., proporciona una visión magistral del período, y *Latin Poetry and Roman Life*, libro de próxima aparición de Jasper Griffin, proporciona una ilustración muy importante del trasfondo social.

En español:

- Horacio, *Epodos y Odas*, a cargo de V. Cristóbal, Alianza LB.
 Propertio, *Elegías completas*, Alianza LB, a cargo de H. F. Bauza.
 Ovidio, *Arte de amar*, trad. de V. Herrero, Aguilar, 1973.
 —, *Fastos*, trad. de M. A. Marcos, Ed. Nacional, 1984.
 Tibulo, trad. de J. Torrens, Iberia, 1966.
Antología de la poesía latina, L. A. C. y A. A., Alianza, Madrid, 1981.

Virgilio

JASPER GRIFFIN

Preámbulo

Publius Vergilius Maro, habitualmente llamado en castellano Virgilio, fue una figura elogiada en su propia época, y poco después de su muerte varios escritores trataron de satisfacer la curiosidad popular sobre la vida del más grande de los escritores romanos. Tenemos por ello mucha más información sobre él que sobre la mayoría de los poetas de la antigüedad. Como la mayoría de los escritores romanos, no nació en Roma. Vino al mundo en 70 a. C., cerca de Mantua, en lo que aún se llamaba Galia Cisalpina. Aunque duramente romanizada —recordemos que Catulo procedía de Verona y Tito Livio de Padua (Patavium)—, la zona no recibió la ciudadanía romana hasta el 49, y sólo formó parte de Italia oficialmente en 42. La familia de Virgilio fue al parecer respetable, aunque en modo alguno eminente. El origen último de los nombres «Vergilius» y «Maro» es probablemente etrusco, pero sólo los crédulos pueden intentar explicar el arte o el carácter del poeta invocando su procedencia etrusca.

Vale la pena contemplar el período en el que Virgilio vivió. Nacido en el año en el que Pompeyo y Craso se abrieron camino al consulado, tenía siete años cuando Catilina cayó luchando a la cabeza del ejército revolucionario que se opuso a las legiones romanas. La acumulación de desórdenes de los cincuenta condujo a la guerra civil; el asesinato de César a otra, seguida de proscripciones, guerras en Italia, y la victoria final de Octavio, después de una tercera guerra civil, en 31. En fecha tan tardía como el 19, año de la muerte de Virgilio, había serios tumultos en Roma. De los cincuenta y un años de la vida del poeta, dieciséis lo fueron de guerra civil; las proscripciones que siguieron a la batalla de Filipos causaron según se dice la muerte de por los menos 150 senadores y 2.000 *equites*: zonas considerables de Italia resultaron devastadas por las

luchas, el hambre y la expropiación forzosa de tierra. Fue un período terrible, en el que pareció en tela de juicio hasta la supervivencia de Roma, y este hecho es de importancia capital en la poesía de Virgilio.

Las Eglogas

Su primera obra publicada fue una colección de diez *Eglogas* bucólicas, que se autoproclaman seguidoras de la tradición de Teócrito (cf. supra, pp. 396 y ss.), pero que también se hacen eco y evocan a muchos otros poetas, tanto griegos como latinos. La influencia de Calímaco, por ejemplo, está clara en el inicio de la *Egloga* sexta, la de Lucrecio en la parte central del mismo poema, la de Catulo en el cuarto. Había alusiones a la obra de otros poetas, contemporáneos o de la generación precedente, que hoy no estamos en situación de reconocer. Así, Virgilio resulta ser, en su primera aparición, un poeta culto. Esta había de ser siempre su manera, y en la antigüedad algunos críticos se forjaron un nombre disparando contra el poeta por sus «robos», queriendo decir plagio.

Es una gran equivocación imaginar que a Virgilio le faltó originalidad, o que sus poemas no son más que imitaciones o destilaciones de la obra de sus predecesores. Si leemos los primeros cinco versos de la primera *Egloga* encontramos un buen ejemplo de la recreación trabajada de un modelo. El campesino Melibeo habla con un amigo que canta sobre el amor, tendido a la sombra de un árbol:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui Musam meditaris auena;
Nos patriae finis el dulcia linquimus arua:
Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amarylida siluas.

Tú, Títiro, tendido a la sombra de una copuda haya
con poco esfuerzo ensayas rústicos cantos;
nosotros tenemos que abandonar las fronteras de la patria y los campos amenos;
hemos huido de la patria y del hogar,
mientras tú, Títiro, indolente en la sombra,
enseñas a los bosques a resonar el nombre de la hermosa Amarilis.

Enseguida vemos que a la vez estamos y no estamos en el mundo de Teócrito. El poeta griego es la fuente de los nombres, y del mundo pastoril de amor y cantos; los hexámetros lánguidamente bellos, con sus melodiosas vocales y repeticiones artísticamente simples, también deben mucho a Teócrito. Pero el mundo de la realidad, de la política y el sufrimiento, ha invadido la Arcadia pastoril en donde sólo podía haber amor y cantos. ¿Por qué no puede Melibeo echarse a cantar? Porque, como vemos enseguida, Roma ha irrumpido en su mundo. Después de la derrota de Bruto y Casio en 42, el partido de César tenía que cuidar de los soldados de los enormes ejércitos que ahora miraban hacia

él pidiendo su recompensa. Lo que los soldados querían era tierra, que sólo se podía encontrar echando a sus dueños actuales. Un cálculo reciente estima que una cuarta parte de la tierra de Italia cambió de manos durante las proscripciones y desahucios. Melibeo, a pesar de su bonito nombre griego, es suficientemente italiano y contemporáneo como para contarse entre las víctimas expulsadas:

¿Va a tener un impío soldado estas cosechas?
¿Tendrá un salvaje estas mieses?; ¡Adónde condujo la guerra civil
a los míseros ciudadanos! ¡Para esos trabajamos nuestros campos!
¡Ay, Melibeo, planta tus viñas para llenar las manos de otro!

Titiro ha escapado milagrosamente del desastre general, gracias a un «joven maravilloso» de Roma que aseguró su tierra. Por ello Titiro tuvo que ir a Roma:

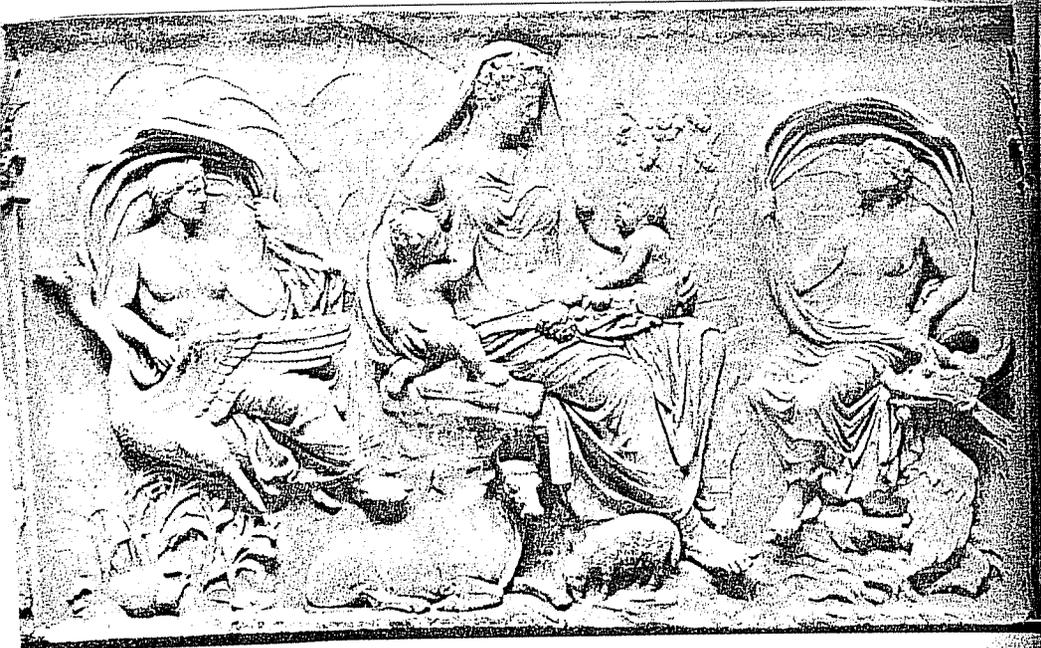
Urbem quam dicunt Romam, Meliboe, putau
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus
pastores ouium teneros depellere fetus...

Yo pensé, necio de mí, que la ciudad que llaman Roma
era como la nuestra, adonde solemos con frecuencia llevar
los pastores nuestros cabritos, para venderlos...

¡Qué insensatez!

Estos versos, al frente de la primerísima página de la obra publicada de Virgilio, tienen un halo profético. El poeta, como su rústico hablante, descubrirá Roma; y encontrará que Roma es muy diferente de las inocentes alegrías y penas de la vida rústica. La ciudad imperial, con su fabulosa riqueza y su poder, puede recompensar o destruir a voluntad. Este será un tema central para la *Eneida*.

Las *Eglogas* constituyen una obra de arte con unidad, con una estructura propia. El número de poemas en sí mismo no es una casualidad: el primer libro de Tibulo contiene diez poemas, y lo mismo el primer libro de las *Sátiras* de Horacio. Se esperaba de los poetas que organizaran sus obras con una forma agradable. La primera *Egloga*, como hemos visto, tiene forma dialogada: así son todas las impares. Las pares, por otra parte, son monólogos. El quinto poema termina con una pequeña recapitulación, presentando el hablante a su amigo con cuyos caramillos, dice, tocó los poemas segundo y tercero. Esto marca el punto intermedio, y una pequeña pausa comparable con la que sigue a la tercera de las seis odas romanas de Horacio (*Odas*, 3.1-6); como, en ese ciclo de poemas, la segunda mitad empieza con una nueva escena de invocación, en este caso no de la Musa sino de Apolo. Otra estructura, también pensada para que se note, se centra en la quinta *Egloga* (alusión a la muerte y deificación de César), enmarcada inmediatamente por los dos poemas más ambiciosos y menos sencillamente pastoriles (IV y VI), y en el lugar más lejano



RELIEVE DE LA MADRE TIERRA EN EL ARA PACIS (13-9 a. C.). La fertilidad de la tierra, representada en el típico estilo helenístico con niños en sus brazos, y frutas, flores y ganado alrededor de ella, es simbólica de la nueva Edad de Oro que Augusto deseó instaurar y que recuerda pasajes de los poetas augústeos, tales como la cuarta *Egloga* de Virgilio (cf. infra, pp. 886).

enmarcada por dos poemas sobre los desahucios (I y IX). El último poema, en esta estructura, se queda bastante fuera del resto; es presentado explícitamente como «mi último poema pastoril».

Como hemos visto, la novena *Egloga* vuelve al tema de los desahucios. Menalcas, cantor y traductor de Teócrito, ha sido desposeído de su propiedad cerca de Mantua. Lejos de salvar su tierra por medio de sus cantos, fue afortunado de escapar con vida. Siempre desde la antigüedad la gente ha tratado de convertir las dos *Eglogas* sobre los desahucios en un relato autobiográfico del poeta de su propia expulsión y recuperación de su propiedad de Mantua. Pero seguramente Virgilio no pretendía hacer esa narración. Titiro, restablecido por un joven sobrehumano (que en la vida real sólo pudo ser Octavio, de diecinueve o veinte años) es viejo y esclavo, en ningún aspecto como Virgilio; y le da el contrapunto Melibeo, al cual ningún salvador providencial le evita el desastre. Y en la *Egloga* novena Menalcas tampoco, parece ser, encuentra remedio. Los dos poemas se sumarían en una forma muy rara de darle las gracias a Octavio. Lo que Virgilio ha hecho ha sido más bien mostrar escenas de los desahucios, de lo que va ocurriendo en el campo italiano, filtrado por el medio poético proporcionado por Teócrito. Si tenemos que adivinar lo que le ocurrió a Virgilio mismo, parece probable que perdió su patrimonio familiar cercano a Mantua, y que sus patronos le dieron a continuación una propiedad cerca de Nápoles. Ahí es donde nos lo encontramos viviendo más tarde, uno de los amigos del grupo del filósofo epicúreo Siro.

Hay un punto vital para entender a Virgilio. Ya en las *Eglogas* está trabajando hacia su especial forma de escribir, que en la *Eneida* ha perfeccionado: una manera que permite al lector ver a través de la superficie poética acontecimientos y personalidades de distinto tipo, que nunca son plenamente explicitados. Así en la *Egloga* quinta dos pastores cantan sobre la muerte y deificación de Dafnis, otro de los nombres de Teócrito. Cruelmente segado y llorado por su madre, Dafnis se convierte en Dios, patrón de la paz, elevado como divinidad por toda la naturaleza y por la gente del campo. Dafnis era joven, hermoso, un pastor, un recuerdo lejano del dictador de mediana edad César. Pero tan pronto después del asesinato y elevación a la condición divina del hombre más celebrado del mundo —descendiente de la diosa Venus— aquellos espectaculares acontecimientos no podían estar completamente alejados de las mentes de los lectores de Virgilio.

La cuarta *Egloga* profetiza el retorno de la Edad de Oro. El poema está dirigido a Asinio Polión, un temprano patrono del poeta, como felicitación por su ingreso en el consulado en 40 a. C. Su lenguaje exaltado bebe de una gran variedad de fuentes: oráculos, versiones griegas de profecías judías, técnicas etruscas de adivinación, mitos platónicos, Homero, Catulo. Durante el consulado de Polión, empezarán a correr los «meses poderosos»: nacerá un niño, y su nacimiento estará marcado por señales milagrosas, y su crecimiento irá acompañado del florecimiento gradual de la era de Apolo. La tierra dará todo tipo de cosas buenas por todas partes, sin necesidad de cultivarla; los leones serán mansos; las serpientes venenosas dejarán de existir. También cesará la guerra, y el niño divino regirá el mundo. Muchos estudiosos modernos creen que este poema fue escrito para celebrar el pacto acordado en Brundisium en octubre del 40 (cf. supra, p. 626), que incluía una boda entre Antonio y Octavia, hermana de Octavio, y que conjuraba el peligro de guerra entre los dos hombres: el niño del poema será el hijo esperado del nuevo matrimonio. Pero un poema para honrar el consulado de un hombre tendría que estar listo para su presentación el 1.º de enero, no diez meses después; y los llamativos paralelismos con Isaías y otras obras similares muestran que éste es en realidad un poema mesiánico. Estas obras son escritas, no cuando los pactos políticos conseguidos parecen haber asegurado la paz en la tierra, sino cuando el escenario terrestre está tan oscuro y desesperanzador que la mente se vuelve en su desesperanza a otra esfera del pensamiento. La cuarta *Egloga* fue considerada durante siglos una profecía de la venida de Cristo. Las mentes modernas se sienten desgraciadas con este tipo de nociones; pero quizás ese punto de vista está más cercano a la naturaleza real del poema que ligarlo a un acontecimiento político específico. De nuevo Virgilio deliberadamente se evade de su exacto significado, y lo sugestivo del poema es más efectivo que lo hubiera sido la claridad. Y después de todo el tratado de Brundisium no quiso al final querer decir paz duradera; mientras, Octavia dio a Antonio dos niñas, pero ningún hijo. Virgilio habría sido sorprendentemente crédulo si no se le hubieran ocurrido esas posibilidades.



PAISAJE PASTORIL POR CLAUDIO DE LORENA (1645). El gran paisajista del siglo XVII fue muy influenciado por Virgilio, y esta escena, con su grupo de pastores (uno tocando la flauta) y su ganado y cabras pastando, capta perfectamente el espíritu de las *Eglogas*.

Las *Eglogas* pueden situarse entre dos polos: algunas están muy cerca de Teócrito (2, 3 y 7), otras están más distantes pero aun así son del estilo de Teócrito (8 y 9); y en el otro extremo algunas tienen muy poco contacto con Teócrito (4 y 6). Todas tienen en común una técnica muy pulida que muestra que Virgilio ha aprendido todo lo que Teócrito, Calímaco y Catulo podían enseñarle. La elección de las palabras es puntillosa, el sonido del verso es melódico, y hay una atmósfera constante de una belleza exquisita y débilmente melancólica. Los cuadros de Claudio de Lorena son quizá su mejor analogía en otro arte; desde luego éste estaba muy influenciado por Virgilio. Es un dato pequeño pero significativo de esto que el primer poema y el último de la colección, y otros intermedios, acaben con la llegada de la noche y las sombras alargándose desde las colinas.

A pesar del gran esfuerzo erudito, no ha sido posible un acuerdo sobre el orden en que se compusieron las *Eglogas*. Su estilo no nos permite extraer muchas fechas de los poemas, que sin duda fueron retocados para que ocuparan las posiciones que tienen en la colección finalmente publicada. Es probable que el libro de diez *Eglogas* fuera publicado hacia 38 a. C.; los intentos recientes de situar el momento en que fue completado tan tarde como en 35 no son convincentes. Los poemas parecen haber tenido un éxito inmediato. Se nos dice

que fueron representados en escenario, y que la gente señalaba por la calle al tímido y evasivo poeta en sus raras apariciones por Roma. En la primavera del 38, ya como escritor establecido, presentó a Horacio a Mecenas, cuyo nombre no aparece en las *Eglogas*, pero al cual Virgilio había de dedicar su obra siguiente, las *Geórgicas*.

En las *Eglogas* Virgilio se dirige a varios grandes hombres: Asinio Polión sobre todo, pero también Alfeno Varo. Ambos parecen estar en la posición de patronos de hecho o potenciales. En este aspecto Virgilio se parece a Horacio más que a Catulo y (en su primer libro) a Propertio, que no tenía patronos, sino sólo amigos. El poeta Cornelio Galo, alabado en la sexta *Egloga*, también recibe la suprema lisonja de ser súbdito de la décima. En ese poema Virgilio presenta el poeta amoroso elegíaco como un amante pastoril de la Arcadia, transcritas sus quejas amorosas a la métrica del propio Virgilio y recordando el amante al Dafnis de Teócrito. El procedimiento nos parece extraño en poesía, pero nos sorprendería menos en música: Virgilio ha escrito una variación en su estilo propio de un tema de Galo.

Las *Geórgicas*

Pero todo eso es el pasado, una vez que nos volvemos a las *Geórgicas*. Los patronos menores deben dejar paso a Mecenas, ya no se nombra a los amigos, y Octavio, nunca citado y meramente insinuado en las *Eglogas*, es ahora el centro de la visión del poeta. Los antiguos eruditos pretendían conocer el contenido del testamento de Virgilio, y refieren que deja una suma muy grande de 10.000.000 de sestercios, con legados sustanciales para Mecenas y Augusto. Sin duda ellos eran la fuente de la riqueza del poeta. Pero podría ser un error pensar que la relación era principalmente financiera. En la segunda mitad de los años treinta cambió gradualmente la posición relativa de Octavio y Antonio. El cruel y joven heredero de César, que «mata y mantiene la sangre fría» (una frase que Dryden pone en boca de Antonio en *All for Love*, «kills and keeps his temper»), se estaba transformando astutamente en el defensor de los valores occidentales contra un Antonio muerto de cara a los sentimientos decentes y actuando como un nativo en el este. La guerra propagandística estaba perdida para Antonio antes de la batalla de Accio. Mecenas, hombre personalmente lujoso, incluso una figura decadente, escribió versos él mismo, como suelen hacerlo este tipo de personas, a la manera de los poetas de su propia juventud; fue de gran valor como intermediario entre Octavio y los poetas. Un artista debe sentirse halagado cuando los ocupantes del poder expresan interés por su obra, y mucho más cuando el amo del mundo (que es lo que era Octavio después del 31) está ansioso de reclutar su apoyo para un programa de reforma y restauración que ha de sustituir las guerras civiles y los desastres por la paz y la buena vida. Cada uno a su manera, Virgilio, Horacio y Propertio respondieron más o menos a aquella llamada tan seductora.

Virgilio se refiere a las *Geórgicas* como «exactamente tu encargo, Mecenas» («Tua, Maecenas, haud mollia iussa», 3.41). La frase es difícil de interpretar. Obviamente Mecenas no «ordenó» al poeta que escribiera un poema en cuatro libros sobre la agricultura, y Virgilio también dice de su escrito:

Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis
raptat amor; iuuat ire iugis, qua nulla priorum
Castaliam molli deuertitur orbita cliuo. (3, 291)

Pero el dulce arrebató poético me lleva por las ásperas
cuestas desiertas del Parnaso; me gusta andar a la fuente Castalia
por las peñas, por donde nunca ninguno de los antiguos desvió su rueda
por la blanda hierba.

Quería escribir el poema, y se sentía confiado en que Mecenas lo apreciaría. Porque al poeta se le brinda el reto de una obra a gran escala, unos 2.000 versos en cuatro libros aproximadamente iguales, excediendo con mucho la longitud no sólo de las *Eglogas* sino también de todo lo intentado por Horacio, Propertio o Tibulo. En un período hondamente marcado por el rechazo calimaquiiano del poema largo (cf. supra, p. 403), era un punto de partida llamativo. La materia temática era otro desafío. Para Catulo y sus amigos, la palabra «rústico» encerraba todo lo tosco, mal educado, aburrido, tanto en las maneras como en la poesía. ¿Podría transformarse el verso rústico y casero de Hesíodo (cf. supra, páginas 105 y ss.) en un poema latino que satisficiera las exigencias estéticas de Virgilio y de su público? No se proponía traducir a Hesíodo, ni tampoco parafrasearle sin más y disfrazarle con una forma poética más elegante. Hesíodo había convertido sus instrucciones prácticas sobre la siembra y la cosecha en parte de una descripción moral de la vida, trabajo pesado y piedad tradicional. También Virgilio creará una visión de una forma de vida, basada en el trabajo y encarnando las viejas virtudes que hicieron grande a Roma: piedad, tenacidad, patriotismo, pureza. Debe combinar la visión exacta y la descripción del detalle, sin el dorado humo de la hermosa generalidad que tan a menudo marca a las *Eglogas*, y también un alto estilo, elevado pero no hueco, para composiciones morales y poéticas. En cuanto a Mecenas y Octavio, hubieran preferido un poema épico sobre los hechos guerreros de Octavio: en el prólogo a la *Geórgica* 3 Virgilio promete que «pronto» lo escribirá. Pero las *Geórgicas* no sólo alabaron a Octavio con un resplandeciente panegírico, sino que además sancionaron una visión de la vida romana e italiana que, en términos generales, era muy aceptable para aquél. La edad de la guerra civil debe terminar, y Octavio debe sanar a un mundo vuelto del revés (1, 500). Después deben ser desarraigados los vicios de la ambición y la codicia en favor de la modestia y el trabajo duro (2.165 y ss., 458 y ss.). En todo ello coincidían el poema de Virgilio y la política de Octavio. Por supuesto, ninguno de los dos debía esperar que los educados lectores de las *Geórgicas* se precipitarían a comprar pequeñas granjas y empezarían a arar con sus propias manos.

Las *Geórgicas* fueron acabadas en 29 a. C., y algunos pasajes fueron escritos claramente después de la batalla de Accio. Virgilio había estado trabajando en el poema durante siete años más o menos, un lapso de tiempo que implica la revisión constante y el avance lento. Para lo práctico tenía obras en prosa sobre agricultura a su disposición. Especialmente valioso era el *De re rustica* de Varrón, un tratado sistemático henchido de información, mucho más exhaustivo y de utilidad práctica que las *Geórgicas*. La obra de Varrón también podía proporcionar al poeta otras insinuaciones, ya que el libro primero empieza con los personajes mirando un mapa de Italia (cf. *Geórg.* 2, 135 y ss.), y acaba con el asesinato fortuito de uno de ellos en la calle, un vivo ejemplo de la violencia y el desorden que Virgilio lamenta en su poema.

El primer libro de las *Geórgicas* tiene algunos ecos claros de Hesíodo, para establecer el colorido del conjunto. «Nudus ara, sere nudus» («desnudo para arar, desnudo para sembrar», 1. 299), lo cual parecía muy cómico a los antiguos, es una traducción exacta de un verso de rara belleza de Hesíodo. Hesíodo contaba cómo Zeus hizo que la vida de los hombres fuera dura como venganza, y al hacerlo se rió muy fuerte (cf. supra, p. 114); Virgilio prefiere contar cómo Júpiter hizo que la vida del hombre fuera dura por su propio bien, «ut uarias usus meditando extunderet artes» («para que al meditar sobre sus necesidades produjera artes variadas», 1. 133). El Júpiter de Virgilio es más benévolo que el Zeus de Hesíodo. Pero incluso en este libro hay mucho menos de Hesíodo de lo que hay de Teócrito en las *Eglogas*. Lucrecio, el gran poeta latino de la generación anterior, es mucho más penetrante.

Virgilio es cuidadoso con la selección. Lo que aparece empezando como una lista del equipo necesario (1. 160 y ss.) incluye de hecho sólo media docena de herramientas, y éstas han sido escogidas sobre todo porque tienen una conexión con la poesía griega que las ennoblece: no «una carreta», sino «el lento carro rodante de la Madre de Eleusis» (porque en la gran procesión de Eleusis (cf. supra, pp. 303 y ss.) se utilizaban carros); no «un biello de aventar», sino «el místico biello de Yaco» (divinidad menor de Eleusis). Virgilio está ansioso por evitar que la humilde temática le apee del elevado estilo. También embellece el contenido por medio de numerosos artificios estilísticos. Cuando, por ejemplo, está explicando que es importante ir rotando los cultivos, ya que algunas plantas agotan el suelo, crea a partir de esta idea firme un pareado de forma exquisita:

urit enim campum lini seges, urit aenae,
urunt Lethaeo perfusa papauera somno. (1, 77-8)

Pues esquilma el fértil campo una cosecha de lino, lo esquilma igualmente la avena; no menos lo esquilma la adormidera, bañada en sueño leteo.

La repetición del verbo, el modelado de la frase, el ritmo poco usual del último verso, que hace juego con las somnolientas amapolas, todo ello contribuye para imponer una unidad y una belleza formales.

También da variación a la obra con gran habilidad. Los pasajes sobre el trabajo rústico en sí alternan con todo tipo de pasajes más «obviamente» poéticos: sobre las zonas del globo, sobre las tormentas, sobre el invierno en las nieves de Escitia, sobre las glorias de Italia. Algunos de ellos son a la vez muy largos y de estilo altamente ambicioso, mostrando al poeta probando sus alas para la futura épica. Lo más espectacular llega a puntos cruciales de la estructura del conjunto. El libro 1 empieza con una elaborada invocación a los dioses, incluida una dirigida a Octavio, sorprendentemente ofensiva. El libro 3 empieza con un largo pasaje sobre el poema épico que Virgilio escribirá en el futuro. En contraste voluntario, los libros 2 y 4 tienen introducciones muy cortas, y ambos tienen un largo apéndice poético al final. El libro 2 se cierra con un emotivo pasaje que enaltece la vida del campesino («¡Oh, afortunados ellos, si conocieran su suerte!»), contrastando la rústica inocencia con el lujo vicioso de la ciudad, y enalteciendo la suerte del poeta que (como Virgilio) conoce a los dioses rústicos. El libro 4 acaba con el epilío de Aristeo, al que volveremos. Otros grupos de versos son más oscuros de tono. Al final del libro 1 un relato de los signos sobre el tiempo que necesita conocer el campesino se convierte en un emocional tratamiento de los temibles portentos que marcaron la ira divina por el asesinato de Julio César, la culpa de Roma que será castigada por la guerra civil y una ferviente plegaria por la supervivencia y el éxito de Octavio, única esperanza del mundo romano. El libro 3 se cierra con un relato terrible de la devastación del ganado por las plagas, presentando unas instrucciones aparentemente sencillas para conservar la salud de los animales. De esta forma los cuatro libros terminan con pasajes alternados de tristeza y esperanza, una estructura que ha sido comparada a menudo con la de una gran obra musical.

Sería un error, sin embargo, pensar que las *Geórgicas* se componen de instrucciones prosaicas iluminadas por los parches purpúreos de la poesía. Virgilio ha atravesado sus instrucciones con todo tipo de artificios de variedad. El tono cambia constantemente, desde la burla de la solemnidad y el humor al pathos y la indignación. Los ecos del lenguaje militar dan vida a vivos cuadros (nubes, serpientes, pájaros, caballos), o el ejemplo de Ennio, o el verso helenístico. El poeta mira constantemente los acontecimientos desde el punto de vista del animal que describe. Un ejemplo del libro 3: Virgilio sigue sus fuentes advirtiendo que habría que impedir que los toros y caballos sementales disipen sus energías por excesos sexuales:

La hembra les quita su vigor cuando es vista;
los toros la miran y olvidan sus pastos,
con la dulzura de sus encantos, y con frecuencia hace luchar
a sus amantes con sus astadas frentes.

(3, 215-18)

El pasaje prosigue desarrollando la lucha de los toros, la pena del perdedor «en lejano exilio, mugiendo por la vergüenza de la derrota y la pérdida de su amor», su entrenamiento y por último su retorno atronador.

En el libro 4 las abejas son presentadas de una manera muy parecida. La obra de Varrón muestra que la apicultura era sólo una rama del trabajo de granja especializado, y la citaba junto a la cría de pollos, palomas, pavos reales, lirones, ciervos, liebres, serpientes comestibles y peces de colores. Virgilio ignora todo excepto las abejas: pues son una imagen de la vida humana, de espíritu ordenado y social. Son tratadas con una mezcla de simpatía, admiración e ironía. El libro acaba con una gran sorpresa: el epilío de Aristeo. El poeta cuenta que, si mueren las abejas de uno, se puede criar un nuevo enjambre tratando correctamente el cadáver de un buey. Este fantástico procedimiento fue descubierto por Aristeo, el héroe legendario, cuyas abejas murieron todas para castigarle (según descubre) por causar la muerte de Eurídice, la mujer de Orfeo. La historia de la bajada a los infiernos de Orfeo para traerla de vuelta, el hecho fatal de volverse a mirarla, su segunda y última pérdida, y su muerte, es narrada por Virgilio en su más notable verso. Parece que fue Virgilio el primero que dijo que Orfeo fracasó en su recuperación de su mujer. Por qué acabó las *Geórgicas* con esta historia, narrada durante 250 largos versos, es algo difícil de explicar. Una razón posible es que quería dar otra faceta de la visión de las virtuosas y patrióticas abejas, «pequeñas romanas» («paruos Quirites»), como las llama: estas criaturas impersonales, asexuadas y libres de pasiones, que se suicidan trabajando y mueren felices por la comunidad, pueden ser resucitadas: «la raza es inmortal», como dice el poeta. Pero algo se ha perdido irreparablemente: la hermosa Eurídice y su amante, el músico Orfeo. Individuos irremplazables, apasionados y creativos, son presa de la muerte. Esta interpretación estaría en consonancia con un importante extremo de la *Eneida*, con su amarga conciencia del conflicto entre los propósitos impersonales del destino y las pasiones del corazón humano.

La Eneida

Virgilio aún estaba trabajando en su poema épico cuando murió en 19 a. C. Se nos cuenta de manera bastante creíble que al final pidió a sus amigos que quemaran su poema inconcluso. La Antigüedad no compartía nuestro romántico interés por las obras de arte fragmentarias y sugestivas, y los escritores antiguos, como los artistas antiguos, aspiraban a ofrecer al público obras tan perfectas como pudieran. Una señal evidente de este estado inconcluso es la presencia, desigualmente repartida a lo largo del poema, de versos métricamente incompletos: versos, esto es, a los que el poeta tenía intención de volver. Algunos de ellos son muy efectivos, y los lectores románticos han tenido la tentación de pensar que Virgilio lo hizo voluntariamente; pero esta es una idea que no pudo ni ocurrírsele, no más que a cualquiera de sus imitadores de la antigüedad pudiera ocurrírseles incluir versos incompletos en sus propios poemas. Sin embargo, no intentó llevar la historia más allá del punto que alcanza al final del libro 12.

Mecenas intentó inducir a cada uno de los poetas a crear un poema épico sobre Augusto: ninguno de ellos lo hizo. Este mero hecho muestra que las presiones eran civilizadas. No estamos en el mundo de Stalin y de la Unión de Escritores. Virgilio era distinto de Horacio y Propertio en que desde el principio habló en términos de escribir un poema épico guerrero «algún día» (*Eglogas* 4. 54; 8. 6-10), mientras los otros siempre dejaron claro que no podían, o que no lo harían. En la introducción al libro 3 de las *Geórgicas* parece comprometerse a escribirlo «pronto». Pero en el momento de hacerlo creó algo bastante distinto: un poema mítico sobre los orígenes últimos de Roma. Augusto, como sabemos, siguió su avance con impaciencia, suplicando que le enseñara fragmentos del mismo. Aceptó, es decir, que la *Eneida* era verdaderamente el cumplimiento de sus deseos; y tenía razón.

Virgilio había llegado a darse cuenta de que no era posible escribir un poema épico en el que Augusto fuera la figura central, y que satisficiera las más altas exigencias poéticas. El marco de un poema épico tenían que ser los poemas homéricos, y ello imponía a la vez la presencia constante de los dioses como personajes, y también combates cuerpo a cuerpo entre guerreros heroicos. Pero forzar consejos e intervenciones divinos en la historia muy reciente sería una falta de gusto chirriante, con un riesgo constante de pasar de lo sublime a lo ridículo, a lo absurdo; también lo sería la representación de Augusto segando a miles con su fuerte brazo derecho. De nuevo, el hecho llano era que la batalla de Accio era un tema insatisfactorio para el verso. No sólo la propaganda augústea insistió en que se presentara no como una guerra civil, sino como una guerra contra la reina de Egipto, lo cual todo el mundo sabía que era mentira; además es que apenas hubo lucha, aparentemente, al cambiar ciertos contingentes de bando en el último momento, y al desaparecer de repente Cleopatra con su barco. Ni, por último, pudo Virgilio encontrar un papel protagonista para su gran talento para el *pathos*. Si Augusto fuera el héroe, no podría haber mucha simpatía hacia los derrotados, y ni la más mínima ambigüedad sobre el triunfo. Cleopatra no podía ser tratada de una manera tan simpática como Dido. Y Virgilio había de tener éxito al convertir en rasgo central la propensión natural por el *pathos* de la pérdida y la derrota, no sólo del decorado de la *Eneida*, sino también de su interpretación del imperialismo y la historia.

La principal dificultad en la creación de la *Eneida* era la de escribir un poema que en un nivel fuera un poema épico mítico sobre el pasado remoto, pero que a la vez tratara del presente y el futuro. La dificultad era tan grande que Virgilio dijo en una carta que tenía que haber estado loco para intentarlo. El poema había de abarcarlo todo, extrayendo material de la *Iliada* y la *Odisea*, la tragedia ática, la poesía helenística y los precedentes latinos, especialmente Nevio y Ennio; tenía que estar permeabilizado a las ideas filosóficas de los pensadores griegos; tenía que estar muy marcado por la historia de Roma y los valores característicamente romanos; y Virgilio también estaba ansioso por incluir no sólo Roma, sino también Italia, con su geografía, sus pueblos, sus

virtudes. La historia romana había de ser presentada como un creciendo hasta llegar a Augusto, mil años más tarde. Por último, el conjunto del poema debía estar escrito en un estilo grandioso aunque flexible, mostrando la familiaridad del autor con toda la literatura precedente.

Los romanos creían que su ciudad había sido fundada en el siglo VIII a. C., siendo su fundador físico Rómulo, pero algunos lugares del Lacio habían creído durante siglos que sus orígenes retrocedían hasta Troya: después del saqueo de la ciudad, los troyanos fueron huyendo hacia el oeste. Estas creencias estaban verdaderamente extendidas por todo el Mediterráneo, ya que los pueblos no griegos se hicieron lo suficientemente sofisticados como para desear relacionarse de alguna manera con los grandes ciclos de la leyenda griega. (En la Edad Media esto seguía siendo cierto: los bretones descendían del troyano Bruto, por ejemplo.) Algunas familias aristocráticas romanas pretendían haber emigrado allí desde otras ciudades latinas, y tener su procedencia ancestral en Troya, entre ellas la Julia. Pero la historia de Rómulo no era muy adecuada para un poema épico, y no tenía vínculo directo con Augusto. Eneas, que de hecho es un personaje de la *Iliada*, era un héroe mucho mejor; y a través de los Julios era un antepasado de Augusto. Un gran inconveniente, sin embargo, era que Eneas no pudo fundar Roma, ya que los eruditos situaban la caída de Troya cuatrocientos años antes, en el siglo XII a. C. Eneas sólo puede fundar Lavinium, de la que con el tiempo derivará Roma. Virgilio salva esta dificultad muy brillantemente en el libro 8, cuando a Eneas le habla un aliado en el sitio mismo que será el de Roma. Al héroe se le muestra el Capitolio y todos los lugares que serán opulentos y celebrados, entonces colinas y árboles. La emocionante escena está programada: Eneas tiene que vivir para un futuro que no vivirá para ver.

El poema épico se inicia con Eneas y sus troyanos en su viaje por el mar hacia el oeste. El poema arranca con una introducción grave:

Canto las hazañas y el varón, que errante, forzado por el destino
fue el primero que desde las costas de Troya llegó a Italia,
sufriendo duros trabajos por tierra y por mar,
por resentimientos de la cruel diosa Juno.

Guerrero poderoso con una misión destinada, es perseguido por una diosa hostil: y más que eso, es «famoso por su *pietas*», y ni siquiera esa virtud —en español sentido del deber, devoción— le protege. Virgilio sigue protestando, chocado por la teología de su propia historia:

Dime, Musa, las causas por las que un dios ofendido
o por qué la reina de los dioses persiguió a tan justo varón
y le forzó a afrontar tantas calamidades.
¿Pueden tener tanta crueldad celestiales corazones?

La hostilidad de Juno surge, según nos enteramos, de una rencilla personal: Ganimedes, muchacho amado por Júpiter, y Paris, que fue juez del concurso



LA CONSTRUCCION DE LA CASA DE LAVINIO, representada en un friso pintado de una tumba romana del Esquilino (mediados del siglo I a. C.). El friso mostraba episodios de la legendaria fundación de Roma y es de excepcional interés como testimonio del conjunto de ideas disponibles cuando Virgilio llegó a componer su *Eneida*. La diosa de la ciudad estaba sentada en el centro.

de belleza de las diosas y dio el premio a Venus en lugar de a ella, eran troyanos. Pero también favorece a Cartago, y espera frustrar el plan de Júpiter y el Destino de conceder la supremacía a Roma.

Eneas había sido famoso desde hacía mucho por su «piedad», y a menudo era descrito en el acto de sacar a su anciano padre sobre sus hombros de la ardiente Troya. Virgilio también hace que lleve los *penates* troyanos, dioses residentes que son transportados a su nuevo hogar en Italia. Su epíteto regular en el poema es *pius* (Virgilio sugiere, pero no copia, la utilización homérica de epítetos formularios: cf. supra, pp. 82 y ss.) queriendo decir sobre todo que identifica su voluntad con los planes del Destino. Sus sufrimientos en el poema, en el que naufraga, es obligado a luchar en una guerra odiosa con el pueblo de Italia, y a abandonar a la mujer amada, son de esta manera claramente injustos. Le oímos quejarse ante su madre, la diosa Venus, cuando ésta se le aparece disfrazada: el episodio ilustrará la manera que tiene Virgilio de utilizar y transformar el material homérico. Al preguntársele quién es, Eneas replica agríamente: «Sum pius Aeneas» («Soy el piadoso Eneas») y sigue quejándose de que en la obediente persecución de su destino ha visto naufragar a sus barcos y él mismo ha sido arrojado a una costa desconocida de Africa. Su madre le reprocha ásperamente sus quejas. Cuando se marcha y le deja le permite reconocerla demasiado tarde, y la persigue con sus reproches: ¿Por qué nunca se quedará con él? La escena, que transcurre en el libro 1, está programada; se basa en varios motivos homéricos: la escena de *Odisea* 9, cuando Ulises se identifica ante los oyentes feacios («Soy Odiseo, famoso en todas partes por mis astutos trucos»); la relación entre Aquiles y su madre la diosa Tetis; y varias escenas en las que los dioses sólo desvelan su identidad

cuando se marchan. Pero la jactancia de Odiseo es orgullosa y justamente confiada, y Tetis es de otro tipo que Venus como madre —verdaderamente entiende a su hijo, viene cuando él la llama y nunca le decepciona. Virgilio ha creado a partir de estas indicaciones homéricas una escena de gran emoción, que nos muestra el conjunto de la posición de Eneas. Está luchando para llevar a cabo las órdenes aparentemente arbitrarias del cielo. Y está solo. La combinación es explosiva, y es lógico que entendamos cómo es posible que la siguiente cosa que le pase a Eneas es que se enamore.



ENEAS Y ANQUISES; gema grabada del período de la Roma imperial. El motivo del héroe troyano llevando a su padre en sus hombros y guiando a su hijo Ascanio (Iulo) de la mano llegó a ser un motivo popular en el arte después de la publicación de la *Eneida* de Virgilio, que describe en el libro 2 el dramático episodio de la huida de Eneas de Troya. Esta composición parece haber sido usada para un famoso grupo escultórico en el Foro de Augusto.

Ha desembarcado en tierra de Cartago, donde Dido, una encantadora reina viuda heroica, está fundando su nueva ciudad. La esposa de Eneas desapareció en la confusión de la caída de Troya. Humanamente, los dos parecen hechos el uno para el otro, incluso sin la interferencia de las diosas entrometidas. Juno espera que Eneas se quede en Cartago y no funde Roma; Venus, que Dido se porte bien con su hijo. Juntas empujan a Dido a que se enamore de Eneas. Como Ulises (*Odisea* 9-12) cuenta la historia de sus aventuras, empezando por la caída de Troya (*En.* 2-3). El público de Ulises escuchaba la narración de las historias emocionantes con placer; Virgilio añade el punto emotivo de que, como Desdémona, Dido llega a enamorarse de Eneas a medida que éste le cuenta los peligros por los que ha pasado. Juno es una enemiga sin escrúpulos de los troyanos y está ansiosa por frustrar la voluntad de Júpiter y del Destino, y ahora vemos que en lo esencial Venus no es distinta. Está en el lado del bien porque resulta que Eneas es su hijo, pero no por una razón de bien; y en Cartago le pone en un aprieto terrible.



LA HISTORIA DE DIDO Y ENEAS: mosaico del siglo IV hallado en Low Ham en Somerset. Los acontecimientos están relatados en sentido contrario a las agujas del reloj, desde abajo a la derecha, empezando por la llegada de los barcos de Eneas a la costa africana. Arriba, Venus supervisa el encuentro de Eneas y la reina de Cartago, a la izquierda éstos van de cacería, y abajo se abrazan cobijados de la tormenta como describe *Eneida* 4 de Virgilio. En el octógono central Venus está flanqueada por Cupidos con antorchas bajadas y levantadas, que simbolizan respectivamente la muerte de Dido y la continuación de la vida de Eneas.

El cuarto libro de la *Eneida* es la tragedia de Dido. Aquí Virgilio está fuertemente influenciado por la *Medea* de Eurípides y por otras heroínas desgraciadas, incluida la *Medea* de Apolonio de Rodas (cf. supra, p. 401). Dido está agobiada por su amor, y Eneas (deducimos) se deja arrastrar a una relación apasionada con ella. Es contemplado por los vecinos y dioses que lo desapruaban vestido de carmesí y oro de Cartago, regalo de Dido, de hecho ayudando a la fundación de Cartago (4. 259). Desde luego Dido afirma que están casados; aunque Eneas puede decir, cuando los dioses le instan a que se marche, que nunca se ha celebrado un matrimonio regular con ella. Virgilio aquí estaba

en un aprieto. Eneas no podía abandonar a una esposa, pero Dido no podía permitirse comportarse ligeramente con un amante. El poeta ha obviado la dificultad construyendo una situación en la que a la vez hay y no hay matrimonio. Durante una cacería de jabalíes, una tormenta obliga a Dido y Eneas a refugiarse juntos en una cueva. Juno, diosa del matrimonio, está presente como *pronuba* (matrona de honor); las ninfas alzan su grito; relámpagos iluminan la escena, y el cielo fue «testigo consciente de su unión» («consciis aether conubiis»). En cierto sentido, eso es matrimonio; en otro sentido importante no lo es. Pero se supone que debemos pensar, cuando Eneas le presente ese argumento, que ha navegado en aguas peligrosas. El libro está dominado por una serie de discursos apasionados de Dido, de reproche, súplica, amargura, insulto. El héroe sólo habla una vez, solicitando las instrucciones imperiosas de Júpiter. No hay nada más que pueda decir. Tiene derecho a irse, pero ello no le deja muy bien parado. Cuando sale navegando precipitadamente, Dido invocó la enemistad eterna entre Cartago y Roma, y se mata.

Eneas desembarca al fin en Italia en el libro 6, e inmediatamente se le dice que visite el mundo de ultratumba. Los sombríos esplendores de este libro le llevan a través de las fases de su vida pasada, encontrándose a sus propios muertos, incluidos los habitantes tradicionales del mundo inferior. No se le escatima un terrible encuentro con Dido, que en la muerte rehúsa perdonarle o hablarle, y por fin se marcha en compañía de su primer marido, «que contestaba a sus atenciones e igualaba su amor». Un último giro amargo del cuchillo: incluso Dido está mejor que el aislado Eneas. Este es el único matrimonio feliz que vemos en la *Eneida*; y está entre los muertos. A Eneas no se le deja nin-



DIDO Y ENEAS EN LA CUEVA: ilustración de un manuscrito de Virgilio de la Biblioteca Vaticana (c. 500 d.C.). La inmensa popularidad e importancia de la *Eneida* en los tiempos imperiales es atestiguada tanto por la floreciente tradición manuscrita como por el frecuente eco en las artes visuales. La cueva, que tuvo que ser omitida en el mosaico de Low Ham, puede ser retratada sin dificultad en la pintura polícroma.

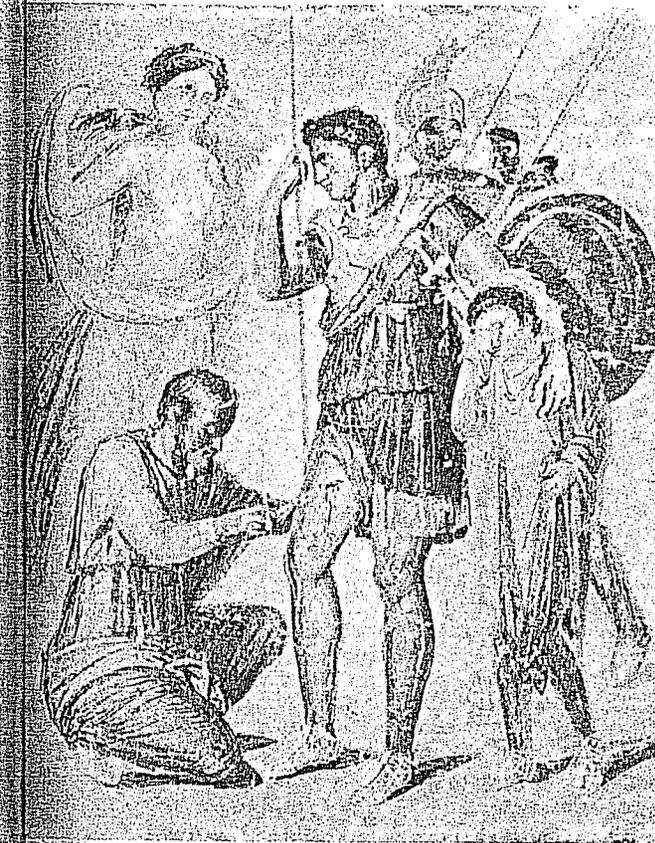
guna duda de que destruyó a Dido, y sólo puede decir que no lo pretendía.

En la segunda mitad del poema, se encontrará destruyendo otras cosas, también. Juno agita una guerra terrible contra una coalición de pueblos italianos. Los libros 9 a 12 están llenos de luchas épicas. Eneas encuentra un aliado inesperado, un anciano rey griego llamado Evandro, que confía a su hijo Palas al héroe, para que le enseñe a ser un guerrero. Palas muere asesinado, y Eneas se siente amargamente responsable. El mismo se ve obligado a matar al atractivo y joven príncipe etrusco Lauso, que insiste en atacarle para rescatar a su propio padre: Eneas llora sobre el cuerpo de Lauso. Intenta repetidamente hacer las paces con el rey Latino y su recalcitrante pueblo, pero rompen la tregua y le obligan a combatir. Por fin se alza su ira guerrera, y sacrifica a gran número de italianos; aunque éstos son pueblos que han de vivir juntos en paz, la guerra es horrible, una especie de guerra civil. El poema termina con otra transformación magistral de una escena homérica. El campeón italiano Turno acaba llegando a verse cara a cara con Eneas, en un duelo deliberadamente rememorativo del duelo entre Aquiles y Héctor. Turno cae herido; admite la derrota y suplica que le salve la vida. Eneas está a punto de perdonársela, su rabia guerrera se va calmando, y entonces ve alrededor de la cintura de Turno el cinturón que había arrancado del cuerpo de Palas cuando le mató. Henchido de ira Eneas venga la muerte de su joven amigo matando a Turno, y el poema épico acaba con los versos:

El frío de la muerte desata sus miembros:
su alma, indignada, huye gimiendo a esconderse entre las sombras.

Este final nos recuerda que en la *Iliada* Héctor muere en el libro 22, y que seguían dos libros en los que Aquiles entra en razón, primero con los demás aqueos y luego con su enemigo Príamo. Aquí no existe tal proceso curativo de reconciliación, y la obra termina con el acto de matar, acto que podía haberse suavizado fácilmente. Turno es un asesino, y su muerte es justa; pero a Eneas le hubiera gustado salvarle, si pudiera. Este es el más profundo reflejo en Virgilio del carácter del imperialismo: que es un destino duro y solitario, en el que el conquistador se encuentra repetidas veces destruyendo lo que hubiera preferido salvar. Por su victoria Eneas consigue la mano de la joven princesa, Lavinia, una ingenua que había sido prometida a Turno y que nunca habla en el poema. A diferencia de la mujer de Ulises, Penélope, y a diferencia de Dido a la que se había visto obligado a abandonar y a destruir, esta joven no será una esposa destinada a consolar la soledad del héroe apaleado, que en cualquier caso sólo vivirá tres años más.

Sería superficial considerar la *Eneida* como antiimperialista o antiaugústea. El mensaje del poema es que el cielo desea la dominación del mundo por Roma, y que ésta impondrá paz y civilización (*mos, ius*). Virgilio proyecta una serie de perspectivas de futuro a través de la historia, para hacer que su visión sea real. En el libro 1 Júpiter revela a Venus los planes del Destino: un imperio

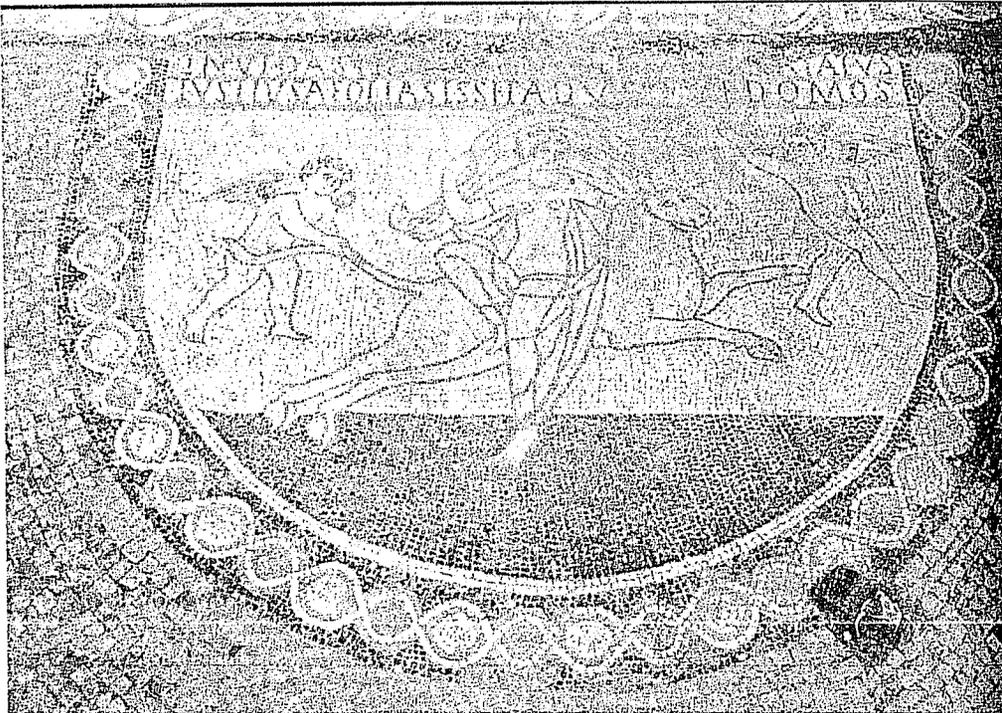


ENEAS HERIDO: pintura de la casa de Sirico en Pompeya (entre 62 d. C. y 79) estrechamente inspirada en un pasaje de la poesía latina (Virgilio, *Eneida*, 12, 383-416). Todos los temas importantes (Eneas apoyado en una larga lanza, su hijo llorando junto a él, el médico tratando de intervenir con unas pinzas, Venus descendiendo con una ramita de dictamo cicatrizante) se encuentran en la descripción de Virgilio de este episodio al final de la batalla entre Eneas y Turno.

romano sin límites de tiempo o espacio, y Augusto como su cénit, un futuro dios. En el libro 6 el padre muerto de Eneas le muestra los espíritus de los romanos por nacer en el futuro, que conquistarán el mundo y, renunciando a las bellas artes griegas, practicarán las artes de gobierno, doblegando a los soberbios y perdonando a los conquistados. Al final del libro 8 se le entrega a Eneas un escudo maravilloso, obra de Vulcano, en el que están descritas las guerras de Roma, con la batalla de Accio en el centro (brillantemente representada como un cuadro, no una narrativa). Y en el libro 12 Juno abandona por fin su hostilidad para con Roma, y ella y Júpiter coinciden en que los italianos, lejos de ser simplemente destruidos por los troyanos, contribuirán a que la tenacidad italiana nativa y su valor formen la esencia única de Roma: «el atrevimiento italiano hará grande a Roma»:

Sit Romana potens Itala uirtute propago.

Otros poetas habrían podido crear una poesía de calidad sobre la grandeza de la conquista y el dominio. La supremacía de la *Eneida*, y su importancia



DETALLE DE UN PAVIMENTO DE MOSAICO (siglo IV d. C.) en la villa de Lullingstone, Kent. La escena de Europa y el toro está acompañada de una inscripción en elegíacos imperfectos latinos, que suponen un conocimiento, incluso en la remota provincia de Britania, de la *Eneida* de Virgilio: «Si la celosa Juno había visto al toro nadando, con más justicia hubiera reparado en las casas de Eolo.» Esto alude a la misión de Juno cerca del dios de los vientos en *Eneida* I.

continuada cuando el imperio romano ha resultado ser después de todo menos que eterno, depende de dos cosas. Una es la belleza asombrosa del verso de Virgilio, nunca igualada en la literatura latina; la otra es su capacidad para presentar a la vez, con justicia pero también con pasión, tanto la forja del imperio como su inevitable costo humano. El equilibrio exquisito aparece claramente cuando Eneas recibe el escudo, brillante con la representación de la historia marcial de Roma, culminando con la figura de Augusto recibiendo el tributo del mundo conquistado. Eneas se maravilla con la maravillosa obra, pero por supuesto no puede entenderla, puesto que estos acontecimientos aún no han ocurrido; pero debe llevar su peso:

Estas figuras, labradas divinamente en el escudo,
trabajadas por Vulcano, y traídas por Venus,
llenan el pensamiento del héroe de alegría y asombro.
Desconocidos los nombres, admira empero su gracia;
sus hombros soportan la fama y la fortuna de su raza.

Fue tal la fama de Virgilio que se le atribuyeron un buen número de poemas falsos. Uno al menos, el *Culex*, fue un fraude deliberado, ampliamente aceptado a los ocho años de la muerte del poeta. Otros no pretenden ser obra

de Virgilio, y parece que la atribución era simplemente el resultado de un deseo insaciable del público lector de más poemas del mayor escritor romano. Varios son bastante interesantes por derecho propio, especialmente el *Copa*, una obra hedonística corta sobre los encantos de una bailarina en una posada rústica, y el *Ciris*, un epilio conscientemente decadente sobre una muchacha que traiciona a su país por amor. Los únicos elementos del grupo con alguna posibilidad de ser de Virgilio son una o dos de las piezas muy cortas conocidas colectivamente como el *Catalepton* («de tenue estilo»). Nunca se llegará a la certeza sobre ellos.

BIBLIOGRAFIA

El texto estándar de Virgilio es el Oxford Classical Text de R. A. B. Mynors. La traducción de Dryden es espléndida en cuanto a retórica y verso, aunque a menudo está bastante lejos del latín, y sus versos rimados imponen inevitablemente un movimiento distinto a los hexámetros de Virgilio. C. Day Lewis tradujo todo Virgilio a verso moderno legible (Oxford, rústica, 1966). Hay buenas versiones de las *Eglogas* por Guy Lee (Liverpool, 1980); de las *Geórgicas*, por L. P. Wilkinson (Harmondsworth, 1982) y Robert Wells (Manchester, 1982); y de la *Eneida* por Robert Fitzgerald (Londres, 1984).

Virgilio es el tema de una literatura moderna inmensa, gran parte de la cual es especulativa y subjetiva. El *Virgil* de J. Griffin (Oxford, 1986, en Past Masters series) trata en especial de las ideas del poeta. La *Cambridge History of Classical Literature* II (1982), 297-368, proporciona un estudio generalmente fiable del poeta y de sus obras (pero no es cierto, como se afirma ahí, que las *Eglogas* fueran publicadas en 35 a. C.). El principio de la vida del poeta está bien tratado en el segundo capítulo de L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil* (Cambridge, 1969, rústica); el trasfondo histórico y político en el clásico de R. Sime *The Roman Revolution* (Oxford, 1939, rústica).

La introducción a la edición de las *Eglogas* de Robert Coleman (Cambridge, 1977) es muy útil. El libro de L. P. Wilkinson sobre las *Geórgicas* es el mejor sobre este poema. Un estudio útil sobre la *Eneida*: W. A. Camps, *An Introduction to Virgil's Aeneid* (Oxford, 1969, rústica). W. Y. Sellar, *Virgil* (Oxford, 1877), es un buen ejemplo de la sólida crítica victoriana; Brooks Otis, *Virgil: A study in Civilized Poetry* (Oxford, 1963) es más subjetivo. Una buena colección de artículos: *Virgil, a Collection of Critical Essays*, editada por S. Commager (Englewood Cliffs, NJ, 1966, rústica). El ensayo de T. S. Eliot «What is a Classic» aparece en su libro *On Poets and Poetry* (Londres, 1951). Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford, 1968), ilustra muchos textos de Virgilio y de otros autores.

Recientemente han aparecido importantes comentarios: sobre la *Eneida* 1, 2, 4 y 6 de R. G. Austin; sobre el 3 y 5 de R. D. Williams; sobre 7 y 8 de C. J. Fordyce (todos Oxford University Press); también sobre el 8 por K. W. Gransden (Cambridge, 1976). R. D. Williams ha publicado un comentario más corto sobre el conjunto de la *Eneida* (Londres, 2 vols., 1972).

Dos obras clásicas de erudición alemana: R. Heinze, *Virgils epische Technik* (3.ª ed., 1914, reimpr. 1957), y el comentario sobre la *Eneida* 6 de E. Norden (Stuttgart, 1927, reimpr. 1957).

En español:

Bucólicas, Geórgicas, trad. B. Segura (Madrid, Alianza, 1986).
Eneida, trad. Rafael Fontán (Alianza, 1985).