



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

MISE EN SCÈNE E INTERTEXTUALIDAD EN LA *TEBAIDA* DE ESTACIO: HACIA UNA REVALORACIÓN DE LA ÉPICA ESTACIANA

TESIS

QUE PARA OPTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

CARLOS OSWALDO HERNÁNDEZ TRUJILLO

ASESOR: LIC. JORGE ALBERTO LÓPEZ RAMOS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Sabri maranan verabanan verabotay:
Ad parentes, maiores et cor.*

Índice General

Prólogo.....	2
Introducción	
1. <i>Inferior lyra</i>	6
2. <i>Imitatio seruilis</i>	10
3. Nuevas perspectivas y crítica reciente.....	14
4. <i>Diuina Thebais</i> : los riesgos del revisionismo.....	20
5. Consideraciones metodológicas.....	21
Capítulo 1. <i>Mise en scène</i> : elementos visuales y espaciales en la <i>nekuia</i>	
1.1. Algunas consideraciones teóricas: El montaje de la <i>nekuia</i>	24
1.2. El escenario de la <i>silua</i> : expansión versus unidad.....	26
1.3. <i>Agricola tremibundus</i> , Diana y Cadmo: Encuadre, movimiento y relación de proximidad entre los habitantes de la <i>silua</i>	31
a. <i>Agricola tremibundus</i>	31
b. Diana.....	33
c. Cadmo.....	36
1.4. El ojo y el oído: poética de ecos y silencios.....	37
1.5. Estacio, Séneca y Lucano: innovación y tradición.....	42
1.6. Conclusiones.	47
Capítulo 2. Focalización e Intertextualidad: Tiresias y el diálogo con la tradición mediante la ironía.	
2.1. Punto de vista I: elección número y teatralidad.....	50
2.2. Punto de vista II: Épica sin héroes e inversión de roles.....	53
2.3. <i>Caecus Tiresias</i> : La expansión de la ceguera.....	60
2.4. <i>Innuba Manto</i> : La fiel hija de Tiresias.	67
2.5. Manto y Tiresias ¿Personajes Redondos?.....	68
2.6. Los mecanismos de la alusión y la ironía en la <i>indignatio</i> de Tiresias.....	70
2.7. Focalización: Estacio y la voz profética de Tiresias.....	75
2.8. Intertextualidad y Meta-ironía: Tiresias recupera la vista.....	79
2.9. Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	85

Prólogo.

El estado actual de la investigación filológica me obliga a defender, en primer término, el método que he seguido y en el que cree este trabajo. La filología clásica entendida como el estudio crítico de las fuentes latinas y griegas, ha sufrido un cambio de perspectiva gracias al auge cultural del imperio estadounidense. La *translatio studiorum* por la que los centros de investigación norteamericana se han erigido como actuales pontífices –esto es constructores de puentes y puntos de referencia para toda tesis en esta materia – ha puesto de relieve nuevos aspectos y perspectivas para su estudio. Y aunque la crítica textual y los valores propios de la filología positivista, representada por la filología alemana del siglo XIX y en especial por Ürich von Wilamowitz Müllendorf, han sido de alguna forma descuidados, los nuevos métodos y los caminos que han sido allanados no carecen por ello de rigor o valor científico. Y si bien la polivalencia de la palabra *pontífices* con la que he descrito a los estudiosos que han hecho posible el fenómeno de la “norteamericanización” de la filología nos da una pista sobre lo riesgoso que sería seguir ciegamente estos nuevos principios, creo que es imposible ignorar los avances que gracias a ellos se han logrado en el campo de la literatura clásica.

Siguiendo esta premisa, los principios a los que se apega esta investigación pertenecen al orden de la teoría literaria y no al de la filología positivista y la crítica textual. Ediciones críticas de nuestro autor, Publio Papinio Estacio, existen ya de factura bastante lograda, y la imposibilidad de poder aportar algo en este rubro de los estudios estacianos obligan a este trabajo a buscar un acercamiento distinto que a la vez que satisfaga sus propias inquisiciones pueda contribuir a la comprensión de nuestro autor.

Que no se entienda esta preferencia de los nuevos métodos de la crítica literaria como una justificación negligente de la carencia de métodos filológicos. Sin una comprensión de la lengua, sin el adecuado empleo de las herramientas de la filología histórica: edición crítica, comentario textual, análisis retórico, etc. este trabajo estaría incompleto. Pero valga aclarar que el énfasis de esta investigación está en otra parte distinta de las maravillas gramaticales y rarezas lingüísticas que pudiera presentar nuestro texto.

De esta manera, la aplicación que en otras circunstancias nos obligaría con la lengua, cede en este trabajo su lugar de preeminencia a la profundización de dos rasgos estilísticos y uno de carácter formal.

La ironía, la alusión y la *mise en scène* son valores con los que nuestro poeta dialoga constantemente con la tradición y por los que valdrá la pena desmitificar el concepto de la *imitatio servilis* que por años ha desacreditado su obra. Pero sobre todo, y ésta es la tesis que quisiera defender este trabajo, el estudio de Estacio, poeta del siglo primero d. C. nos abrirá caminos hacia otras disciplinas y literaturas, lejanas quizá en tiempo y espacio pero herederas de una misma tradición o “conglomerado tradicional”, en feliz expresión de Murray. Pues al final ésta es la gran lección de la filología norteamericana: El estudio de la Antigüedad no puede ni debe ser lujo de un puñado de estudiosos sordos a su realidad e incapaces de tender lazos de comunicación con otras literaturas y otras áreas de estudio. La filología moderna en orden de sobrevivir debe encontrar caminos y trazar puentes hacia el presente y hacia el futuro, debe desmitificar a los personajes de rostros marmóreos y devolvernos hombres de carne, debe, en fin, derribar los añejos prejuicios que existen sobre la poesía épica postvirgiliana de modo que más que como un género repetitivo y engorroso nos la presente como un producto literario vivo, en constante movimiento.

I. Introducción

Cualquiera que se acerque al estudio de Publio Papinio Estacio¹ se enfrenta ante todo a un problema de tipo ideológico: el poeta flaviano, junto con toda su época, ha sido constantemente visto con ojos de recelo y superioridad por parte de la crítica literaria. La terminología hasta cierto punto abusiva con la que se ha tachado y menospreciado su arte logró obnubilar algunos juicios críticos a la vez que subyugó su obra durante largo tiempo bajo el pesado fardo del clasicismo.²

Lo cierto es que Estacio – como quizá ningún otro autor latino – no siempre corrió con la misma suerte, ni gozó de los mismos aprecio a lo largo de la historia, conociendo por igual los extremos de la gloria y la ignominia. Los juicios sobre la *Tebaida* han oscilado con el paso del tiempo, y es un hecho que nunca ha existido una opinión unánime acerca de ella.³ Tanto Chaucer⁴ como Dante la tuvieron en tan alta que este último otorgó al autor napolitano un lugar de preeminencia en su *Commedia*, sólo por debajo del *maestro* Virgilio.⁵

La fecunda imaginación medieval popularizó la lectura alegórica de los textos de Estacio, tal como lo había hecho con los de Virgilio, y siguiendo a Dante, vio en el napolitano a un converso (‘per te poeta fui / per te cristiano’ Pur. xxii, 73), mérito que sin duda abonó a la importancia de su obra durante la época.⁶

¹ Omitimos los datos biográficos del autor por ser escasas las fuentes sobre la vida del napolitano y sobre todo porque la mayoría de los trabajos modernos al respecto no son sino reelaboraciones de la monografía de David Vessey: *Statius and the Thebaid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, trabajo al cual remitimos a quien quiera que esté interesado en la vida de Estacio.

² Cfr. las palabras de Mozley en su introducción a la edición de Loeb (Statius, *Thebaid*, Londres, 1928) “To be the author of a great epic poem is to count as one of the few great poets of the world, it is need hardly be said that Statius can make no claim to that honour. He stands with Apollonius, Lucan and Flaccus in the second rank”. Para una bibliografía completa de la crítica negativa sobre la obra de Estacio cfr. Hershkowitz D., ‘Patterns of Madness in Statius *Thebaid*’, *The Journal of Roman Studies*, vol 85, 1995, pp 52-64.

³ Cfr. Newlands C. *Statius ‘Silvae’ and the poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. p.2: “Few might agree now with the enthusiastic declaration of Cursius in his seventeenth century *editio* of the *Silvae* that Statius is second only to Virgil or even equal to him”.

⁴ Cfr. Chaucer, *Troilus* (V, 1791-2) “And kis the steppes where as thow seest pace / Virgile, Ovid, Omer, Lucan and Stace”. Para un estudio específico sobre la influencia de Estacio en el poeta inglés remitimos al trabajo de Wise, ‘Influences of Statius on Chaucer,’ *Modern Language Notes*, Baltimore, 1911, pp 1-21.

⁵ *Inferno* 1.85.

⁶ cfr. Hardie, W., ‘Virgil, Statius and Dante’, *The Journal of Roman Studies*, vol. 6 (1916) p. 10 y ss. Sobre el equívoco del cristianismo estaciano, cfr. también Moreland, ‘The role of Darkness in Statius’,

El texto sobre la casa de Edipo y en general toda la épica estaciana, siguió disfrutando de fama y pervivencia durante los siglos previos al Renacimiento, fortuna por la que hoy lo conservamos en excelente estado.⁷

Sin embargo, después de ciertos años de relativa veneración y entusiasmo, la obra de Estacio cayó en el olvido.⁸ Paulatinamente, los ojos de la crítica dejaron de prestar atención a un autor cuya principal obra debía ser hija putativa de la *Eneida*, carente de originalidad y virtud artística. Todavía en la actualidad son pocos los que le aseguran un lugar meritorio en la historia de las letras latinas.⁹

Ahora bien, para poder hablar de los distintos juicios y prejuicios que han pesado sobre la épica estaciana a través de los siglos, resulta indispensable desmenuzar la historia de la filología, pues aquella no estuvo exenta de los rígidos cánones – mudables sólo por la inestable geografía política europea – con los que desde su nacimiento la ciencia filológica ha subyugado las obras de los sucesores de Virgilio. De hecho, podemos decir que la terminología pseudocientífica con la que se encasilló a Estacio y a otros autores de tiempos flavianos como pertenecientes a una “época de plata” no contribuyó sino a inhibir el interés por su obra, que de otra manera y bajo nuevas perspectivas de estudio, habría suscitado el entusiasmo de muchos pero que, sin embargo, sólo facilitó su incompreensión.¹⁰

The Classical Journal, no. 4, 1975 p. 28: “The vision of Clementia in book 12, is perhaps central to the medieval and Renaissance view that Statius was a Christian”. El problema, sin embargo se complica si pensamos que “it is especially odd that Dante would’ve chosen Statius, a man who dedicated his poem to the persecutor of Christians, Domitian, as a symbol of Christian Rome”.

⁷ Büttenwieser, ‘Popular authors of the Middle Ages: The testimony of the manuscripts’, *Speculum*, vol. 17 no. 1, 1942, pp. 50-55, afirma que el autor de las *Silvae* era antes del siglo XIII más popular que Propertio y cuenta al menos 120 ejemplares de la *Tebaida* para entonces.

⁸ Antes de esto en el siglo XVII, la popularidad de Estacio trascendía el ámbito literario. Así, en carta fechada el primero de agosto de 1637 que Peter Paul Rubens dirigió al anticuario Francisco Junio, el pintor flamenco escribía “vestigia euntium potius adoro” parafraseando a Estacio: *Theb.* xii, 817: *sed longe sequere et vestigia semper adora*. Sea que Rubens pensara específicamente en los versos de Estacio, sea que aquella cita fuera producto de su memoria y su educación clásica, es difícil de determinar, aunque en cualquier caso la referencia garantiza, sino la popularidad fehaciente de Estacio, sí al menos la pervivencia de algunos de sus versos. Cfr. McGrath E., ‘The Painted Decoration of Rubens’ House’, *Journal of Warburg and Courland Institutes*, vol. 41, 1978, p. 245.

⁹ David Vessey en su valiosa obra *Statius and the Thebaid*, Cambridge, 1973, p. 2, a la que debemos el renacimiento del interés por Estacio, insiste en “ranquearlo” en segundo lugar: “Lucan, Silius and Statius [...] accepted Virgil as their master. Their realism should not blind us to the merits who willingly accepted the position in the second rank.”

¹⁰ Desde hace tiempo los estudiosos interesados, no sólo en la literatura sino también en otras disciplinas clásicas como la historia o la política han echado abajo los endeble fundamentos de la denominación época de plata. Los argumentos son múltiples tanto como las exposiciones. Mario Citroni por ejemplo, ‘Affermazioni di progresso artistico nei poeti latini’ *L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine* A. Schmidt (ed), *Entretiens sur l’Antiquité classique*, Vandoeuvres, Genève, Fondation Hardt, 2001, p. 267 y ss., atribuye esta torpe nomenclatura a la aplicación de la idea de progreso evidente en otras áreas, pero inadmisibles en el campo de las Artes.

De esta manera todo estudio que se realice sobre la “épica de plata” debe considerar los prejuicios históricos que pesaron sobre ella y determinar sus causas. En el caso específico de Estacio, encontramos dos razones que han contribuido para la valoración negativa de su obra.

La primera, el carácter accesorio de la *Tebaida* frente a la *Eneida*, producto de una sobrevalorada afirmación realizada por el propio Estacio, al describir su obra como cantada con una *inferior lyra*, donde el término comparativo para *inferior* era evidentemente la gran épica virgiliana. La segunda razón, que tiene que ver con el calificativo *imitatio servilis* aplicado al oficio de nuestro poeta, obedece a un prejuicio artístico que quiere juzgar, según los valores exaltados por el Romanticismo, a todo autor y a sus productos literarios bajo los vagos criterios de genio y originalidad.¹¹

Ahora bien aunque el sustento filológico y científico de estas dos objeciones aplicadas al estudio de Estacio resulte un tanto débil, de la *Tebaida*, y en general, de cualquier obra literaria, hay ciertas complicaciones de carácter histórico que las han fortalecido y que a continuación analizamos.

1. *Inferiore lyra.*

Como decíamos arriba, resulta paradójico afirmar que uno de los principales detractores de la *Tebaida* haya sido el propio Estacio y aunque en una primera lectura sus palabras podrían parecer indefendibles, quizá merezca la pena analizarlas con cuidado: (12. 445-446):

Vos quoque sacrati, quamvis mea carmina surgant
Inferiore lyra, memores superabitis annos.
Forsitan et comites non aspernabitur umbras
Euryalus Phrygii que admittet gloria Nisi.

¹¹ Quizá la razón principal de que pensemos en Estacio como un poeta menor es la costumbre que heredamos de la propia Antigüedad de tasar según “clases”. Sin embargo, tal costumbre no debe nublar nuestro entendimiento de la Literatura Antigua. Como afirma Lesueur, Stace, *Thebaide*, R. Lesueur (ed.), Les belles lettres, Paris, 1990 p. xxi: “N’avons-nous pas vue quelque peine à nous défaire des fâcheuses habitudes (héritées précisément de l’École et de Quintilien lui-même) qui consistent à établir des classements et à decerner des prix, souvant à partir des préjugés et surtout d’une connaissance partielle ou superficielle de l’écrivain.”

Ustedes también reciban honores sagrados, y aunque mi canto se eleve desde una lira inferior serán recordados en los años por venir. Quizá tampoco Euríalo despreciará sus sombras como compañeras y la gloria del frigio Niso los acogerá.¹² En este pasaje situado hacia el final del canto XII Estacio apostrofa a dos de sus personajes. Durante una expedición nocturna – que nos recuerda aquel episodio virgiliano de los héroes Euríalo y Niso – Hopleo y Dimas dos soldados argivos, se aventuran en busca de los cadáveres de Tideo y Partenopeo.¹³ Así es como, mediante una plegaria a los dioses, el poeta encomienda a sus criaturas, apelando a que quizá no sean “despreciables” en su hechura como para no poder aspirar a la compañía de las creaciones virgilianas.

Del análisis del texto se pueden extraer al menos dos conclusiones: primero, Estacio, efectivamente considera su arte inferior al de Virgilio, pero a pesar de ello – y ésta, en mi opinión, es la conclusión más importante – la gloria de Euríalo y de Niso admitirá a los nuevos personajes estacianos Hopleo y Dimas como dignos compañeros suyos en el reino de las sombras.¹⁴ Es decir que la pareja argiva acompañará en su fama a aquella italiana con igual mérito y decoro.

Si leemos esta alusión¹⁵ en un segundo grado, esto es, sustituyendo a los personajes por la totalidad de sus obras y a su vez, tomando a éstas mediante una sinécdoque por sus autores, el sentido se hace aún más evidente: A pesar de ser cantado con una “inferiore lyra” el poema épico de Estacio, por su mérito artístico deberá ser juzgado como un *igual* de la *Eneida*. Esto al menos según el anhelo del autor, quien aludiendo quizá también a una arraigada fórmula política romana: *primus inter pares*,¹⁶ estaría buscando con ello asegurarse un lugar en la historia literaria de Roma.

Pero además de la clarificación que nos proporciona el propio contexto de los versos 445 y siguientes, que nos impide abogar por un sentido literal del texto, podríamos con justeza agregar otro argumento en contra de una lectura semejante del pasaje, esta vez esgrimiendo un argumento desde el terreno de la tópica literaria.

¹² En adelante, salvo indicación contraria, las traducciones son mías.

¹³ Cfr. *Aen.* IX, 176-449

¹⁴ Literalmente: *forsitan...comites...umbras Euryalus Phrygique admittet gloria Nisi*. La sintaxis y las figuras retóricas (zeugma, lítote, etc...), rasgo distintivo del arte del napolitano, dificultan la comprensión del texto, pero no oscurecen el sentido del pasaje. Aquí, he preferido desmenuzar las ideas contenidas en los versos, en vez de optar por una traducción literal.

¹⁵ Este juego alusivo y retórico está presente en toda la obra de Estacio cfr. *infra* cap. 2: *passim*.

¹⁶ Donde Virgilio sería indisputablemente *primus*, pero donde Estacio, no se sentiría avergonzado de esa primacía, sino halagado por el afianzamiento de su obra como *par* de la *Eneida*. Delarue, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain y Paris, 2000 p. 63, está de acuerdo con esta interpretación cuando dice: *Stace se voudrait non talis mais tantus*.

Al mismo tiempo que con el calificativo *inferior* el poeta de “plata” se colocaba voluntariamente en una posición de desventaja frente a Virgilio, por ese mismo gesto, el autor reivindicaba su lugar mediante el bien conocido tópico de la *recusatio*. Antes de ser empleado por nuestro autor, dicho tópico había sido practicado con asiduidad a lo largo de la incipiente historia de la literatura latina.¹⁷ Baste recordar la forma en la que con cierta *modestia* Horacio cancelaba la posibilidad de ser caudaloso como Píndaro y se contentaba con componer *operosa parvus / carmina*¹⁸ inaugurando así todo un nuevo género literario que entendía la importancia de la falsa modestia como un tópico válido para la justificación de la obra de un poeta frente al resto de aquellas de sus predecesores.¹⁹

¿Cómo explicar entonces que trabajos como el de Albert quieran ver en el autor de la *Tebaida* a un mero imitador virgiliano carente de toda originalidad?²⁰ Barchiesi comparte nuestro desconcierto cuando afirma:

Per sino la famosa dichiarazione di secondarietà con cui Stazio ha consegnato la sua *Tebaide* allo status epigonale e manieristico “tu segui *l'Eneide* a distanza e adora le sue impronte” (12, 16-17) è stata letta da un poeta che si intendeva di classici e di epos, Chaucer come una implicita rivendicazione di successo e di pari dignità con Virgilio [...] e a ben vedere non so come si sia mai potuto interpretare quale espressione di modestia la frase “già ora la gioventù italica studia e ripete la *Tebaide*”.²¹

En efecto, la pregunta que surge tras años de debate y posturas encontradas al respecto de cómo interpretar tal ‘dichiarazione di secondarietà’ en boca de un autor del “siglo de plata”, no tiene que ver con la veracidad del calificativo *inferior* ni con la verdadera intencionalidad detrás de la frase del poeta napolitano, sino con la manera en la que la crítica dejó escapar un detalle tan obvio, de modo que se pensó que en el fondo, el propio Estacio reconocía su obra como menor frente a aquella de Virgilio y

¹⁷ Para la época de Estacio el tópico incluso revestiría un segundo grado, como lo muestra Hinds, S. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. pues en el momento en que Virgilio se volvió un clásico, carácter del que sin duda gozaba ya en tiempos de Domiciano, la deferencia de los autores épicos no sólo se hizo obligada hacia la literatura griega, sino también respecto de la literatura augustea.

¹⁸ Hor. *Carm.* IV, 2, 31-32.

¹⁹ Alain Deremetz ‘Enée Aède. Tradition Auctorial et redondation d’un genre’ en *L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine* A. Schmidt (ed) *Entretiens sur l’Antiquité classique* vol. 47, Vandoeuvres, Genève, Fondation Hardt, 2001Mc p. 145) reduce esta confusión al orden de lo semántico entre “ce qui est de l’ordre de l’énoncé” y “ce qui se rapporte à ‘énoncé de l’énonciation’”. Pues Estacio como Horacio “affirment tout à la fois, dans un même recueil, leur ambition et leur humilité,” p. 145

²⁰ Albert, P. *Histoire de la littérature romaine*. Delagrave, Paris, 1871, Tomo III, p. 388 y ss.

²¹ Barchiesi, M. ‘Genealogie letterarie nell’epica imperiale. Fondamentalismo e Ironia’ en *L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine* A. Schmidt (ed) *Entretiens sur l’Antiquité classique*, Vandoeuvres, vol. 47, Genève, Fondation Hardt, 2001, p. 268

que por ende, debía determinarse no sólo inconveniente otorgar cierta importancia a aquella épica, sino que su profundización fue estimada como un esfuerzo vano.

Paradójicamente, el autor de la *Tebaida* no quería ser empequeñecido con tal afirmación, sino que ambicionaba colocarse como el segundo épico latino en importancia, sólo detrás de Virgilio, e incluso a su misma altura.²² De esta forma deben entenderse los versos que Barchiesi trae a la discusión: (*Teb.* 12, 815).

durabis ne procul dominoque legere superstes,
o mihi bisse nos multum vigilata per annos
Thebai? Iam certe praesens tibi Fama benignum
Strauit iter coepitque nouam monstrare futuris.
Iam te magnanimus dignatur noscere Caesar,
Italiae iam studio discit memoratque iuuentus.
Vive, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta,
Sed longe sequere et uestigia semper adora.

¿Sobrevivirás lejos de tu amo, Tebaida cuidada mucho por mí doce años, y perdurarás para ser leída? Ciertamente que ya la fama presente te allanó un benévolo camino y comenzó a exhibirte renovada para el futuro. Ya se digna el magnánimo César a conocerte, ya la juventud en Italia te memoriza y aprende con empeño. Vive, te lo ruego, pero no intentes sobrepasar a la divina *Eneida*, sino síguela a distancia y adora por siempre sus huellas.

La sinceridad y verdadera intención de la frase *nec tu diuinam Aeneida tempta / sed longe sequere et uestigia semper adora*, ha sido objeto de debate en los últimos años.²³ Sobre todo porque, si afirmamos que con estos versos Estacio no hacía sino cumplir con un formulismo – igual que como en el caso antes citado de Horacio – esto es, rendir homenaje al gran padre de las letras latinas cuya *Eneida*, para la fecha de composición de la *Tebaida*, se había consolidado ya como un referente y modelo, entonces debemos pensar que en aquella afirmación hay muy poco espacio para un sentido homenaje.

Sin embargo, debemos insistir en que el acento y lo verdaderamente importante no está desde luego en determinar la honestidad de las palabras estacianas. Saber el grado de aprecio que sentía el napolitano por el mantuano es completamente irrelevante. Si revisamos con atención los versos previos, podemos notar, lo que para Estacio, en cambio, era fundamental: *Iam te magnanimus dignatur noscere Caesar, / Italia iam*

²² De nuevo Barchiesi (2001: 269): “Se Stazio avesse conservato oggi l’autorità che aveva per Dante e per Chaucer, anche noi sapremmo guardare a la sua opera come a un coronamento invece che a una confessione di secondarietà.”

²³ Cfr. Hardie, P., *The Epic Successors of Virgil: A study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, 1993, p. 111, que con agudeza elimina las intenciones desdeñosas de otra parte de la crítica “Even if Statius advises his poem for the present to follow at distance, the future holds *honores* that might well be those of a god.”

studio discit memoratque iuuentus. En una visión del poeta acerca del futuro inmediato, tal como la *Eneida*, la *Tebaida* gana el honor de ser recitada y memorizada por la juventud romana y el mismo César se *digna* a conocerla.

Ahora bien, por si quedara alguna duda de las intenciones de nuestro autor con este epílogo, que en ningún caso podrían describirse como indiferentes o modestas, Dominik ha subrayado la inusual redacción del pasaje en dos sentidos: Primero, la referencia al emperador en un *sphragis* que busca cantar los logros y la inmortalidad no del César sino del poeta napolitano, es completamente inusual en la poesía latina.²⁴ En segundo lugar, la ambivalencia del *dignatur noscere Caesar*, pues, o bien, César en su dignidad máxima ha condescendido en interesarse por una obra resignada, empequeñecida y de factura menor a la *Eneida*, o bien, la importancia de la obra por sí misma es tal, que incluso César se ha visto forzado a conocer y reconocer *su* dignidad.

En cualquier caso, la investigación moderna tiende a dar el justo peso a las palabras de este epílogo, estableciendo que de ninguna forma se podría concluir a partir de él que Estacio ha querido revestir su *Tebaida* de un carácter sumiso o secundario.

2. *Imitatio seruilis*.

Estacio es, sin duda, un autor en deuda con la tradición. Dos de sus mayores influencias fueron reconocidas explícitamente por el propio poeta dentro de su obra. La autoridad de Virgilio sobre sus versos presenta un problema doble y si en el apartado anterior partíamos de un equívoco más o menos definido, aquí partiremos de dos nociones entremezcladas y confusas.

El primer aspecto tiene que ver con el grado de influencia del mantuano sobre el napolitano. Reinach, con malicioso ingenio afirma “Stace est sans doute de bonne foi quand il se croit l’imitateur de Virgile [...] Son style n’a rien de Virgilien”.²⁵ También otros críticos más cautelosos, han llegado por caminos muy distintos a las mismas conclusiones: Estacio, particularmente la *Tebaida* en su concepción y plan general, tiene más que ver con la obra de Lucano o Séneca que con aquella de Virgilio.²⁶ Otros, en fin,

²⁴ Dominik, *The Mythic Voice of Statius: Power and Politics in the Thebaid*, Leiden, 1994, p. 78, (Designado en lo futuro para efectos de esta tesis como Dominik 1994b) ofrece, sin embargo, un par de comparativos: Hor. *Carm.* 3.30 y Prop. 1, 22

²⁵ cfr. Reinach S., ‘Juvenal et Stace’ *Revue Philologique*, XXXI, 1907, pp 45-50.

²⁶ En otras palabras no se trata de deslindar a Estacio de Virgilio ni de negar la influencia del mantuano sobre la *Tebaida*, sino de analizar la obra del napolitano independientemente de la relación entre ambos

más conciliadores, creen que el autor de la *Tebaida*, ha sabido procurarse lo mejor de cada uno de los tres poetas antes citados, además de ser deudor también del arte de Ovidio.²⁷

Al respecto no podemos aquí sino esbozar la cuestión; aventuraremos una posible solución en el primer capítulo de esta tesis, a partir de un análisis estilístico y las conclusiones que de él obtengamos, ahora sólo podemos enfatizar que aunque dicho análisis del estilo es indispensable para cualquier estudio de crítica literaria, sus resultados no sirven más que parcialmente para valorar el arte del autor, y que el estilo, no es más que un aspecto de una obra, pero de ninguna manera constituye la totalidad de ella. Lo que es más, establecer cuánto hay de virgiliano en los pasajes de la *Tebaida* que aquí analizaremos, no abonará o menguará la calidad de los versos estacianos, tal como determinar cuánto le debe Virgilio a Homero o a Enio, no demerita el arte del mantuano; o en palabras de Vessey:

Virgilian reminiscences are constant and continuous just as are echoes of Lucretius in the *Aeneid* [...] The fact remains, however, that in most striking creations Statius had no obvious or single model in Vergil.²⁸

Despejado el panorama del prejuicio virgiliano, por el que se juzgaba *a priori* la *Tebaida* como una mera imitación de la *Eneida*, curiosamente los últimos estudios en la materia apuntan hacia la idea de que más que virgiliana, la épica de los hijos de Edipo es anti-virgiliana, y hay algunos que incluso han abogado por quitar la figura de Virgilio de en medio por completo para de esa manera permitir que sea el propio texto de la *Tebaida* el que nos hable acerca de sus búsquedas e influencias estilísticas.²⁹

Pero si una parte de la crítica reciente ha podido defender la *Tebaida* de aquellos que ven en ella una mera copia virgiliana, o bien, una retacería de pasajes de todas las épicas que la anteceden, no había conseguido establecer – hasta hace relativamente poco tiempo – una premisa indispensable para continuar su estudio, y es aquí donde nuestro problema se bifurca.

que ha llevado una connotación peyorativa a lo largo de los años, relación en todo caso de proximidad, más que de dependencia o servilismo.

²⁷ Para el peso específico del arte de Lucano en la *Tebaida*, cfr. Delarue (2000: 30) donde el autor analiza los pasajes de las *Silvae* referentes a la relación de Estacio con el poeta de la *Farsalia*, i. e., *Silv.* II 7 y V, 3. Para la influencia de Ovidio en el arte del napolitano cfr. Newlands C., *Statius and Ovid: Transforming the landscape*, TAPA, (2004), vol. 134, no. 1, 133-156.

²⁸ Vessey (1973: 54).

²⁹ Para el primer caso cfr. Vessey (1973:111) “in many respects, Statius like Lucan is not merely post-Virgilian but anti-Virgilian”. Para el Segundo cfr. el estudio de Cecilia Criado *La Teología de la Tebaida estaciana. El antivirgilianismo de un clasicista*, Hildesheim, Nueva York 2000.

El primer logro fue establecer la independencia del texto estaciano de la tradición épica, abogando por su originalidad a pesar de sus préstamos. Pero nunca se había afirmado que era justamente en el hecho mismo de la imitación de Estacio a sus predecesores, donde residía parte de su originalidad. Es decir que no había que buscar el mérito literario de Estacio “en otra parte”, cualquiera que esta fuera, sino que en su imitación de los modelos estaba parte de su genio. Esta afirmación por descabellada que parezca cobrará cabal sentido en el segundo capítulo de esta tesis, donde también será necesario aclarar que este nuevo aspecto de la originalidad de Estacio no aniquila las posibilidades del primero.

Este reciente paso hacia una nueva comprensión del concepto de originalidad que ahora señalo se debe en gran medida al estudioso de la épica latina Stephen Hinds. En un estudio reciente, *Allusion and Intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry* (1998), Hinds ha logrado rastrear algunos mecanismos por los cuales los autores latinos se apropiaban de pasajes representativos del género épico escritos por sus antecesores. La afirmación de que no hay poeta latino que escape a la dinámica de la imitación y reelaboración de pasajes que en principio no le pertenecían a él sino a la tradición, por ingenua que parezca, reivindica a autores como el nuestro, que ha sido generoso –habrá quizá que decir ingenioso – en no esconder los referentes de sus imitaciones. En otras palabras, el hecho de que Lucrecio, Virgilio, Lucano e incluso Enio hayan velado algunas citas y préstamos tomados de sus mayores para luego insertarlos en sus obras, no los convierte en ladrones ni plagiarios, como tampoco, por el contrario, las alusiones claras y específicas de estos mecanismos que remiten a obras de otros autores determina que el texto que los contiene carece de arte e intención.

Ahora bien, en cuanto al concepto de originalidad confrontado con el de la imitación, debemos descartar aquí el desarrollo de tal problema pues además de ser ésa una tarea titánica, tal empresa nos desviaría de nuestro verdadero interés.³⁰ Empero, podemos decir, que lo que hoy entendemos por originalidad, no es un concepto válido para las obras de una sociedad que creía en la imitación de sus modelos como fuente de

³⁰ Lugares donde la crítica ha abusado del concepto de falta de originalidad en Estacio abundan, basten dos ejemplos: El de Steele: “there was little that was original in general outlines or in specific features” (Steele R., ‘Interrelation of the latin poets Under Domitian’, *Classical Philology*, vol. 25, no. 4, 1930, p 329) y el de Humbert “les épopées de Stace sont des oeuvres artificielles, sans originalité dans l’invention et surtout sans sincérité” (Humbert J., *Histoire illustrée de la Littérature Latine*, Paris, 1932, p. 298)

inspiración y desarrollo temático³¹ –más allá del “original” *topos* poético de las musas del Helicón.

En todo caso, lo importante no será rastrear lo que haya de tradicional en la obra estaciana sino localizar lo propio del genio poético del napolitano, como aconsejan las palabras de José Alsina:

Hay que estudiar junto a lo que el autor debe a su propia época el caudal ideológico con que él mismo contribuye a su época [...] No nos interesa ya tanto lo que de tradición pueda subyacer en toda visión del mundo antiguo como lo que de aportación personal pueda haber en toda visión del pasado.³²

Bajo estos nuevos argumentos, concluyentemente podemos decir, que el término *imitatio servilis*, no puede ser aplicado con justeza a nuestro autor, no sólo en forma y esto debido al anacronismo con el que entendemos las nociones de imitación, plagio y originalidad, sino, sobre todo, en fondo, pues la materia poética de nuestro autor, aunque heredada de un conglomerado tradicional, ha sido reelaborada y reestructurada de acuerdo con su propio genio. En palabras de Vessey:

Such writers as Heurel, Turolla and Venini have rightly protested against former accusations of ‘imitatio servilis’ in the *Thebaid* and it’s no longer to be disputed that, however much imitation may be found in the text (and every page reveals many reminiscences) however much he may have owed in style, characterization and episode to his various models, this does not exclude originality and inventiveness”.³³

³¹ Remitimos al trabajo de Laurent Pernot *La Rhetorique dans l’antiquité*, Librairie Générale Française, Paris, 2000, bajo el apartado ‘L’empire ou l’innovation dans la tradition’ donde el autor desarrolla ampliamente el carácter que tenía la educación y la cultura de la *aemulatio* durante la época de Estacio.

³² Alsina, J. *Teoría literaria griega*, Gredos, Madrid, 1991, p. 453.

³³ Vessey, (1973: 93). Sorprendentemente, el libro del que está tomada esta afirmación revela las palabras del autor como un mero intento de justificar su objeto de estudio, es decir, que el recelo expresado en la frase “and every page reveals many reminiscens”, obedece a cierta condescendencia que no implica una convicción de la “originality and inventiveness” del autor.

3. Nuevas perspectivas y crítica reciente.

Quisiéramos establecer como siguiente punto de esta introducción la situación actual de los estudios estacianos. La crítica literaria en materia de Antigüedad latina parece hoy vivir un momento crucial. Nuevos criterios de valoración y aproximación a los textos han permitido que en los últimos treinta y cinco años autores poco conocidos como Estacio sean revalorados y estudiados con seriedad y sin prejuicios.

Sin embargo, aunque es cierto que desde entonces se ha comenzado a avivar el interés por la *Tebaida*, la lista de sus detractores sigue superando a la de aquellos que buscan desmitificar su mala fama. Algunos investigadores interesados primordialmente en la *Tebaida*, han mostrado apenas cierta condescendencia con los valores literarios de la obra. Gossage, por ejemplo, dice que su estilo es mucho menos poderoso que el de Séneca y Lucano.³⁴ Y no mucho tiempo antes que él, Mathew Leigh había descrito la *Tebaida* como “a monstrously dark epic”.³⁵

Sobre el lenguaje ‘oscuro’ de Estacio tendremos oportunidad de regresar en el primer capítulo de la tesis; baste decir que dicha objeción para una obra literaria resulta poco válida pues como establece Octavio Paz:

Por lo que toca a la oscuridad de las obras, debe decirse que todo poema ofrece, al principio dificultades. La creación poética se enfrenta siempre a la resistencia de lo inerte y horizontal [...] Los simbolistas fueron acusados de herméticos y decadentes. Los “modernistas” [sic] se enfrentaron a las mismas críticas. La verdad es que la dificultad de toda obra reside en su novedad. Separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni el del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante. Toda creación engendra equívocos. El goce poético no se da sin vencer ciertas dificultades, análogas a las de la creación. La participación implica una recreación; el lector reproduce los gestos y experiencias del poeta.³⁶

Pero el lenguaje oscuro y el estilo rebuscado no son las únicas objeciones que se han hecho recientemente a la *Tebaida*. La crítica se ha sorprendido sobre todo, por la motivación de la elección del tema, pues haya sido o no movido Estacio por razones

³⁴ Cfr. El apartado *Statius* en Dudley D. R. (ed) *Neronians and Flavians Silver Latin I*, Routledge, Boston 1972 p. 185: “It’s less powerful than the sensationalism and the nervous rhetoric of Seneca and Lucan or the deliberate strictures on society penned by Tacitus and Juvenal but it has its own sensible appeal.” Curiosamente, el autor, después de mirar de soslayo el arte del napolitano, parece querer recomponer su tesis, y sin embargo, nunca explica en qué consiste ese “own sensible appeal”.

³⁵ Leigh, M., *Oblique politics: “Epic in the Imperial period”* en *Literature in the Greek & Roman worlds. A new perspective*. Oliver Taplin (ed.), Oxford University Press, Oxford, 2000.

³⁶ Octavio Paz, *La casa de la Presencia*, Fondo de Cultura Económica, 1995, México, p. 69

políticas,³⁷ el ciclo tebano, y muy en específico el desenlace de la estirpe de Cadmo y su extinción con la muerte de Eteocles y Polinices, presentaba varias complicaciones para su adaptación y tratamiento.

Por otro lado, no es de extrañar que el papel del escritor frente a su siglo, esto es, frente a la tiranía y la opresora figura del César, en una época tan interesada en el debate entre imperialismo y servilismo, haya polarizado las evaluaciones sobre el napolitano. De nuevo, sorprende la facilidad con la que, usando los mismos argumentos pero desde perspectivas distintas, algunos han encontrado en las maneras de Estacio y en sus manifiestos poéticos una deplorable actitud resignada frente a Domiciano mientras que otros piensan que lejos de tratarse de un mero y sencillo ejercicio adulatorio, el problema de las relaciones entre el artista y su mecenas, el César, pone en juego elementos mucho más complejos que reflejan, en gran medida, la concepción del autor sobre su entorno o su *Weltanschauung*. Entre ellos, Dominik, establece lo siguiente:

The depressing Weltanschauung that Statius presents in the *Thebaid* depicts a hostile universe in which the innocent are likely to become the victims of supernatural vindictiveness just as much as the flagitious. [...] Man's occasional displays of rebellion or bitterness against his divine oppressors are evidence that the abuse of supernatural power is likely to inspire intense hatred of divine authority rather than respect for the gods only serves to epitomize the helplessness of man in being unable to effect any improvement in his position.³⁸

Por otra parte, quizá el calificativo *seruilis* aplicado al arte de nuestro autor se haya hecho extensivo a su relación con Domiciano y a la dedicatoria de la obra. Las formalidades del mecenazgo y el estrecho margen de acción de los poetas en esta época, complica la visión de este carácter sumiso que sus detractores han achacado a la obra de Estacio. Sin embargo, la polivalencia de la lectura del prólogo y la dedicatoria a Domiciano, permite pensar, en sentido opuesto, que la temática del libro ponía en entredicho las lealtades del poeta con su Emperador y denunciaba, aunque veladamente, la tiranía del Imperio. O en la exposición de Dominik:

³⁷ Así lo considera Lesueur (1990: xi): “D’autre part la guerre de deux frères pour la possession du royaume de Thèbes, avec son cortège d’horreurs, montrait en filigrane les conflits sanglants de 69 qui culminèrent dans l’incendie sacrilège du Capitole et qui pouvaient résonner comme l’écho lointain des assauts des Sept contre les murs de l’antique cité, des défis de Capanée à l’adresse de Jupiter des monstrueux décrets de Créon heureusement anulés par l’intervention providentielle de Thésée rétablissant comme plus tard Vespasien, la justice et la paix.”

³⁸ Dominik (1994b : 75)

There is no concrete evidence for associating Eteocles and Polynices directly with Domitian and Titus, despite the obvious attraction of such an identification. But the point lies in the implicit suggestion of such a relationship, since Statius would have been fully aware that the antipathy between Eteocles and Polynices and their mutual fratricide would bring to the minds of a contemporary audience the rumored hostility between the sons of Vespasian and the alleged poisoning of Titus by Domitian. ³⁹

De esta manera, según esta reveladora tesis de Dominik, se nos sugiere el establecimiento de una antítesis entre el encomio con el que se abre el primer canto y la actitud frente al emperador hacia el final de la *Tebaida*. En otras palabras, la dedicatoria y alabanza formularias con las que se abre el libro, mero requisito burocrático, tendría su contraparte en los últimos versos del canto XII en donde Domiciano “se digna” a conocer la obra de Estacio: el amo, se inclina ante la obra del esclavo. Además, sostiene Dominik, que aunque en el prólogo se establezca de forma aparentemente adulatoria que Roma busca a su *dominus* para ser suya por siempre, la realidad es que Domiciano morirá antes que ella, de la misma manera en que la gloria de la *Tebaida* sobrevivirá a su autor. ⁴⁰

Las opiniones de Dominik ⁴¹ van más allá de la desmitificación de una adulación servil por un sutil recordatorio de la mortalidad del emperador, y sugieren la afinidad en la elección de un tema aparentemente tan lejano al mundo del Imperio, con la situación contemporánea romana. El fratricidio entre Eteocles y Polinices presentaría en *myse en abyme*, aquel entre Rómulo y Remo, de la misma manera en que la serie de gobernantes de la casa de Cadmo y sus abusos sobre el pueblo tebano, reflejarían los excesos de la estirpe de César. ⁴²

Otro de los temas debatidos con avidez por esta nueva corriente de críticos es el mote con que se ha calificado a Estacio como poeta manierista. Una parte de la crítica sigue pensando que dicho calificativo envuelto en un prejuicio político-artístico,

³⁹ *Ibid.*, p. 89-90.

⁴⁰ Otros piensan, sin embargo, que el carácter del proemio es puramente convencional y disfuncional: “To Statius the use of the preface is purely ‘utilitarian’ Pavlowskis has written. From our analysis of the four true dedication, we can see that this is so.” Vessey (1973: 40).

⁴¹ A la misma conclusión, esto es la reivindicación del arte de Estacio y la negación de su sentido adulatorio, pero desde un camino muy distinto, ha llegado la norteamericana Newlands (2002: 44) mediante la siguiente tesis: “In the *Silvae*, as well as in the *Thebaid*, yet in an entirely different way, Statius attempts to avoid silence, the fate of Lucan. He establishes and maintains his poetic authority through a ‘poetics of Empire’ that constitutes the arte of obliquity practiced in extravagant and stylish ways.”

⁴² Gossage, (1972: 185) piensa distinto: “He ostensible supported the imperial family and their ministres and favourites. [...] with poems that flattered but sometimes lacked spontaneity and exhibited that required grace without profundity of thought or feeling.”

combina un sentimiento de añoranza por una época de oro con la idea de una inevitable decadencia política y artística que sobreviene tras de ella, inadmisibles para valorar el arte del poeta.⁴³

A esta argumentación deberíamos agregar un prejuicio histórico, pues si bien el barroquismo de un autor que “never felt embarrassed by hyperbole”⁴⁴ en otra época – como el siglo de oro español, por ejemplo – no hubiera constituido ningún problema para justipreciar su obra (como nunca lo fue en el caso de Góngora) en el mundo de la Antigüedad post-*virgiliana*, sin embargo, Estacio parece pagar el precio de su proximidad cronológica junto al regente de las Musas latinas y su producto: el clasicismo latino. Así, mientras que en la obra de Góngora cada hipérbole y rebuscamiento no representa un lujo de mal gusto sino un exquisito adorno, el autor de la *Tebaida*, en cambio, debería avergonzarse (¡!) al utilizar los recursos más culteranos y rebuscados, que dificultan la textura de su intrincada épica.

A este respecto, es útil el rastreo que ha hecho Philip Hardie⁴⁵ sobre el término *mannerism* aplicado a la literatura Romana. Según éste, debemos su primera mención a E. R. Curtius, quien entendía por manierismo un síntoma y mero gusto injustificado por un “extreme horror and pathos”. A este concepto luego se agregaría la idea de la *maniera* como “a disease of classicism”.⁴⁶

La terminología encontrada en estas dos definiciones “pathos”, “extreme”, “disease” nos da una pista sobre la raigambre de su doctrina, al punto que denuncia su falacia histórica. Pues, aunque en el imaginario colectivo romano después de Augusto, la decadencia del Imperio y sus artes no era sino una consecuencia lógica, un análisis detallado de la idiosincrasia romana revelará que esta idea era sólo un tópico bastante bien difundido durante la propia Antigüedad.

De modo que si para gramáticos posteriores como Probo o Servio, los autores post-*virgilianos*, entre ellos Estacio, eran “neoterici” y ese calificativo bastaba para su menosprecio, con ello no hacían sino reproducir el juicio de Cicerón, para quien sus

⁴³ Por ejemplo, Newlands (2002: 3).

⁴⁴ Vessey (1973: 49)

⁴⁵ Cfr. Hardie, P. ‘Review: Statian and Senecan Shocks’, *The Classical Review*, vol. 43 no. 2, 1993, pp 274-275

⁴⁶ Vessey (1973: 8). Ahí mismo el filólogo norteamericano afirma que el autor de la *Tebaida* privilegia el arte por encima del sentido común, lo artificial sobre lo natural.

contemporáneos eran también *neoterici*, especialmente Catulo y los poetas afines a su círculo.⁴⁷

El éxito de este prejuicio⁴⁸ – basado más en falta de perspectiva histórica y la nostalgia del proverbio popular “tiempos pasados fueron mejores” que en una sólida argumentación literaria – está garantizado por juicios como los de Curtius o Vessey, quien además agrega:

Curtius has succinctly expressed the truth “The mannerist wants to say things not normally but abnormally, he prefers the artificial and affected to be natural. He wants to surprise, to astonish, to dazzle. While there is only one way of saying things naturally, there are a thousand forms of unnaturalness”.⁴⁹

No voy a detenerme en la discusión acerca de la subjetividad contenida en el término “natural” y “artificial” – quizá aquí empleado a partir del concepto de mimesis aristotélica – pues determinar qué es natural y qué es antinatural en las artes, además de imposible resulta ocioso. Baste decir que si en verdad no existiera más de una manera de decir las cosas de forma “natural” entonces, la mayoría de los trabajos literarios estarían condenados a ser “antinaturales”, pues es la intención del poeta decir las cosas de manera renovada y no naturalista. A este respecto arroja mucha más luz el juicio no de un crítico literario sino de un verdadero poeta, Vicente Huidobro cuando sobre el tema dice:

Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación *natural* para adquirir otra más profunda [...] ese es el lenguaje que debe descubrir el poeta.⁵⁰

Dejando a un lado la visión “naturalista” de Curtius, sobresale la luminosa apreciación de Debra Hershkowitz⁵¹ al respecto del manierismo estaciano, quien en vez de gestionar el asunto como un problema lo ve como una virtud. Sin duda, la sutil diferencia que Hershkowitz ha establecido entre “excessive” y “being deeply concerned with excess,

⁴⁷ Tal como advierte Hinds (1998: 83) “we should remember as an immediate caution against to easy periodization that on Cicero’s reading the ‘New Poets’ themselves were not so much new as epigonal”. Cfr. Para el lugar de la discusión en Cicerón *Orat.* 161 y *Att.* 7. 2. 1.

⁴⁸ La problemática no es sencilla y no quisiéramos, por defender la *Tebaida* en contra de este prejuicio, caer en el error aún más grave señalado por Hinds (1998: 84) “so, the idea of decline is not simply a piece of modern superstructure to be thrown away at will, writers in the Silver Age persistently characterize themselves as living in a period of cultural decadence”.

⁴⁹ Vessey (1973: 9)

⁵⁰ Vicente Huidobro, ‘La poesía’ en *El poeta y la Crítica*, UNAM, México, 1998. El subrayado es mío.

⁵¹ Cfr. Hershkowitz D., ‘Patterns of Madness in Statius *Thebaid*’, *The Journal of Roman Studies*, vol 85, 1995, pp. 52-64.

cultural, ideological, and poetic” reivindica el manierismo estaciano, valorando esta ‘rareza estilística’ y redimensionándola en un valor cultural agregado de la poesía estaciana propia de una época en la que debido a la opresión política de Domiciano, escritores y artistas buscaban nuevas formas de expresión.

De tal forma, a más de casi dos mil años de distancia, resultaría ingenuo pensar - aunque habrá quien todavía así lo haga –⁵² la historia de la literatura romana como hija de su historia política, de modo que a cada período de apogeo militar y social corresponde necesariamente uno de igual gloria en el campo de las artes, tal como cada época de incertidumbre en el poder ha sido terreno yermo para las artes y las letras.⁵³

Además, la inexactitud del término manierista no se limita al ámbito político sino que trasciende esa esfera afectando la valoración estética de la obra, pues impide juzgar cabalmente el potencial de la *Tebaida*, tal como lo expresa Newlands:

The epithet ‘mannerist’ as an art historical term uneasily applied to literary texts, bears with it the strong associations of artistic decline. Yet perhaps as Melchiori has suggested we should think of mannerism not as a style of decadence or of transition between periods of greatness but rather as the expression of a certain type of adventurous and incisive sensibility.⁵⁴

Consecuentemente, el concepto de decadencia político-artística que implicaba el término “manierista” deberá ceder su significado a uno de cambio, “revolución” incluso, no menor en rango, sino distinto de la época “dorada” bajo la que vivió Virgilio u Horacio. Y en cualquier caso, es justo decir que el resultado ha sido más afortunado, o al menos más deseable – despojándonos de la subjetiva ambivalencia mejor / peor – pues no hubiera existido nada más “antinatural” que seguir copiando el estilo ‘clásico’ virgiliano cincuenta años después de la desaparición de éste, durante el año 80, fecha aproximada del inicio de la composición de la *Tebaida*.

⁵² Lo que resulta más grave es que en el fondo, este prejuicio político se acompaña de uno moral pues “Modern critics have followed ancients in seeing Flavian art and architecture as symptomatic of the moral decline of the age”. Newlands (2000: 5).

⁵³ Con esta afirmación no se busca negar la importancia de las circunstancias políticas en la valoración de cualquier producto cultural, pretensión que sería absurda. Más bien se trata de matizar y otorgar su justo valor a cada aspecto.

⁵⁴ Newlands (2002: 9). A las mismas conclusiones llega Lesueur (1990: xxxiii): “On se méfiera donc des étiquettes d’écoe qui sont d’autant plus suspectes qu’anachroniques, à moins de considérer que le baroquisme est une reaction universelle de l’esprit humain, à toutes les époques, contre les règles de la mesure, de la raison et du gout.”

4. *Diuina Thebais*: Los riesgos del revisionismo.

Hasta aquí hemos expuesto de manera introductoria algunos de los principales problemas que plantean la *Tebaida* y su valoración. Alguno de carácter estilístico, otro relacionado con la teoría de la recepción del texto, y otro más provisto de tintes morales y políticos. Todo esto, con la única intención de establecer que las razones por las que se le ha negado a la única épica completa que conservamos de Publio Papinio Estacio la oportunidad de ser leída sin prejuicios son insuficientes para desacreditarla y que – como lo ha denunciado la nueva generación de críticos interesados en la poesía del napolitano, entre los cuales, Lesueur y Newlands – generalmente, tras la incompreensión y disgusto por la *Tebaida* de parte de algunos críticos se esconde el completo, aunque en ocasiones sutil, desconocimiento de su obra.

Algunos de nuestros argumentos fueron esgrimidos en la palestra de la historia de la crítica literaria, terreno por demás peligroso y movedizo; otras objeciones, así como sus evidencias, sólo pueden ser debatidas en el terreno del texto, de modo que evitamos resolver *a priori* la cuestión del verdadero valor de esta obra. Es decir que por reivindicar la *Tebaida* caigamos en el lugar común de los elogios grandilocuentes y las justificaciones innecesarias, pues al fin y al cabo, el texto deberá defenderse por sí mismo.⁵⁵

Por ello, algunas de las polémicas fundamentales sobre la épica de la casa de Edipo, como la cuestión de la unidad, la falta o no de cohesión de la obra, la carencia de un héroe central y el barroquismo estilístico, se han dejado fuera de esta introducción. Consideramos pertinente tratarlas *in situ*, donde ofreceremos argumentos en pro o en contra sustentados por el análisis del texto y no por especulaciones ajenas a sí mismo.

En lo que respecta a la *Tebaida*, el terreno ha sido allanado gracias a las obras de Feeney y Lesueur, mientras que sobre las nuevas teorías de la literatura comparada aplicada a la literatura latina, las aportaciones de Hardie y Hinds han sido fundamentales. De algunas de sus premisas partirá este estudio y sin las obras de estos estudiosos este trabajo estaría incompleto.

⁵⁵ Una advertencia tal, está contenida en el apartado ‘Change and Decline’ de Hinds (1998: 90 y ss), Donde la paradoja revisionista es invertida de la siguiente manera “ ‘just because a poet says his work has declined, does not necessarily mean his work has declined’, but also, ‘Just because a poet says his work has declined that does not necessarily mean it hasn’t declined’ [...] Recognition of the tropes of literary history does not entail denial of their status as lived experienced”.

5. Consideraciones metodológicas.

Para lograr los objetivos primarios de esta investigación hemos sacrificado extensión por profundidad. Es decir, la imposibilidad de estudiar a fondo los doce libros y más de diez mil versos de la *Tebaida* nos obligan a delimitar nuestro tema de una manera concentrada y bien delimitada. Hemos escogido el episodio de la *necromanteia* o *nekuia* situada hacia la mitad del libro cuarto (versos 406 y siguientes) por ser un campo especialmente difícil para medir el genio poético del poeta napolitano.⁵⁶

Procederemos primero por un análisis formal y retórico del texto y veremos de qué manera y con qué recursos Estacio ha intentado apropiarse de una tradición rica y compleja como la de la épica. Sólo el estudio atento del estilo y la estructura podrá autorizarnos a establecer un juicio certero sobre la valía del texto. En segundo término, procederemos de la misma manera pero en lo que se refiere no ya al estilo sino al contenido.

En el primer apartado de esta tesis, nos centraremos en los detalles ‘ambientales’ del pasaje – según la retórica tradicional, los aspectos circunscritos a la *dispositio* y a la *elocutio* –, escenarios, colores, vestimenta y personajes en su aspecto físico y sus relaciones con los elementos del espacio en el que están circunscritos, dejando el análisis del contenido de sus diálogos para el segundo apartado de la investigación.

En esa segunda parte, nos centraremos en un aspecto fundamental para esta tesis: la ironía implícita en el pasaje, gracias al mecanismo de intertextualidad con el que Estacio se defiende y se define frente a la tradición épica del *topos* de la *nekuia*.⁵⁷

Intentaremos durante el proceso hacer válidas ciertas observaciones para el conjunto de la *Tebaida*, pues si bien el método analítico del cual partimos ofrece ciertas limitantes, algunas de las conclusiones que obtendremos a lo largo del estudio, apoyadas en las conclusiones obtenidas previamente por la crítica autorizada, pueden ser aplicadas al arte del napolitano Estacio en su conjunto.

⁵⁶ Quizá ningún otro episodio cargue con un peso tan específico en cuanto a bagaje tradicional y lenguaje formular se refiere. La popularidad del tópico estaba garantizada desde Homero, Virgilio y Ovidio. Sin embargo, el terreno aparentemente trillado de la *nekuia* representaba una gran oportunidad para Estacio como lo piensa Keith, ‘Ovidian personae in Statius *Thebaid*’, *Arethusa* 35, 2002 pp. 381-402 “Scenes of necromancy tend, by tier very nature to constitute essays in retrosection, inasmuch as the dead reflect back on their past actions rather than look forward to future events.”

⁵⁷ En este sentido nuestro trabajo no está solo en sus afanes cfr. la ya citada obra de Hinds (1998) y la de Gibbons B. J., ‘Statius and Insomnia: Allusion and Meaning in *Silvae* 5. 4’. *The Classical Quarterly* vol. 46, no. 2, 1996, pp 457-468.

En cuanto al marco teórico, una primera aproximación al texto nos invitó a utilizar conceptos completamente ajenos al campo de la Literatura Clásica.

Sobre la mise en scène, específicamente, la poética del autor nos invitaba a recurrir a un análisis detallado de los recursos visuales del texto, desde un punto de vista dinámico y no estático, tomando en cuenta las circunstancias de recepción del texto, incluso si con ello arriesgábamos descuidar aquellas de su elaboración.

Finalmente, incluiremos nuestra traducción de los pasajes aquí citados en el cuerpo de la investigación y no al final, en un apartado diferente. Nos detendremos en los lugares que haga falta y haremos las anotaciones pertinentes. Al principio optamos para la traducción seguir un método no literal, cuidando la fidelidad debida al texto. Por una mera cuestión de principios intentamos seguir al maestro Antonio Gómez Robledo a quien no hemos valorado en este – utilizando palabras del propio Robledo – “país al que pertenecemos, con una dosis de analfabetos e iletrados, y lo que es peor aún, de semiletrados”.⁵⁸ Sobre todo cuando dice:

La traducción de un poema, debe ser poética; de lo contrario, y amén de otros respetos, será una mala traducción, como muchas de nuestra colección, por el prurito de ajustar el vocablo al vocablo, *verbum verbo* y no *sensus ad sensum*.⁵⁹

Esto no quería decir que mi traducción tuviera aspiraciones poéticas, sino simplemente, que más que optar por una literalidad abstrusa, habíamos preferido desatar las figuras poéticas del texto, sin importar la largura de las perífrasis que esta tarea conllevaba, para de esta manera, intentar al menos reflejar la poesía contenida en los versos estacianos, pues procediendo al contrario, mediante una traducción palabra por palabra, se perderían al ser vertidas al español, y lo más grave se estaría atentando contra el sentido de ambas lenguas. O en palabras de Gómez Robledo:⁶⁰

La traducción literal o yuxtalineal, estaría recomendada para filósofos, así como en los casos en que la palabra sirve apenas para enlazar los símbolos matemáticos como al traducir, la geometría de Euclides, de la cual, en apariencia está ausente el hombre. Donde, en cambio, interviene el hombre como dato fundamental y consiguientemente la historicidad del hombre y del lenguaje, habrá que optar decididamente por la traducción del lado de acá, del idioma-meta, para comunicar al lector actual, hasta donde sea posible, la visión del mundo clásico, pero siempre en la dicción limpia y clara del idioma a que está acostumbrado [...] ¿ A qué entonces, forzar una traducción en castellano helenizado o latinizado para helenistas o latinistas que no la necesitan?

⁵⁸ Marco Aurelio, *Pensamientos*, trad. de Antonio Gómez Robledo, *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana*, México, UNAM, 1992., p. LII.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Op. cit.* LVI.

Es el único método que nos parece posible en un país de iletrados y semianalfabetos, pero si los adictos de la traducción literal creen que esta última debe ser el patrón uniforme, que digan el porqué, en lugar de poner llanamente su voluntad por guía.

Sin embargo debemos decir felizmente que no sucumbimos a la tentación del *traduttore tradditore*, sino que seguimos los principios dominantes de la *Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana* y de sus seguidores, pero sobre atendemos al consejo de ese gran hombre de las Letras mexicanas don Eduardo Torres cuando dice:⁶¹

Úsese la traducción literal siempre que pueda hacerse y así convenga al espíritu, y la espiritual o libre cuando la letra lo exija, ya sea por la fuerza del tema, del consonante o de los acontecimientos.

De tal modo y no encontrando mejor solución que la suya, fue como decidimos buscar la *aurea mediocritas*, dando gusto y apelando a la benevolencia de los amantes de una y otra tradiciones traductorales.

⁶¹ Eduardo Torres, *Lo demás es Silencio*, Era, México, 1991.

CAPITULO 1:

Mise en scène: Elementos visuales y espaciales en la *nekuia*.

The epic strives for totality and completion, yet is at the same time driven obsessively to repetition and reworking. From this contradiction arises the specific dynamics of the epic tradition within the general mechanisms of imitation and tradition in ancient literature;

Philip Hardie

1.1. El montaje de la *nekuia*: algunas consideraciones teóricas.

Ante la dificultad de redactar un nuevo texto sobre la familia de Edipo – tomando en cuenta las muchas otras versiones que se habían hecho con anterioridad – Estacio debió encontrar un espacio poco allanado para explotar su arte y dejar en esa empresa su sello personal. La inclusión de la escena de la *nekuia* representaba un reto en sí mismo, pues quizá ningún otro episodio había sido trabajado tantas veces en la Antigüedad por poetas griegos y latinos, de modo que el lugar para las innovaciones dramáticas era casi nulo.¹

En este sentido, Estacio encontró una gran oportunidad para la renovación de los contenidos y la injerencia en la consecución de los efectos dramáticos en los elementos aparentemente más triviales, como los escenarios y los personajes.²

En otras palabras, la *mise en scène*³ del poema épico se abrió ante sus ojos como llena de posibilidades para la innovación. El asunto estaba en escoger los personajes y escenarios adecuados, pues si bien es cierto que la circunscripción del tema de la épica, la desgracia de la casa de Edipo, limitaba la cantidad de posibles actores y los lugares donde el rito tendría lugar, también es cierto que el poeta gozaba de una amplia libertad

¹ Cfr. Vessey (1973: 237) “The popularity of the motif in the Flavian era is demonstrated by the fact that Valerius, Statius and Silius all included episodes of necromancy in their epics”.

² Lesueur (1990: XLIX) discrepa, ligeramente, de nuestra opinión y cree que el espacio de oportunidad para el napolitano lo constituían las innovaciones estilísticas: “La part réservée à l’originalité et au talent personnel se trouvait ainsi enfermée dans les limites étroites d’une norme générique impliquant l’obligation de conserver d’anciennes recettes pour la construction des épisodes, des scènes [...] l’effort du jeune écrivain, portait surtout sur l’expression, sur le style, parce qu’il y trouvait une liberté beaucoup plus grande et des possibilités quasi inépuisables de présenter une idée et une manière de la rendre autrement que ne l’avait fait son illustre devancier”. Creo sin embargo, que la posibilidad en el campo de las innovaciones estilísticas no se opone con nuestra tesis, por el contrario, la *mise en scène* en este caso, forma parte del estilo de composición del autor, además de todos los rasgos que la retórica tradicional considera como parte del estilo: elección de palabras, utilización de figuras y tropos, pintura de caracteres etc.

³ Cfr. *infra* nota 64.

en cuanto a la disposición de las cosas, a la insinuación de los detalles, que en última instancia podrían revestir a la escena de un carácter verdaderamente propio.

Antes de entrar en detalle a estudiar el pasaje valdrá la pena detenernos a explicar por qué creemos conveniente la aplicación del término *mise en scène* al arte de Estacio y la utilización de conceptos derivados de ella para la profundización de la *nekuia*.

Pues bien, tomamos prestado el término *mise en scène* de la crítica cinematográfica y en última instancia del teatro, de donde aquella lo extrajo a su vez.⁴ Esta licencia que podría parecer excesiva y anacrónica⁵ nos parece, sin embargo, bastante útil para analizar un texto como el de Estacio, descrito por von Albrecht como poseedor de “a painter’s eye”⁶ y cuya idea del espacio, se presta adecuadamente a dicha terminología. Por otro lado, no estamos solos en una empresa semejante, Lesueur⁷ ha hablado antes de *mise en oeuvre épique* para referirse justamente a esta “puesta en escena” estaciana, es decir, a la aglomeración de todos los elementos en juego durante el desarrollo narrativo.⁸

Estudiar la *nekuia* desde esta perspectiva, nos permitirá abordar dos aspectos separados de ordinario por la retórica tradicional, la *dispositio* y la *elocutio*, como cercanos y complementarios. Pero además, nos permitirá ampliar el concepto de la *dispositio*, referido ya no exclusivamente a la distribución del contenido en un plano lineal o temporal – esto es, pensando en el esquema discursivo tradicional: *exordium*, *narratio*, *propositio*, etc. – sino en correspondencia con la distribución de los elementos narrativos pensados como elementos de una composición pictórica, como marco y espacio de una narrativa cuya mayor influencia puede ser rastreada en una pieza teatral.⁹

⁴ La *Film Analysis Guide* del Film Studies de Yale (<http://classes.yale.edu/film-analysis>, consulta en línea, Agosto 2007) define la *mise en scène* de la siguiente manera: “A french term for “staging” or “putting into the scene or shot”, in film theory, it refers to staging action that “covers” or records an entire uninterrupted scene within the frame of the film, and the arrangement, composition and content of the visual elements before the camera.”

⁵ Nos sentimos obligados a señalar una obviedad: Estacio no pensaba en términos cinematográficos. Este hecho sin embargo, no nos impide aventurarnos en la empresa de desmenuzar su obra utilizando las herramientas de la ciencia fílmica y su crítica, sin pretender que ésta sea la única lectura posible, sino considerándola simplemente como una ‘lectura’ más que ofrece el texto.

⁶ Albrecht, Michael von. *A History of Roman Literature*, E.J. Brill, 1997 p 947.

⁷ Lesueur (1990: xv).

⁸ Cfr. También los esfuerzos de la nueva crítica literaria por unir arte visual y arte narrativo en trabajos como el de Randa Sabry ‘Present, Instant et Mise en scène de l’écriture’, *Alif: Journal of Comparative Poetics*. No. 9, 1989, pp. 8-21.

⁹ Cfr. Vessey (1973: 251). La influencia de Séneca en Estacio ha sido estudiada allí como en otros autores, desde una perspectiva estilística pero nunca desde el punto de vista de la composición.

1.2. El escenario de la *silua*: Expansión *versus* unidad.

Como mencionamos en la introducción, una de las principales objeciones hechas a la épica de Estacio ha sido su carácter episódico y falta de unidad. Las razones aducidas para esta aparente falta de cohesión¹⁰ han llevado a Greene a definir la *Tebaida* como “a series of violent episodes, empty of moral or historical meaning, alternating with derivative episodes which themselves tend to hysteria”.¹¹

Aunque la afirmación valorativa de Greene, en sí misma “tends to hysteria” resultando inaceptable, arroja, en cambio, algo de luz en cuanto a un rasgo del arte de Estacio: la importancia que el poeta otorga a ciertos episodios digresivos. Además como ha establecido Vessey, la épica es por naturaleza episódica, expansiva e ilimitada. Tal como la *Iliada* o la *Eneida*, la unidad de la obra no está dada por una acción, ni siquiera por un héroe¹² y la dificultad de aprehenderla se debe a que “its unity is not concentrated but diffused”.¹³

Específicamente en cuanto hace a la *nekuia*, el episodio representa un punto medular del total del poema. Estacio se ha ocupado durante los tres primeros libros de los preliminares de la guerra. Al final del libro tercero, con la deliberación y decisión de los Argivos de tomar parte y ayudar a Polinices en la campaña contra Tebas, el inicio de la batalla es inminente. El comienzo del libro cuarto muestra a los soldados argivos alistándose para la batalla. Este primer episodio, que incluye la arenga de Polinices (4.74-92) y el Catálogo de las tropas de Adrasto (4. 32-73), viene sucedido, hacia el verso 345, por un cambio de escenario: el poeta nos muestra la reacción del pueblo de Tebas en el momento de conocer la decisión argiva. El cuadro es uno de desesperación y temor (4. 345-405). Ante estas circunstancias, Eteocles busca la ayuda del vate Tiresias (4. 406-414), iniciándose así el episodio de la nigromancia que ocupa la parte central del libro cuarto (4. 414-645).

Ahora bien, se ha dicho que todo este episodio aporta muy poco a la narración y que por el contrario la obstaculiza volviéndola un tanto lenta.¹⁴ Sin embargo, esta

¹⁰ Vessey (1973: 55) cree que esta distorsión de la *Tebaida* se debe al ejercicio de la *recitatio*: “It has been asserted that *recitatio* [...] led to imbalance or disunity in literary works, it is stated that the whole was sacrificed to the parts, so that individuals limbs became swollen and distorted in relation to the entire torso.”

¹¹ Greene, T. M. *The Descent from Heaven: a Study in Epic continuity*. New Haven-London, 1963 p. 186

¹² Cfr *infra* p. 51.

¹³ Vessey (1973: 55) y Feeney (1986: 141)

¹⁴ Cfr. Dominik *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Hildesheim, 1994. p. 46, (designado en adelante como Dominik 1994a).

ralentización no es gratuita sino que ha sido provocada por dos razones. La primera, establecer una pausa dramática antes del comienzo de las hostilidades (libros 7 al 11)¹⁵ siguiendo el esquema establecido por los grandes modelos épicos Homero y Virgilio.¹⁶ Y en segundo lugar, se debe a la posibilidad de concretar con este ‘interludio’ algunos elementos que servirán como puntos de comparación y *variations* de los temas principales del poema. En este segundo aspecto, Estacio también estaría siguiendo a Virgilio, como lo establece Vessey:

Virgil realised, there is ample room within an epic for diversification of material and this diversification helps to add new depths of significance to the whole poem. The mannerist, with their love of colour and variety, exploited this possibility to the full.¹⁷

En el caso concreto de la *nekuia* estaciana, como señalamos, este proceso es doble: primero el lugar que ocupa el episodio de la consulta de los muertos ofrece una especie de digresión narrativa, desviando nuestra atención de la guerra que está por llevarse a cabo. Y al mismo tiempo, al interior del pasaje existe una digresión que en *mise-en-abyme* estaría dando mayor *profundidad* al poema. En este primer capítulo nos detendremos sobre esta digresión.

Una vez comenzada la *nekuia* propiamente dicha, los primeros veintitrés versos (419-442) constituyen un preámbulo al acto verdaderamente importante que es la consulta de los muertos. En una primera lectura, en efecto, estos versos parecerían cumplir una función meramente descriptiva, pues, al mismo tiempo que siguen al pie de la letra las reglas del género, la descripción está llena de alusiones mitológicas así como detalles naturalistas de la geografía del paraje donde Eteocles y Tiresias habrán de convocar a los muertos.

Sin embargo, la representación de la *silua*, siniestro marco para los ritos que presenciarán Tiresias, Eteocles y Manto, no está inserta en medio de nuestro pasaje de modo que podamos decir que rompe tajantemente con el curso de la narrativa o que

¹⁵ Delarue (2000: 59) ha señalado la relación entre Estacio y Homero estableciendo la importancia que ambos conceden a la *dispositio* que confiere a sus versos cierto efecto dramático debido a “certain ralentissement de l’action.”

¹⁶ Cfr. Dominik (1994a: 45) “the great war is postponed until the second half of the poem (much as Vergil defers the outbreak of war in the Aeneid through its account of events in books 4-6).”

¹⁷ Vessey (1973: 20).

desvía por un momento al lector del contexto principal de la obra, de modo que la denominación tradicional de *digressio* resulta inexacta para nuestro pasaje.¹⁸

Además de esto, la inserción de la *silua* no representa una *stasis* sino un sutil movimiento de la narración como dice Heffernan “turning the picture of a single moment into a narrative of successive actions”.¹⁹

De esta manera la supuesta *digressio* cobra una dimensión distinta señalada por el propio Heffernan: “ekphrasis is the verbal representation of visual representation, is the narrative response to pictorial stasis.”

Así es como podemos reforzar la utilización del análisis cinematográfico del poema estaciano, mediante la introducción del concepto de la *silua* como una escena dentro de la *nekuia*, tal como lo ha hecho Noxon en un estudio reciente:

The concept of the scene was to become the basis of narrative art, not only in pictorial representation, but in all manifestation of drama. For in the “scene” we have the seed of all drama, the relationship of the individual to his environment and to other individuals. In the “scene” limbo is replaced by a further vast extension of the illusion of reality, the revelation of man in relation to the entire physical and psychological universe in which he exists.²⁰

Ahora bien, en cuanto al ritmo de la escena, así como von Albrecht ha señalado la importancia de la estructura en la *Tebaida* que si bien es cierto debe mucho a la *Eneida*, también está claro que la *Tebaida* contiene una estructura propia y que además de obedecer a leyes y ritmos generales –esto es, que tienden hacia la armazón de la obra en conjunto- también es cierto que cada libro posee un ritmo y un desarrollo propios.²¹ Este *pace* o *rhythm* –utilizando la terminología de Burgess- se refleja también al interior de cada episodio, de modo que el esquema propuesto por Burgess puede aplicarse también a nuestro pasaje.²²

El esquema, en resumidas cuentas, se representa de la siguiente manera:

¹⁸ Digresión es, según Helena Beristáin (*Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1998): “una interrupción justificada del hilo temático del discurso, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, describir un paisaje, un objeto, una situación etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando.”

¹⁹ Heffernan, A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashberg*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 p. 4

²⁰ Noxon G., ‘Pictorial origins of Cinema narrative: The illusion of Movement and the Birth of the Scene in the Paleolithic Cave Wall Paintings of Lascaux’ *The Journal of The Society of Cinematologists*, vol. 4, 1994-1995, pp. 20-26.

²¹ Cfr. von Albrecht (1997: 114)

²² Cfr. Burgess, J. F., *Man and the supernatural in Statius Thebaid: A study in consistency of Theme and Mood*, 1978, citado por Dominik (1994a: 26).

Impetus (Impulso) + Delay (Delación) + Reactuation. (Reanudación de la acción)

Empero, es necesario pensar en este esquema como en uno maleable más que como uno fijo, pues como veremos nuestro episodio empieza en la parte de la delación y podemos decir que carece de sección A o Impulso.

Entonces, aplicando este esquema a nuestro pasaje podemos decir que estos veinte versos guardan una estructura en cuatro partes: las tres primeras corresponden a las secciones de delación (*delay*) y la última a la de la reanudación dramática (*reactuation*).

En primer lugar (419-424), encontramos la descripción de la *silua* propiamente dicha y su carácter terrorífico.²³ Luego (425-433), Estacio introduce la figura divina de Diana y establece cuál es su relación con el escenario descrito; inmediatamente después, próximo a la figura divina de la hermana de Apolo, encontramos otro pequeño *excursus* divino-heroico en la mención del personaje epónimo de los hijos de Tebas: Cadmo. Finalmente, el poeta retoma el motivo de la *silua* devolviéndonos así al *tempus*²⁴ de la descripción. El esquema quedaría de la siguiente manera:

Pasaje	Versos	Tiempo narrativo	Función dramática
Consulta de los muertos	Fuera de la escena	Simultáneo ²⁵	Impetus
Descripción de la <i>silua</i>	419-424	Simultáneo	Delación
Presentación de Diana	425-433	Divino → simultáneo	Delación
Descripción de la <i>tellus Mauortia</i> (exterior de la <i>silua</i>)	434-438	Simultáneo → mítico	Delación
Presentación de Cadmo (dentro de número 4)	(436-438 hasta primera cesura tritemímera)	Pasado mítico	Delación
Punto de vista del campesino asustadizo (<i>agricola tremibundus</i>)	438-442	Simultáneo	Reanudación Dramática

Primero, debemos destacar algunas consideraciones generales sobre la estructura y el sentido de la descripción en su conjunto. Von Albrecht ha señalado la importancia

²³ Cfr *infra* p. 37 la reproducción del pasaje completo y su traducción.

²⁴ Usamos aquí la palabra *tempus* en el sentido del griego *kairós*, es decir de oportunidad y ocasión. Cfr. dicha acepción en Andrews, E. A., et al. [*Lewis and Short Latin Dictionary (Online)*]. [Medford, MA: Perseus Digital Library, Tufts University, Classics Dept, 199-?]-. <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/resolveform?lang=Latin>>.

²⁵ Desde un riguroso punto de vista gramatical, el tiempo utilizado es un presente histórico puesto que los hechos relatados ya sucedieron en un pasado mítico. Sin embargo, el narrador se sitúa en un presente que le permite ir descubriendo la acción tal cual va desenvolviéndose.

de la antítesis en el trabajo de Estacio.²⁶ Ahora bien, el empleo de dicha figura no sólo cobra importancia en su uso específico dentro del texto, sino que a nivel de estructura y paradigma podemos notar un ritmo antagónico de los versos y de las estrofas, de modo que el poeta “constantly and purposefully utilises a process of contrast and antithesis in constructing his narrative”.²⁷

Por ejemplo en nuestro caso, Estacio utiliza la *Ringkonstruktion*, pues como vimos en la división del pasaje, comienza con la descripción física de la *silua*, adentrándose luego en la vida y el pasado de la misma, hasta que luego nos regresa de golpe con una dinámica imagen a la realidad de la geografía del bosque donde habíamos comenzado. Esto queda claramente marcado por la posición parentética en la apertura de los versos 419: *silua*; 425: *nec caret umbra deo* con una cesura trocaica que realza la importancia de *deo*; y finalmente, 434: *extra...tellus Mauortia*, donde se avisa el cambio de dirección narrativa con el adverbio *extra* y se coloca entre cesuras el objeto del siguiente episodio: *tellus Mauortia*. Luego de cerrarse el episodio, la continuidad narrativa está garantizada en el verso 443: *Hic senir uates...* donde el *hic*, en su sentido pregnante dirige nuestra atención hacia fuera del cuadro, al punto que retoma la razón del pequeño *excursus* sobre la *silua* y encamina la narración hacia el desenlace esperado: la consulta de los muertos.

Pues bien, si Estacio se valió de un recurso tradicional – como el de la construcción en anillo – para el dibujo general de la escena, no por eso dejó de reelaborarla usando su sello personal. Estacio combinó este viejo recurso con un ritmo antitético, esto es, en el primer grupo de versos reina una calma aparente, luego hacia el centro de la descripción, los versos sobre la diosa Diana comienza una especie de *impetus*, pero que aún nos mantiene en un terreno seguro y delicado, para luego, conforme nos movemos de la mención de Cadmo (420-422), dejarnos con una sensación de ansiedad y zozobra.

Podemos establecer además el ritmo pictórico de la descripción explotado mediante la posición de sus elementos dentro de los versos, y reforzado por la terminología locativa, *stat* (420), *extra* (434), *subter* (423), *circum* (431), etc. Además de la proximidad de los personajes secundarios y su desplazamiento dentro del marco de la *silua*, que a continuación analizamos.

²⁶ Cfr. Albrecht, Michael von. *Roman Epic. An Interpretative Introduction*. Leiden: Brill, 1999 (Mnemosyne Suppl. 189) p. 289.

²⁷ Vessey (1973: 66).

1.3. *Agricola tremibundus*, Diana y Cadmo: Encuadre, movimiento y relaciones de proximidad entre los habitantes de la *silua*.²⁸

a. *Agricola tremibundus*

Procederemos primero mediante la profundización de los personajes secundarios que aparecen en el cuadro de la *silua*. Creemos que esto es importante para poder establecer las bases de la tesis que desarrollaremos en nuestra investigación sobre los versos 419-424, de modo que el análisis de los versos que cierran el pasaje nos ayuden a redondear también algunos aspectos de nuestro trabajo.

Como señalamos antes, los versos 438-443 dan fin a la descripción de la *silua* usando la *Ringkomposition*. Entre la mención inicial de la *silua* (419) y su conclusión (443) median dos narraciones: una, que gira en torno a Diana y otra referente a Cadmo. Ahora bien, es un rasgo notable de qué manera Estacio ha logrado tirar las riendas de la descripción de vuelta al punto de inicio, justo en el momento en el que el *excursus* sobre Cadmo parecía salirse de perspectiva.

En efecto, luego de resumir en cuatro versos toda la leyenda del fundador de Tebas, el episodio del dragón hijo de Marte y los nacidos de la tierra, nuestro poeta afirma:

... ingentes infelix terra tumultus
lucis adhuc medio solaque in nocte per umbras
expirat, nigri cum uana in proelia surgunt
terrigenae; fugit incepto tremibundus ab aruo
agricola insanique domum rediere iuueni.

La desdichada²⁹ tierra resuella un alboroto enorme, a la mitad del día o a través de las sombras en la solitaria noche, cuando los oscuros hijos de la tierra surgen para

²⁸ Traducimos los términos “**framing**: characters have no room or move freely”, “**Staging position**: from which perspective we look to the characters”, “**Character proxemics**: Order between characters”, que trataremos de desarrollar en la exposición de este apartado. Cfr. Gianetti Louis, *Understanding Movies*, Prentice Hall, 1995, p. 253.

²⁹ El texto dice *infelix*. De nuevo, juega Estacio con sus referentes de manera antitética: esta tierra que es *infelix* (unlucky: Shackleton) será descrita como propicia (*accomoda sacris Stygiis*), sin caer en ninguna contradicción, pues mientras la aparición de los *ingentes tumultus* la convierte en una desgracia para sus habitantes, como el *agricola* de unos versos más adelante, a su vez, esta cualidad fantasmagórica la convierte en lugar perfecto para la culminación de los ritos de la nigromancia.

luchas sin sustancia. El campesino asustado huye dejando su arado a medias, y sus bueyes regresan a casa frenéticos.

De esta forma, mediante una especie de elipsis narrativa, Estacio logra combinar tiempo mítico, el de las hazañas de Cadmo, con tiempo fáctico y performativo,³⁰ el del narrador que sigue los pasos de Eteocles y Tiresias. Los dos referentes han sido entrelazados de manera bastante aguda por parte del napolitano. De un lado, si desatamos el contenido tenemos a los protagonistas: los *terrigenae* quienes *surgunt*. La referencia mítica e histórica queda hasta cierto punto velada por el uso de *ingentes tumultus* que no parece aludir sino a las sombras que habitan aquella región y que, más adelante en la narración, surgirán desde el fondo del Hades para hablar con Tiresias y su nefando rey. Sin embargo, no podemos hacer a un lado la referencia a *Cadmus* apenas unos versos antes, la mención de las *consanguines acies* que ahora además luchan unas *uana proelia* y los *sulcos... nocentes*.

Como aclaramos arriba los terrígenas no son otros que los hijos de Marte, cuyas *uana proelia* presencia Cadmo. En este caso la temporalidad de los verbos tiene bastante relevancia y no puede considerarse su uso como el de un mero presente histórico ya que el desenlace de estos versos demostrará que la aparición de los *tumultus ingentes* es una calamidad continua en esas tierras.

Así es como Estacio logra reconciliar la materia de su *excursus*, Cadmo y su leyenda, con las características, sino físicas ni anímicas, al menos sí fácticas del bosque, cuyas apariciones de nuevo revisten sus límites de un aire ominoso, a la vez que lo califican de un espacio sobrenatural y terrorífico.

Si aquí terminara este pasaje descriptivo de la *silva* quizá pudiéramos hablar de una transición abrupta. Sin embargo, los dos versos siguientes, magistralmente insertos en la continuidad del canto, resaltan por su simpleza y, contrastan mediante su carácter cotidiano con los precedentes. En esto Estacio debe mucho a Homero, en acercar la gran épica a las sensaciones humanas.³¹

En efecto, el campesino asustadizo que aparece al final del pasaje, a la manera de los símiles homéricos, enfrenta un elemento cotidiano con una escena mítica espeluznante, transmitiendo así al lector una sensación de proximidad y ansiedad. La diferencia con el arte homérico, es que el *agricola tremibundus* de Estacio está inserto perfectamente en el cuadro de la *silva*, como un detalle menor si se quiere, pero al no

³⁰ Es decir, el que corre paralelo a la descripción en la mente del auditorio.

³¹ Cfr. Delarue (2000: 151).

recurrir al símil, ni introducir un elemento comparativo con la partícula *ut* o alguna otra, Estacio utiliza a este personaje menor para guiar la atención del espectador hacia la escena espeluznante de la *necromanteia* que sobreviene.

Valiéndonos de nuevo de la terminología cinematográfica, podemos hablar de un ritmo de encuadre largo, (tiempo mítico), que cambia gracias a un mecanismo de acercamiento, (*close up*), cuando se nos muestra el ‘arado a medias’,³² provocativa imagen quizá de sus herramientas tiradas en el suelo. Finalmente, regresamos con la huida de los bueyes en estampida, a una perspectiva abierta que completa el cuadro del campesino y los bueyes en plena fuga de los prodigios que se suceden como telón de fondo de la escena.³³

b. Diana.

Ahora nos ocuparemos de uno de los dos episodios centrales colocado entre los extremos. La primera *stanza* (425 – 433) es la más larga de esta serie y pertenece al género de la aretología divina. El pasaje completo es como sigue:

nec caret umbra deo: nemori Latonia cultrix
additur; hanc piceae cedrique et robore in omni
effictam sanctis occultat *silua* tenebris.
huius inaspectae luco stridere sagittae
nocturnique canum gemitus, ubi limina patroi
effugit inque nouae melior redit ora Dianae;
aut ubi fessa iugis, dulcesque altissima somnos
lux mouet, hic late iaculis circum undique fixis
effusam pharetra ceruicem excepta quiescit.

Y no le falta a esta oscuridad una divinidad. Latonia se añade al bosque como su posible fiel. El bosque oculta su imagen bajo sacras tinieblas grabada en todos los árboles de cedro y pino. Cuando escapa de los umbrales de su tío regresa mejorada con el rostro de una Diana y sus flechas zumban invisibles en el bosque acompañadas de los gemidos nocturnos de sus perros; o cuando cansada de escalar las altas cimas la luz en su punto más alto le provoca dulces sueños. Aquí y allá fija sus flechas en un círculo; dentro, reposa con su cuello extendido sobre su aljaba.

³² El latín es mucho más sugestivo puesto que el participio “incepto” aplicado a “aruo” contrasta la idea del inicio de un proceso que no fue terminado. Por otra parte la construcción *fugit ab...*, nos da la idea de movimiento. El campesino (corriendo¿?) huye *desde* su arado, se aleja pero nuestra vista queda precisamente en el terreno donde antes había comenzado su labor inconclusa.

³³ La *Film Analysis Guide del “Film Studies”* de la universidad de Yale (cfr. *supra* nota 62) define *close up* como “a framing in which the scale of the object shown is large; most commonly, a small objects or a part of the body”. Por otra parte, por encuadres largos nos referimos a “a shot where objetos seem far in perspective”. No hemos querido ser específicos en cuanto a qué tipo de encuadre largo, porque nos parece difícil establecer una distancia en específico. Debemos recordar, además, que la idea de la aplicación de estos términos cinematográficos no pretende ser absoluta en sus conclusiones, sino una mera aproximación, desde el punto de vista del receptor y no del emisor del texto, ajeno evidentemente, a toda esta terminología.

La descripción de Diana es hasta cierto punto tradicional, en tanto que no incluye elementos nuevos. Resalta, sin embargo, la poética reticente de Estacio que, dentro del marco de la tradición, busca no repetir los elementos duraderos con los que se describe a la cazadora hermana de Apolo. Es cierto que los atributos divinos como las *sagittae* o la *pharetra* están enumerados en la descripción. Lo mismo sucede con los *canes*, cortejo convencional de la diosa.

Con todo, hay algunos versos sugestivos con los que el poeta ha intentado proponer nuevas formas de leer el tópico de la Diana agreste y salvaje.³⁴ Por ejemplo, después del verso 430, se la representa dormida, cansada por la *altissima lux* que le provoca *dulces somnos*. Y en medio de la fatiga de la cazadora, Estacio no ha olvidado la razón del *excursus*, la *silua*, pues nos la presenta como escenario de un círculo divino cuando la diosa *iaculis circum fixis effusam pharetra ceruicem excepta quiescit*.

Una aliteración aumenta el sentido sonoro de los versos: (v. 431) *fessa iugis dulcesque altissima somnos*. No sólo la aliteración sino que el quiasmo *dulces altissima somnos / lux* acrecientan la metáfora, produciendo así una sensación de somnolencia a la vez que identifican la causa con el efecto: la luz solar altísima, en la hora del día, envuelve a Diana en un sueño dulce, sonoro y profundo, tal como el quiasmo envuelve los elementos que intervienen en el descanso de la diosa.³⁵

A pesar de esto, si analizamos aisladamente el pasaje de Diana, nos parecerá apenas un adorno, un *excursus* poco provechoso para la tensión narrativa que propone Estacio. Sin embargo, como estableceremos más adelante, el poeta napolitano ha despreciado los caminos fáciles para lograr la tensión y el ambiente oscuro, taciturno propio para una *katabasis* y ha preferido proceder mediante una paradoja, pintar cierta oscuridad sin hablar de ella, hablar y describir la *silua* sin tampoco hacer mención de ella.

³⁴ Cfr. La opinión de Feeney (1886: 338): “Staius use of the gods in the *Thebaid* is an astonishing exercise of resilient originality in the face of a tradition which must have threatened any sense of adequacy he possessed.”

³⁵ Newlands (2004: 135) Ha señalado las similitudes entre la Diana de la *Tebaida* y la de las *Metamorfosis*: “Both groves [sc. las de Estacio y de Ovidio] are resting places for the goddess at noon; Diana enjoys sweet sleep in Ovidian fashion, Staius grove initially at least seems a safe place”. Sobre la inclusión de Diana Newlands también ha aventurado una explicación política: “The penetrability of Staius grove of Diana, despite its apparently dangerous and sacred character, suggests the vulnerability of landscape in the *Thebaid* and the shift in the balance of power from the Olympian gods to humans in their capacity of evil, terror and justice”.

Esto, al menos no implícitamente, pues como vemos en el episodio de Diana, el escenario se difumina a la vez que cobra importancia en tanto lugar de reposo y estancia de la hija de Zeus.

En efecto, lo primero que se describe de la diosa es su imagen *effictam robore in omni*. Ahora bien, esta imagen está oculta *sanctis...tenebris*. De donde se deduce que Estacio permanece en el juego de la insinuación de lo visible mediante palabras y frases aparentemente sugestivas pero que impiden la formación de imágenes claras. En este caso, el ejemplo es paradigmático: el auditorio, con la silueta de Diana en mente, imagina su rostro sólo para una frase más tarde dentro de la *stanza* ser impedido de verla debido al mecanismo de ocultamiento que ejerce el poeta.

Lo que es más, el resultado parece funcionar a manera de una sinestesia relajada: primero, el juego de lo que se ve pero es sólo una imagen, y luego lo que no se ve pero se percibe mediante los sentidos: especialmente el auditivo. Por eso las *sagittae Dianae* son *inaspectae* pero de ellas escuchamos el chirrido (*stridere*) con el que logran penetrar la inexpugnable *silua*. Inexpugnable para cualquier expedición humana y también, aunque esto voluntariamente, para los versos del poeta.

El sentido de la sinestesia, en su sentido más primario, confusión o mezcla de sentidos, se amplifica mediante el uso de la antítesis: la imagen de Diana *efficta* en la madera, ya pensemos en *effingere* como un trabajo de cuña (*carved*)³⁶ o simplemente como algo más superficial, como un dibujo, apenas insinuado, está de cualquier forma oculta, de modo que caemos por enésima vez en el engaño de Estacio, una trampa a nuestra vista: la sensación de que algo está ahí visible e invisible, al mismo tiempo, ante nuestros ojos.³⁷

c. Cadmo.

³⁶ Shackleton (2003: *ad loc.*)

³⁷ Otro aspecto de la inclusión de Diana que hace único el pasaje estaciano es la ambigüedad dada por la presencia de la diosa y la atmósfera que la rodea. De las tres manifestaciones de Diana, la diosa tripartita, Estacio a diferencia de Lucano ha preferido a la parte solar de la hija de Zeus, en lugar de Hécate, Diana de noche, advocación más congruente con una escena infernal. Es decir que la situación en la que Diana aparece referida nos remite a un ambiente armónico y tranquilo, en vez de uno lúgubre y oscuro. Cfr. Newlands (2004: 134).

El episodio de Cadmo parece, por el contrario, meramente un divertimento para el poeta de la corte de Domiciano. Aunque es evidente la necesidad de recordar la filiación del lugar con Cadmo y, al mismo tiempo, mencionar al fundador tebano, no se encuentra la razón de este *excursus* que parece irrumpir en esta parte específica del texto:

extra inmane patent, tellus Mauortia, campi;
fetus ager Cadmo, durus qui uomere primo 435
post consanguineas acies sulcosque nocentes
ausus humum uersare et putria sanguine prata
eruit;

Afuera se extienden los campos desmesuradamente, tierra de Marte y suelo fértil para Cadmo; Cruel fue aquel que primero se atrevió a volcar la tierra y excavó los prados podridos por la sangre, después de las batallas entre allegados y los surcos dañinos.

La *stanza* llama la atención sobretodo por el poder de concentración y resumen, por su “epigrammatic conceit” como dice Shackleton.³⁸ En efecto, en menos de cuatro líneas, nuestro poeta logra resumir el episodio del encuentro entre Cadmo y la serpiente. Mediante la presentación del escenario, la *tellus Mauortia*, establece el parentesco de los *terrigenae* con su padre, agraviado a su vez por el asesinato de su hijo, sin tener que volver a mencionar al dios de la guerra. Luego con un adjetivo (*nocentes*) hace alusión a la encarnizada lucha que sostuvieron los nacidos de la tierra frente a los ojos de Cadmo. Con un adjetivo más (*fetus*) nos habla del nacimiento de estos guerreros, mientras que con una sola frase relata la siembra de los dientes de la serpiente *durus qui ausus humum versare et putria sanguine prata eruit*.

Por otro lado, mencionamos antes la maestría con la que el poeta aprovecha el episodio mítico para devolvernos a la realidad cotidiana y al momento presente de los personajes que esperan la consulta de los muertos.

Hablamos también de la expansión como una característica de la épica; podemos concluir que en una escala menor esta difusión o profusión de recursos descriptivos recorren todo nuestro pasaje. Mientras que Estacio nos introduce al ambiente de la *silva* con poca adjetivación visual, se vale de la distribución espacial de la misma para crear un contexto psicológico apropiado para los ritos. Además, con la mezcla de un tiempo paralelo a la narración y la inclusión de tiempos míticos donde se nos relatan las actividades de Diana y las proezas de Cadmo, aunque corría el riesgo de desviarse demasiado de la narrativa, el napolitano ha logrado dar variedad pictórica y dramática a

³⁸ Shackleton (2003: 23).

pasajes de la épica, es de llamar la atención cómo este recurso ha sido dejado a un lado en los versos que ahora nos ocupan. Si revisamos los adjetivos, podríamos resultar fácilmente decepcionados por un poeta-pintor cuyo arte se nos describe como llamativo a la vista.

Muy concretamente, nos referimos al adjetivo *capax* aplicado a *silua* (v. 419 *capax aevi*), que aunque para las intenciones del poeta resultaba bastante efectivo – el bosque del que se habla es uno perenne por sus propiedades divinas y para establecer tal cosa es necesario hablar de su edad – la descripción resulta, sin embargo, poco imaginable en el sentido pictórico o visual del término.

Lo que es más, en seguida se lo describe como *peruia nullis / solibus*. Aquí aun cuando hallamos elementos visuales como los rayos solares, de nuevo, la poética estaciana nos deja literalmente en tinieblas, pues no acertamos a hacernos una imagen concreta del lugar, de qué árboles existen en él, cuál es la disposición de las arboladas o cuáles sus colores, por ejemplo.⁴²

Una característica más ocupará la imaginación estaciana: la fuerza del ramaje que no puede ser arrastrado ni movido por los vientos. De nuevo, en teoría, Estacio tenía la posibilidad de dibujar un verso bastante atractivo gráficamente, baste pensar en el dinamismo del viento y el ramaje. Pero, esta vez, el autor no sólo prefiere no utilizar una imagen provocativa, por la razón lógica que lo obligaba a pensar en la estabilidad e inmovilidad, sino que opta por referirse a los vientos mediante sus nombres propios, *Notusue...Getica Boreas impactus ab Vrsa*.

Desde luego que el auditorio contemporáneo de Estacio estaba completamente empapado de las divinidades que rigen los fenómenos climáticos, y la nomenclatura de los epítetos divinos sobre los vientos y los ríos era un rasgo característico de la poesía épica y su tradición erudita, pero esencialmente, la experiencia de aquellos romanos oidores de la *Tebaida* no debió ser muy distinta de la nuestra: versos con muy poca imagen, con pocos estímulos visuales dirigidos a la imaginación.

Entonces, si aceptamos que el arte de Estacio era uno particularmente visual ¿cómo aceptar que en una oportunidad tan a modo, no explotara sus mayores capacidades?

⁴² Podría parecer evidente que una escena lúgubre y un escenario como éste, no requiere de colores ni de imágenes provocadoras. Pero si pensamos en el modelo del pasaje, el *Edipo Rey* de Séneca, (Vessey: 1973: 254) veremos que el poeta omitió en su descripción algunos rasgos particulares como la diversidad de fronda de manera deliberada.

Parece pues que Estacio quiso poner el acento en otra parte. No sabemos – ni podríamos establecerlo – por qué el napolitano ha hecho a un lado justo en estos versos un recurso tan querido como el de la formación de esbozos pictóricos. Podemos intuir, sin embargo, una intención escondida en el desprecio de la imagen.

Los versos 423 y 424 en este sentido son esclarecedores. En primer lugar, la aliteración *quies vacuus silentia seruat...* además de explotar un excelente recurso y lograr una efectiva sensación de susurro silencioso, nos avisa sobre la importancia del sonido en la construcción de esta parte de la descripción.⁴³ Lo que es más, parece advertirnos de la importancia casi exclusiva que tendrá este sentido, el del oído, en el dibujo de la *silua*. Más adelante, las *sagittae Dianae* que *stridunt* en medio del bosque y el *gemitus* de los perros, cortejo de la diosa, confirmarán esta peculiaridad.

Ahora bien, el sentido visual no fue dejado de lado solamente por la preeminencia del sonido, sino que ha sido relegado por una razón más importante y consecuente con las intenciones retóricas del texto.

Si analizamos de nuevo nuestro pasaje, la constante que destaca es una de oscuridad, o mejor dicho, de escasa visibilidad. En esto, de nuevo Estacio no estaba siendo original. Representar al reino de Hades como el reino de las tinieblas era más que un lugar común.

Sin embargo, debemos notar primero que la *silua*, punto geográfico de partida para la *nekuia* al que llegan Tiresias y compañía, no es sino la antesala del Hades y no el Hades mismo, por lo que su geografía no tendría que repetir las líneas de la morada de los muertos, así que podemos hablar de cierta conciencia en la elección del motivo de oscuridad de parte del poeta.

Pero en cualquier caso, como lo hemos venido señalando, no se trata de establecer la originalidad en la utilización de las palabras de Estacio, sino de dilucidar de qué manera el poeta se ha servido de estos recursos y si el resultado ha sido uno de aptitud y propiedad. De modo que más importante que establecer el asunto de la oscuridad como tópico del inframundo habrá que hacer notar la obstinada necesidad de Estacio de no revelarnos su *silua*, de dotarla de propiedades desconcertantes e

⁴³ En este manejo antitético del bosque como, por un lado, lleno de ‘silencio’ pero por el otro, inundado de ruidos, queda también demostrado el alejamiento de Virgilio en la composición del pasaje, que ya otros críticos han notado (v. g. Delarue 2000: 153).

invisibles, y de profundizar sobre la manera en que ha sustituido los elementos visuales de la descripción.⁴⁴

Pues bien, como decíamos, la *silua* es *peruia nullis solibus*, y luego se nos explica que las *brumae* no logran minarla. De nuevo una imagen aparentemente visual como la *brumae* contradice su naturaleza y nos impide ver el aspecto de la *silua*. Dos versos después se habla de una *lucis imago*, una imagen de suyo luminosa pero inasible, pues la luz queda *exclusa* y todo esto *pallet male*. La importancia del adverbio no debe descuidarse, no se trata de una simple exageración, sino como hábilmente traduce Shackleton⁴⁵ *an eerie pallor*. Se trata, entonces, de buscar un efecto de temor y de sobrecogimiento con medios poco convencionales y muy arriesgados. Podemos decir que el no tener una imagen clara del escenario contribuye a cierta espera, cierta desazón y terror a cerca de lo que pueda pasar.

Con ello, Estacio se empeñaba en una empresa riesgosa, pues mientras que Lucano apostaba a la caracterización de Ericto como un ser repugnante y terrorífico, y Virgilio confiaba en una impecable estructura, en la *pietas* y la expectativa propia del héroe Eneas para lograr el sobrecogimiento producido por sus respectivas *katabaseis*,⁴⁶ Estacio apostaba la transmisión psicológica del miedo y la espera a ciertos recursos retóricos, y a la prosopopeya de la *silua*, hogar de la diosa Diana.⁴⁷

Y si como ha establecido Vessey⁴⁸ el objetivo de estas asociaciones era generar atmósferas en las cuales el auditorio pudiera participar del *pathos* de los personajes y en este caso del sentimiento que domina toda la escena: el *metum*, Estacio, en el momento de plantearse la pregunta de cómo hacer sentir miedo sin una descripción visual repugnante, como los ritos obscenos de los que participaba la hechicera de Lucano, o sin la grandilocuencia de los versos virgilianos, pensó en resolver la encrucijada de forma inversa, antitética: dejando a un lado supreciado recurso visual, confiando en la

⁴⁴ En opinión de W. Anderson, 'Imagery in the Satires of Horace and Juvenal', *The American Journal of Philology*, vol. 81 no. 3, 1969, p 245, el arte metafórico de Estacio prácticamente no depende del efecto de la imagen, dichas metáforas "stand out with no immediate clarity", La falta de claridad, en otro lugar un defecto, aquí resulta, como se verá, un acierto.

⁴⁵ Shackleton (2003: *ad loc.*).

⁴⁶ Luc. VI, 500 y ss; Verg. *Aen.* VI, 236 y ss.

⁴⁷ Los adjetivos *valida...incurua senecta* (419) y su impenetrabilidad así lo demuestran. Cfr. También, von Albrecht, (1997: 950) donde el autor ahonda sobre la descripción alegórica de lugares recurrente en la *Tebaida*.

⁴⁸ Cfr. Vessey, (1973: 36) hablando sobre el *pathos* en Estacio: "The psychologism of the narrative process reflects the specialised study of *pathos* in the schools of rhetoric... The aim was audience-participation, the listeners must feel in themselves the same turbulent emotions that they heard described [...] Statius always take care to create, by his choice of words, an atmosphere suitable to the events he is recounting. Landscape, weather natural phenomena are all implicated in the psychological ground-plan of his narrative."

sonoridad de los versos y en la ansiedad que provoca lo desconocido, gran paradoja del poeta *with a painter's eye*.

Pero el recurso de lo invisible, de envolver esta parte descriptiva en una nube y bruma no es lo único particular de esta representación: sólo algunas frases después, en un verso que ya citamos, se nos habla de un *vacuus horror*. Si desatamos la figura, sea como una hendíadis, esto es *quies vacuusque horror*, para significar un silencio solitario y una calma aterradores en su sentido activo – es decir que causan pavor – sea como una hipálage, donde *vacuus* no se refiera a *horror* sino a *quies*,⁴⁹ de cualquier forma la sinestesia es notable. Se estimula el sentido auditivo con *silentia*, gracias a la aliteración que señalamos arriba y a ello se agrega la descripción de un horror vacío difícil de representar si no lo reelaboramos como un terror que es provocado por el vacío, o un terror del vacío, una especie de hueco físico que se traduce, a su vez, en un estado anímico.⁵⁰

Finalmente, si volvemos a pensar en la estructura antitética, no como un recurso retórico, sino como en una constante de pensamiento en Estacio, podemos decir que el pasaje está construido bajo esa premisa. Silencios que resuenan: *quies, uacuuque silentia seruat*; luces que no se ven: *exclusae pallet male lucis imago*; y rayos solares que al no penetrar la negrura del bosque, no pueden ser brillantes ni provocar ningún efecto de luminosidad: *silua...peruia nullis solibus*.

Con esto, podemos confirmar que Estacio quiso arriesgarse a transmitir el *pathos* de este pasaje mediante medios no tradicionales, de la misma manera en que quería hablar de oscuridad sin pronunciar la palabra; o provocar una desazón del vacío mediante la acumulación de elementos poco convencionales.

Lo que es más, por estas razones, bien podríamos calificar a la *silua* de enigmática más que terrorífica.⁵¹ Su descripción como un lugar cerrado y en el cual el hombre no puede penetrar, por sí misma lo demuestra. Pero otro dato cuantitativo abona a esta interpretación. En un estudio sobre el vocabulario de las palabras de temor en las

⁴⁹ Shackleton, (2003: *ad loc.*), piensa de manera distinta cuando traduce: *Beneath is hidden quiet; an empty terror keeps the silence*. Aunque la ausencia del verbo copulativo, por lo demás fenómeno frecuentísimo en la poesía antigua no sea argumento para desacreditar su traducción, me parece, en cualquier caso, innecesaria la partición de dos fenómenos que de acuerdo al sentido del texto latino parecen uno solo: un silencio oculto aunado a una oscuridad “pálida” provoca un terror patente.

⁵⁰ Cfr. El capítulo ‘échos et reflets, silences et ombres’, de Anne-Marie Taisne, *L'esthétique de Stace. La peinture des correspondances*. Paris, Les Belles Lettres, 1994, donde la autora demuestra en otros pasajes la utilización del recurso del eco (*imagines*) usado para provocar terror.

⁵¹ Delarue (2000: 11), piensa que Estacio prefería “le goût de la subtilité voir de l'énigme.”

épicas de Virgilio, Lucano y Estacio, MacKay⁵² ha constatado la importancia de los vocablos que evocan algún tipo de sentimiento asociado con el *horror* en la *Tebaida* (estadísticamente con una ocurrencia mayor en Estacio que en Virgilio por más de un total de doscientas veces en toda la épica). Según MacKay, este porcentaje demostraría “how much more present terror was present to the mind of Silver Latin poets”. Estacio emplea más sinónimos y hay mayor riqueza en su vocabulario del horror que incluso en el de Lucano y Séneca, los poetas voluptuosos y ‘grotesque’ por antonomasia.⁵³

Si la estadística no miente, entonces habría que explicarnos la ausencia de palabras evocativas de lo repulsivo durante la descripción de la *silua*, mediante la apuesta de Estacio por lo enigmático y sugerente del escenario, en vez de recurrir a los medios convencionales usados por sus predecesores para transmitir el *pathos* adecuado.⁵⁴

1. 5. Estacio, Séneca y Lucano: innovación y tradición.

Muchos comentaristas han insistido en la influencia de la *Farsalia* (VI, 419-612) y de Séneca (*Oed.* 530-658) en la composición del pasaje de la *nechromanteia* estaciana.⁵⁵ Conscientes de ello, hemos preferido analizar, primeramente, los méritos y defectos del material presentado en la *silua* estaciana, para después encontrar similitudes y diferencias con las descripciones de un escenario similar tanto en su predecesor épico como en aquel antecedente trágico.

Antes de proceder al estudio comparativo de los pasajes, nos sentimos obligados a hacer una advertencia: la naturaleza de nuestro análisis no pide una catalogación de similitudes ni de semejanza en las palabras usadas. Por el contrario, destacaremos sobre todo las diferencias sustanciales que hacen del pasaje de Estacio un mundo aparte del de

⁵² MacKay, L. A. ‘The Vocabulary of fear in Latin Epic Poetry’, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 92, 1961, pp. 308-316

⁵³ McKay, *ibidem*, registra 44 vocablos distintos en Estacio mientras que en Séneca, apenas aparecen 30. Sobre la grotesquerie en Séneca cfr. Vessey (1973: 245) quien acusa al ritual del *Edipo* de ser mero “hocus-pocus”.

⁵⁴ Ciertamente que *horror* tiene un par de ocurrencias en estos versos, pero la realidad es que la descripción concreta de la atmósfera, parece apuntar más a lo enigmático que a lo terrorífico. Séneca punto de comparación obligado, ha optado por mayor incidencia en el vocabulario oscuro. En Estacio, por el contrario, el escenario no está recubierto de oscuridad, sino de invisibilidad y resulta más ‘blanco’, por así decirlo. Cfr. Mastronarde, Donald ‘Seneca’s Oedipus The Drama in the Word’, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* vol. 101, 1970, pp 291-315

⁵⁵ Cfr. Vessey (1973: 254); Gossage (1972: 187).

Lucano.⁵⁶ Lo que es más, determinar si cada repetición de adjetivos o palabras ha sido registrada conscientemente por el poeta napolitano y esclarecer si se trataba con ello de rendir un homenaje consciente a los autores del *Edipo* y la *Farsalia*, o más bien, se trataría de un inocuo préstamo, o, en fin, una simple alusión, carecería de significado y proporcionaría poco fruto. Pues como establece Vessey:

The cataloguing of verbal imitations may be equally barren if they bear no demonstrable relationship to an author's artistic intentions. Similarities of word and phrase are not necessarily significant in themselves, and may be no more than fortuitous, the product of the agglutinative processes of the creative imagination. Echoes and resonances between author and author may at times be intended to evoke associations that enrich their context. At other times they may be the result of *aemulatio*, a desire to improve upon and to rival a model. But, in general, analysis of imitations in itself, without broader aims, will be of little value in criticism.⁵⁷

En primer término, en los versos 642 a 653 del canto sexto de la *Farsalia* encontramos, efectivamente, la descripción de una *pallida silua*. De entrada, el texto de Estacio presenta algunos préstamos literales, tomados del de Lucano: *peruia* y *pallens*. Sin embargo, la representación de la *silua* de Lucano es esencialmente distinta. Encontramos en esta *stanza* valores propiamente lucanianos como el *situs*, moho que acrecienta el *pathos* del pasaje y prepara el escenario para Ericto pues sólo un hechizo puede con aquellas tinieblas (*nisi carmine factum / lumen habet*, 648). En cualquier caso, la escena en Lucano tiene acentos propios que no comparte Estacio, como el carácter lúgubre subrayado por la adjetivación y la descripción de la geografía de la *silua* y sus alrededores.⁵⁸ Así lo considera Vessey cuyo juicio compartimos, cuando escribe:

Lucan aimed at horror and achieved it, but such extremism can easily become ridiculous. What is repulsive is not necessarily horrific, and grotesqueries are always on the birth of absurdity. Whatever the faults of Statius' necromancy, it cannot be said to lack epic gravity.⁵⁹

⁵⁶ Existe bastante evidencia sobre la afinidad entre ambos poetas y la veneración que Estacio profesaba por Lucio Aneo Séneca, por ejemplo, *Silv.* II, 7 y V, 3.

⁵⁷ Vessey (1973: 68).

⁵⁸ Cfr. Luc. VI, 649-50: *maestum confine mundi; quo non metuantmittere manes / Tartarei reges*.

⁵⁹ Vessey (1973: 251).

La diferencia estilística,⁶⁰ en la elección del vocabulario y la atmósfera producida a partir de éste, se justifica de acuerdo a las diferentes intencionalidades de los autores. De tal forma que esta cuestión de estilo quizá tenga una implicación política. Al menos así lo piensa Newlands, para quien tras la escena en Ericto estaría el dibujo bárbaro de la bruja y esa “barbaric otherness” contribuiría al desprestigio de la propia hechicera pero sobre todo del cobarde hijo de Pompeyo. Estacio en cambio, colocando como la figura central del episodio a Tiresias y no a Eteocles, estaría removiendo “with the overdeterminaion of the goddess’ presence [sc. De Diana]” cualquier identidad divina y alusión política que en parte “desmistifies the grove.”⁶¹

En cuanto al episodio de Séneca señalamos antes una diferencia sustancial: el bosque del *Edipo* es luminoso e incluso verde.⁶² Lo que resulta más paradójico, el poeta se deleita en la enumeración de los diferentes árboles que hay en ella (358: *laurus, paphia myrtus, alnus, pinus* etc.). Ahora bien, este no es el lugar para emitir un juicio sobre la economía del lenguaje y la oportunidad de la lista arbórea en Séneca; en cambio, sí podemos establecer con estos rasgos, que la intención del texto de Estacio es distinta, pues mediante una descripción que, como hemos venido estableciendo, es poco clara y no abunda en detalles, el de Nápoles ha preferido la no-descripción del paraje escenario de los ritos mortuorios.⁶³

En este sentido existe también una dicotomía entre tradición e innovación en cuanto a la descripción de la *silua*. Séneca había establecido ciertos rasgos específicos de la *nekuia* y, en especial, del *lucus* donde el rito era llevado a cabo. En el caso del *Edipo*, por ejemplo, encontramos ya en el relato de Creonte (*Oed.* 530-545), la descripción de un *lucus* término equivalente a *silua*, que sigue más de cerca las reglas

⁶⁰ Recordemos el carácter plenamente pictórico de la *Tebaida* que la convierte según Bardon (*La littérature latine inconnue*, Paris, 1956) en *l'équivalent pictural du barroquisme en art*. Aquí sin embargo, el abigarramiento y la negrura propiamente barrocos ceden su lugar a un nebuloso vacío descriptivo, desviándose así del barroquismo senequista.

⁶¹ Newlands (2004: 136)

⁶² No nos explicamos cómo Delarue (2000: p. 153), en otros lugares brillante, en el momento de la comparación de este pasaje estaciano con su contraparte en Séneca, se limita a constatar las similitudes del ritual, refiriéndose a los puntos comunes en el desarrollo de la ceremonia y a la cantidad de sombras tebanas que nombra uno y otro poeta, que, concluye el estudioso, son menos cuantiosas en el caso del trágico.

⁶³ Sobre el ‘color’ patético de los versos de Séneca es interesante notar que mientras para Vessey (1973:253) es éste un rasgo de gran manierismo, para Rose, ‘Ghost Ritual in Aeschylus’ *The Harvard Theological Review*, vol. 43 no. 4, 1950, pp. 257-280, es signo del ‘romantic fashion’ del poeta. Lo que demuestra la ambigüedad del adjetivo manierista y su inocuidad para descalificar el estilo de una obra.

del género y que incluye ciertas digresiones de carácter meramente ornamental.⁶⁴ Por otro lado, el tratamiento tanto en los elementos de la representación como en las intenciones de ambos autores, esto es, las necesidades dramáticas de la tragedia y de la épica, es significativamente distinto.

Mientras que la primera divinidad que se menciona en los versos del *Edipo* es Hécate, la *persona* oscura de Diana, en el caso de Estacio, como lo señalamos antes, es la figura diurna de la diosa la que decora el bosque. Además de esto, como también mencionamos en su momento, en la *Tebaida* a diferencia del drama senequista no abundan los epítetos oscuros.

Podemos aventurar con Vessey⁶⁵ que este equilibrio entre lo grotesco y lo luminoso se debe a la ideología estoica que permea todo el poema. Pero estaríamos arriesgando con tal afirmación, la posibilidad de una refutación inmediata: Séneca era también estoico, quizá más que el propio Estacio. Nosotros preferimos creer que este rasgo estilístico obedece a una razón intrínseca del texto. Como hemos venido mostrando, la intención de Estacio era provocar una atmósfera psicológica de sorpresa y expectativa más que de terror, y aunque en la descripción estaciana de la *silva* no falta el temor y la zozobra, el escenario donde el poeta ha situado a sus personajes, Tiresias y Manto, no es grotesco sino divino, como convenía a sus propósitos y a uno muy en particular: rodear a la figura central del vate Tiresias de un aura mística, más que oscura.⁶⁶

Por último, creemos que una distinción orgánica, respecto a un componente que comparten los textos de Séneca y Lucano, pero no así el de Estacio, aumenta aún más la separación entre ellos. Tanto la *ekphrasis* en la *Farsalia* como en el *Edipo* se abren con el adverbio *procul*. En ambas situaciones, la intención es evidente, el poeta quiere alejarnos del espacio real, campamento de César y casa de Edipo, para sumergirnos en un terreno mítico a la vez que terrorífico. El lugar adecuado para situar los ritos nigrománticos era sin duda, uno apartado de la vista urbana.⁶⁷ Además de que la importancia de tales ritos venía asegurada de la lejanía de sus escenarios. En vista de las necesidades dramáticas de la acción, Pompeyo y Creonte debían realizar un viaje para poder consultar a los adivinos y constatar en los límites del mundo cuál sería su suerte.

⁶⁴ Para Vessey (1973: 257) "The more closely one examines the rites in Seneca, the more apparent it becomes that they are largely decorative." Cfr. por ejemplo la *enumeratio* de distintas clases de árboles en *Oed.* 537 y ss.

⁶⁵ Vessey (1973: 257)

⁶⁶ Cfr. *infra* cap. 2 *passim*.

⁶⁷ Cfr. Sen. *Oed.*, 530: *Procul ab urbe...* etc.

La descripción de Estacio, en cambio, se abre con la palabra *silua*⁶⁸ y luego tres versos adelante se materializa dicho bosque con el verbo copulativo. En su uso retórico, pregnante sobretudo por tratarse de poesía, debemos traducir la fuerza del verbo como “existe” “yace” y no solamente con un simple “hay”. En español, la última acepción, sobre todo, nos da el sentido buscado por el de Nápoles, *allí yace un bosque*.⁶⁹ La localización del dónde es incierta, no menos que aquella que buscan los poetas trágico y épico, con el adverbio *procul*, pero la realidad es que mientras que el adverbio nos da la sensación de lejanía, en el caso de Estacio, el bosque yace ante nuestros ojos, de modo que el poeta ha logrado acercarlo y presentarlo ante el auditorio, incrementando la sensación de espacio que se desenvuelve ante la mirada del espectador y continuando así con el plan dramático del episodio donde la *silua* juega un papel fundamental como transmisora del *pathos*. No se trata pues de un *excursus* en el sentido natural del término, pues nuestra atención no se desvía hacia un paraje externo que será descrito independientemente del transcurso de la narración principal, sino que se trata de una penetración, un adentrarnos al escenario que viven ya los personajes y donde tendrá lugar la acción.

Finalmente, mediante este breve análisis, podemos establecer que aunque existe en la elección de ciertas palabras una similitud entre los pasajes en la *Farsalia* y la *Tebaida*, más allá de una mera intención de reconocimiento, una citación, no podemos señalar que Estacio haya simplemente imitado a Lucano.⁷⁰

Baste decir, en todo caso, que la similitud en la elección del vocabulario no es sino otra razón más para apreciar el arte de Estacio que buscó separarse voluntariamente de su modelo y maestro Lucano, pues usando los mismos elementos que éste, decidió tomar otro camino, explotar ciertos recursos narrativos distintos. Incluso si con ello debemos también reconocer, que el napolitano ha hecho válido ciertos préstamos,

⁶⁸ Pensamos por otro lado, que la elección de la palabra *silua* sobre *lucus* (Lucano y Séneca) o *nemus* (Virgilio) y la posición fundamental que guarda en el verso, debe remitirnos al significado fundamental de la palabra en su sentido no sólo de bosque, sino de materia, del griego *hyle*. Con esta interpretación no estaríamos violentando la catacreción que resulta de usar el término *silua* en su acepción de materia, sino que lo estaríamos extendiendo. Aunque en cualquier caso resulta imposible probar esta intención de parte del autor, no deja por ello de ser menos sugerente la posibilidad de que el poeta de las alusiones y las ironías, abriera este pasaje con una palabra rica en tradición. No debemos olvidar además que fue él mismo autor de una obra a la que llamó *Silua* por razones similares. Cfr. lo dicho por Ermanno Malaspina “Hyle-silva: Problèmes de traduction entre rhétorique et métaphore”, *Inférences Ars Scribendi*, no. 4, en línea, fecha de consulta: noviembre 2006. <http://ars-scribendi.ensl-lsh.fr>

⁶⁹ Cfr. las palabras de Dilke, ‘Magnus Achilles and Statian Baroque’, *Latomus*, no. 22, 1963, pp 498-503, quien subraya “Staius ability to make a reader stop and visualize a scene as if it were a picture”.

⁷⁰ Hardie (1993: 111) piensa distinto “Staius does not always succeed in supressing the Lucanian aspects of his poem.”

estableciendo mediante ellos puentes con literaturas cercanas, y con todo, nunca se ha entregado al empeño de una vana emulación, o al servilismo de una imitación artificial, sino que ha sabido utilizar lo que la tradición había sentado como precedente en materia de cómo debía describirse una *silua*, a la vez que en la reelaboración del material y en la disposición de éste, ha dejado un sello propio. Tal como concluye Hinds hablando sobre la confección de elementos tradicionales en materiales renovados:

Each new painting is a special case, acting in minute response to the innumerable images which compose its immediate neighbourhood. Each work will contain its own particular configuration of points of change, invocations and half-invocations, repetitions and deviations, a plurality of moments in which the tradition is locally called into being and then turned and trooped.⁷¹

1.6. Conclusiones.

Hasta ahora hemos intentado establecer que el uso de figuras como la antítesis y la sinestesia en la digresión de la silva contribuyen a la sensación de vacío y acrecientan la expectativa del auditorio por el inminente inicio de la guerra.⁷² Con ello, la importancia que Estacio confiere al paisaje es indudable, no sólo como transmisor de sensaciones sino como un vehículo de ideas. O en palabras de Newlands “not as a decorative backdrop but as a participant in the action and a commentary upon it”.⁷³

Una de las tesis que esbozaremos en el siguiente capítulo, aquella que tiene que ver con las razones alrededor de la deliberada falta de un héroe central como medio de acceder a la narración mediante distintos puntos de vista, se ve confirmada aquí, por la inclusión de distintos personajes.

La manera de proceder en este sentido de parte de Estacio es una más que pictórica, espacial, cinematográfica, si se me permite. En primera instancia, se nos presenta la *silua* como desde fuera, sin poder penetrar dentro de su oscuro follaje. Como lo planteamos arriba, con la descripción del poeta quedamos fuera de la penumbra pálida que rodea el bosque y nos nubla la vista, tal como los rayos del sol o el Noto, nuestra presencia no tiene ningún efecto para discernir la negrura del bosque.

⁷¹ Hinds (1998:123)

⁷² Señalamos también la oportunidad de algunas aliteraciones. Cfr. Gilbert Highet ‘Consonant Clashes in Latin Poetry’ *Classical Philology*, Vol. 69, No. 3, 1974, pp. 178-185.

⁷³ Newlands (2004:134). La autora va más allá de una especulación artística y cree ver en la importancia del paisaje un matiz político “Landscape thus provides a significant moral and political crux in its interrogation of divine an human action.”

Pero entonces, en la segunda *stanza*, el auditorio logra penetrar gracias a la mirada de Diana. Aunque como también hemos señalado dicha mirada sea apenas, sólo un poco más reveladora que la anterior; es decir la del espectador que se situaba desde fuera. Escuchamos una serie de ruidos que ocurren al interior como el gemido de los perros de Diana y el crujir de sus flechas.

Luego, con el adverbio *extra*, en la posición predominante del verso 434 se nos anuncia nuestra salida. La corta estancia dentro de los escondrijos y laberintos al interior, formados por el caprichoso follaje, nos deja apenas pocas conclusiones sólidas del aspecto del bosque, pero una vez afuera tras varias alusiones míticas sobre el fundador de Tebas, mediante el acercamiento del terrorífico *pathos* que transmite el indefenso campesino y sus bestias que salen despavoridos, volvemos a colocarnos en una posición privilegiada para ver el espectáculo de la *nekuia*.

Así, como en una estructura de composición pictórica, o mejor, con un movimiento de *dolly in / out*⁷⁴ de la cámara recorremos con la vista, despacio, el exterior de la *silua*, luego penetramos con ojos cerrados en la penumbra para de nuevo volver a una vista distante pero afectada por nuestro conocimiento del aura sobrenatural que cobija la *silua*.⁷⁵

El nombre de Eteocles aparecerá setenta versos después, bajo la máscara del Edípida, y la realidad es que la construcción dramática del episodio permite que nadie extrañe la presencia del héroe y protagonista tebano. Entonces, y siguiendo con nuestra tesis, mientras que en la macroestructura de nuestro episodio y de toda la épica, la ausencia del héroe central obedece a las razones que discutiremos después, a nivel de microestructura, la elección permite el juego de distintos puntos de vista, sin que por ello, la digresión parezca fuera de lugar. Lo que es más, la *digressio* no sólo no permite la impresión de una desviación de la narrativa, sino por el contrario, constituye una parte justificada y efectiva en la transmisión del *pathos*.

Por último, Estacio ha logrado, mediante recursos poco convencionales transmitir sentimientos convencionales. Las escenas de *katabasis* y *nekuia* debían revestir por obvias razones escenarios lúgubres, personajes desaseados y repugnantes,

⁷⁴ Según la *Yale Film Analysis Guide* (cfr. *supra* nota 59) el *dolly* es un movimiento en el que “the perspective of the subject and background is changed; a **dolly out** is the moving back ('tracking back') of the camera from a scene to reveal a character or object that was previously out of the frame, **dolly in** is when the camera moves closer ('tracking in') towards the subject.”

⁷⁵ No es de extrañar que Newlands (2002: 2) haya señalado la similitud del arte de Estacio con la pintura del llamado ‘cuarto estilo’, especialmente por su *sense of space and distance*, sentido bastante bien ejemplificado en los movimientos de salida y entrada que acabamos de describir.

como el Caronte virgiliano o los cadáveres ultrajados por Ericto en la épica de Lucano. Sin embargo, Estacio ha escogido a una divinidad como Diana para sugerir mediante el sonido y no la imagen una atmósfera, si no terrorífica, sí ominosa, de modo que logra mantener al auditorio expectante, haciéndolo partícipe del *pathos* que envuelve todo el pasaje.

Podríamos decir que en esta overtura de su *nekuia*, Estacio propone una poética de ecos, más que de imágenes, captando así el “vértigo” y no la selva, el susurro y no la tiniebla. Cumpliendo con ello cabalmente los trazos de un poeta imaginativo. Según la terminología de Bachelard:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes, suministradas por la percepción, y sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar, las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación.⁷⁶

⁷⁶ Bachelard, G, *El Aire y los Sueños*, FCE, México, 1958. p. 9

CAPITULO 2: Focalización e Intertextualidad: Tiresias y el diálogo irónico con la tradición.

Statius today is perhaps not buried in the “graveyard of literature history” as we said of him in 1932 nor is he “in almost total eclipse” as we claimed in 1972 but devotees of his *Tebaid* are still entitled to be baffled at the condescension which smothers appreciation of this gorgeous poem.

David Feeney.

2.1. El punto de vista I: elección, número y teatralidad.

Hablamos en el capítulo previo del poco margen de maniobra que Estacio tenía sobre el episodio de la *nekuia* en el campo de las innovaciones. Dijimos también que la elección de los personajes y los escenarios ampliaba ese margen.

El personaje inamovible de Tiresias, por ejemplo, de acuerdo con la tradición de la saga tebana, debía ser el adivino a consultar. La posibilidad de una innovación como la de Lucano, la creación de Ericto, llamada con razón la “*nec plus ultra* of all witches”¹ era impensable, por no decir imposible. Sin embargo, Manto, la hija del vate tebano, ofrecía un caso distinto pues podía ser o no un personaje conveniente para el episodio.

De hecho, la inclusión de la hija de Tiresias en la *Tebaida* es un rasgo novedoso en cuanto a los episodios de sus predecesores se refiere. Ni la Sibila de Cumas requirió de ayudante en la *Eneida*, ni la Ericto de Lucano recibió auxilio de nadie que no fueran los espíritus que ella misma invocaba durante el episodio de la *Farsalia*.²

Ahora bien, se ha señalado con exactitud que esta escena, en sus trazos más generales, está basada en el *Oedipus Rex* de Séneca.³ En aquella tragedia, Manto fue incluida como guía de su padre ciego en el momento ritual del sacrificio frente a Edipo. Sin embargo, hay dos aspectos que alejan esta similitud aparente de la épica estaciana con su antecedente trágico y que confieren a nuestro texto cierta renovación de recursos.⁴

¹ Cfr. Vessey (1973: 241).

² Cfr. Luc. VI, 415 y ss.

³ Cfr. Delarue 2000: 154): “Stace a suivi religieusement Sénèque non seulement pour le color mais dans le détail de son déroulement”.

⁴ Evitaremos desde este momento hablar de originalidad para referirnos a la obra de nuestro autor. Preferimos juzgar algunos aspectos del drama estaciano como novedosos o singulares. De esta manera, optamos por el término renovación sobre el de originalidad, evitando con ello caer en los errores metodológicos que señalamos en la introducción, pues, como también allí lo discutimos, el acento y la importancia de un personaje o de una caracterización, no está en saber quién utilizó primero tal o cual

En primer lugar surge la diferencia obvia: ambas obras pertenecen a distintos géneros. Sabemos de la importancia de los personajes en materia dramática y de su efectividad en el escenario. En cambio, un estudio detallado de la épica nos mostrará que la concentración de los esfuerzos del poeta casi siempre suele recaer sobre contados caracteres dramáticos.⁵

Más específicamente, si revisamos los antecedentes del episodio que nos atañe, nos daremos cuenta de que además del héroe, el número de los viajeros del Inframundo no asciende a más de dos, y esto sólo por la anexión de la adivina o adivino en turno.⁶

Todo esto puede ser visto como una declaración: la escena en el canto de la *Tebaida* tendrá evidentes tintes dramáticos, esto es, que el acento estará en los personajes y sus movimientos en el escenario. O en otras palabras, Estacio procederá como si la épica estuviera siendo representada en el teatro.

La segunda diferencia es aún más significativa, mientras que en la obra de Séneca, Manto funge como los ojos de un rígido Tiresias en el momento de la interpretación de los *omina* sobre la casa de Edipo – Delarue describe incluso a Tiresias como ‘L’inamovible’⁷ unos doscientos versos más adelante, en el momento en que Creonte relata la consulta de los muertos,⁸ el filósofo y autor dramático parece olvidar la ceguera del viejo sacerdote tebano y lo describe como un ávido y activo director de los ritos sagrados.

En cualquier caso, en aquel episodio, Séneca prescinde de la virgen Manto como elemento sustancial de la escena y esto tendrá consecuencias para la alegada emancipación del pasaje en la *Tebaida*.⁹

palabra para adjetivarlo, sino en cómo el autor adaptó los recursos a sus fines particulares, y si es que esta adaptación resulta apta para la narrativa, resaltando por su nuevo brillo.

⁵ Me refiero a la concentración de personajes en una misma escena, no desde luego, a la numerosa cantidad de ellos que aparece a lo largo de toda la épica, que por obvias razones supera a los contadísimos actores en escena en el momento de la representación del drama. En ese sentido la *Tebaida* utiliza mayor número de participantes en cada “unidad dramática” que, por ejemplo, la *Eneida*. Cfr. Dominik (1994a: 26)

⁶ Homero incluso prescinde de la instructora Circe, cfr. *Od. XI passim*.

⁷ Delarue (2000: 14).

⁸ No hay, en el drama de Séneca, como tampoco en nuestra escena, una *katabasis* propiamente dicha. Efectivamente, la tierra se abre y nos muestra el reino de Hades pero sin necesidad de que los involucrados en la *nekuia* desciendan o requieran de los servicios de Queronte.

⁹ Quizá la omisión se deba a un afán dramático, esto es: evitar el circunloquio en el relato de Creonte: “y veía a Tiresias que ordenaba a Manto que hiciera” mucho menos poderoso que un simple “veía a Tiresias hacer”.

Tocamos así un aspecto importante sobre la *mise en scène* que tiene que ver con la elección de personajes.¹⁰ Aunque parecería un hecho trivial, la cantidad de actores en el pasaje de la consulta de los muertos tiene una importancia capital. A mayor número de ellos, más posibilidades de narrar usando distintos puntos de vista, o en otras palabras: el narrador omnisciente, cuya voz se esconde voluntariamente a lo largo de la épica y que sólo en algunas circunstancias se da a notar valiéndose de los apóstrofes u otros inusitados recursos retóricos, debe decidir desde qué perspectiva será contada la escena y cuál versión del suceso podrá ser más interesante para el espectador.

Homero supo dotar de expresión y viveza a su relato mediante el recurso del yo narrador. Ulises nos cuenta su visita a la casa de los muertos, el vano abrazo con su madre y el encuentro con Tántalo y Sísifo, desde una perspectiva personal, gramaticalmente hablando, mediante una primera persona.¹¹ Más exactamente, Ulises se dirige en su relato a Alcínoo, el rey de los feacios y nosotros, también su auditorio, somos atrapados por los matices del viajero griego que no relata los hechos con indiferencia sino que los sazona con sus experiencias, con los adjetivos humanos que desde su punto de vista eran los más adecuados para el hecho narrativo.¹²

No nos detendremos mucho más en hacer el recuento de esta elección de perspectiva en el resto de las épicas previas a la *Tebaida*. Empero, someramente podemos decir que ni Virgilio ni Lucano hicieron una elección como la del autor de la *Odisea*. Por las razones que fueren, el resultado ha sido una narración sobria y solemne, o en el caso de Lucano, aterradora.

Así el punto de vista¹³ del narrador omnisciente en la *nekuia* de tradición latina predomina incluso en Estacio donde el episodio está relatado por una voz narrativa ajena, gramaticalmente expresada en la tercera persona del singular.

¹⁰ Más exactamente, según la crítica cinematográfica hablaríamos de *character proxemics*, no sólo la elección del número de personajes sino la disposición de éstos en el cuadro de la cámara, sus movimientos y relaciones unos con los otros. Cfr. *supra* p. 34.

¹¹ Cfr. *Od.* XI, 576, 582, 593 etc.

¹² Aunque el terreno de las suposiciones en ocasiones sea fútil, no está de más preguntarnos en qué medida nos hubiera afectado el mismo relato de la *Odisea* propiamente dicha, esto es, los viajes y fatigas de Ulises antes de llegar a tierra de Ítaca, si ésta hubiera sido narrada en el estilo de la *Iliada*, esto es, en tercera persona, y cuánto de la genialidad del texto se debe a este recurso del punto de vista y al revestimiento de estos hechos fantásticos de un talante humano, es decir gracias la empatía, o *ekplexis*, según la terminología antigua. Cfr. Pernot (2000: 89)

¹³ Utilizamos el término según su acepción más simple: “the standpoint from which the narrator or the character observes or perceives something” cfr. Lotman, J. M., *Point of view in a Text, New Literary History*, John Hopkins University Press, vol. 6 no. 2 (1975) pp. 339-352. Para una discusión razonada del término y sus implicaciones cfr. *Infra* p.78 .

Con este argumento, regresamos de nuevo a la formulación de la importancia de la elección de personajes en la escena: Estacio ha decidido que sean tres los involucrados en ella, Tiresias, Manto y Eteocles. Este hecho permitirá que el poeta juegue con las perspectivas narrativas.

2.2. Punto de vista II: Épica sin héroes e inversión de roles.

Una de las faltas más graves que han encontrado los estudiosos en la *Tebaida* es la falta de un héroe central.¹⁴ El desenlace de la stirpe de Edipo con la muerte de los hermanos, pero sobre todo el tratamiento del mito por Estacio,¹⁵ impedían escoger una figura central. Ninguno de los dos fraticidas podía ser tratado como digno protagonista del género, a la altura de los héroes Eneas u Odiseo.

Ante esta problemática Estacio parece haber optado por una solución diferente otorgando un papel central no a los héroes sino a sus actos y sufrimientos. O en palabras de Gossage: *It is not the actions of a hero but the sufferings of a family divided against itself that Statius portrays.*¹⁶

De esta manera Estacio abogaba por una épica sin héroes, centrada en los sufrimientos de la casta de Edipo, y principalmente, buscaba retratar el *furor* y la *pietas* como conductores de la epopeya.¹⁷ En todo caso, tampoco el autor de la *Iliada* había escogido para su obra un héroe principal y Aristóteles nunca consideró este hecho como algo problemático para la unidad del poema.¹⁸

La no centralidad del héroe Eteocles y su desfavorable caracterización plantea otro problema que es la simpatía o la antipatía que provoca uno de los personajes centrales de la épica. A este respecto dice Dominik:

¹⁴ Por ejemplo Gossage (1972: 206): *As a dramatic poem the Thebaid suffers to some extent by having no central hero.*

¹⁵ Esquilo, en *Los siete contra Tebas* concedió absoluta centralidad a Eteocles. Sin embargo, y ésta sería otra similitud de Estacio con Eurípides, el autor de *Las Fenicias* no lo hizo.

¹⁶ Gossage (1972: 206).

¹⁷ Con este rasgo Estacio nos sorprende de nuevo por su modernidad pues según la opinión de Lotman J. (1975: 340) “A text may be so structured that the points of view do not focus in a single central point, but produce a sort of diffused subject, consisting of several centers, with relations between them creating additional layers of meaning”.

¹⁸ Cfr. *Poet.* 1459a37 y Feeney (1986:139); los objetantes no son herederos de la doctrina de Aristóteles sino de la ajena visión de Boileau quien en su *Art Poétique* 245, dice “voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser? Faites choix d’un héros...”. cfr. Boileau, *Art Poétique*, Gallimard, Paris, 1985 citado por Delarue (2000: 233).

The immediate response of the reader to these lines is almost certainly one of sympathy for Eteocles, since he is portrayed as an innocent and defenceless [sic] being whose destiny is determined by preternatural forces beyond his control.¹⁹

Dominik se refiere a los versos 92 y siguientes del libro segundo,²⁰ donde de acuerdo a su tesis el mal accionar del héroe Eteocles estaría justificado por el desconocimiento de su destino (*gnara nihil...fati / corda*). Creemos sin embargo, que esto no puede sustentarse en una visión global del texto y en cualquier caso, el hecho de que Eteocles no haya querido entregar el trono por intervención de Júpiter o por un empecinamiento, no debe pesar más que el tratamiento del poeta mismo con respecto al líder y el rey tebano,²¹ constantemente descrito con apelativos poco favorables que lejos de buscar una empatía que permita al auditorio identificarse con el héroe, provocan como resultado final que éste decida juzgarlo como indigno de su cargo.

Pero si a nuevos tiempos corresponden nuevos gustos y nuevas interpretaciones, es de notar la tesis de Coffee para quien la clave de este rasgo compositivo no es la no-centralidad de Eteocles o la antipatía a que nos mueve su falta de heroísmo, sino las motivaciones detrás del dibujo de una figura de ese talante.

Coffee, guiado a partir de una interpretación político-económica del texto, afirma que los rasgos negativos de Eteocles son merecidos. Su voracidad y glotonería principalmente mostrada en el canto segundo²² lo relacionaría con personajes históricos como Cleopatra capaz de dilapidar en una cena una perla disuelta en oro (Macrob. *Sat.* 3. 17. 15) o incluso con Antonio (Cic. *Phil.* 2. 71). De esta forma, su apetito desmedido y su indiferencia ante el sufrimiento y la muerte, lo pondrían en relación con personajes nefastos en el ideal colectivo romano, no sólo premeditadamente sino según los ideales del poema.²³

Como último argumento, debemos mencionar que la falta de héroe medular en los dramas euripídeos – otro autor generalmente vapuleado por cierto sector de la crítica – se ha visto recientemente como un valor y no un defecto,²⁴ que por el contrario,

¹⁹ Dominik (1994b:71).

²⁰ *pro gnara nihil mortalia fati / Corda sui! Capit ille dapēs, habet ille soporem.*

²¹ Cfr. *infra* p. 65.

²² Cfr. *Theb.* 2.200 y ss.

²³ Cfr. Coffee, N., 'Eteocles, Polynices and the Economics of Violence in Statius *Thebaid*' *American Journal of Philology*, 2006, vol. 127, no. 3 pp. 421-429.

²⁴ Cfr. Podlecki, J. 'Some themes in Euripides *Phoenissae*', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 93, 1962, pp 355-373: "Euripides develops four major themes or patterns of images, which regularly recur and undergo various poetic transformations, particularly in the choral odes."

permite al autor trabajar con “motivos” que serán desarrollados a lo largo de toda la épica y la relación e influencia del trágico ateniense en nuestro autor es innegable.²⁵

Ahora bien, este rasgo que adjudican los estudiosos a la totalidad de la épica estaciana, puede ser observado también en nuestro episodio. La realidad de la consulta de los muertos es que Eteocles a lo largo de más de trescientos versos no tiene participación relevante. Apenas se insinúa la presencia del hijo de Edipo como un “miedoso” que acude en busca de ayuda en los versos 406 y siguientes:

at trepidus monstro et uariis terroribus impar
longaeui rex uatis opem tenebrasque sagaces
Tiresiae, qui mos incerta pauentibus, aeger
consulit.

Afligido por el prodigio e inquieto por varios temores el enfermo rey busca ayuda en la ciega lucidez del longevo adivino Tiresias; Le pide consejo como acostumbran los que temen lo desconocido.

Resulta significativo que en ninguno de los más de doscientos cincuenta versos²⁶ en los que transcurre la *nekuia* Eteocles funja como líder, o esté revestido de dignidad heroica. Por el contrario, el rey de Tebas es caracterizado como enfermo, (*aeger*)²⁷ y miedoso (*trepidus*); sus motivaciones para visitar a Tiresias²⁸ no han sido ni el honor, ni la valentía, sino el miedo (*uariis terroribus impar*); y su conducta la de los cobardes (*qui mos incerta pauentibus*).²⁹

Lo que es más, por el resto de la *nekuia* Eteocles, literalmente, desaparecerá de la escena, pues no volveremos a ver al hijo de Edipo sino hasta los versos 488 y siguientes. Cuando bien entrados en los ritos propiciatorios, el poeta interrumpe la descripción del proceso para recordarnos la presencia del rey tebano (488-493):

²⁵ Cfr. Delarue (2000: 102); Vessey (1973: 68-71).

²⁶ Esto, si incluimos en el cálculo los versos preliminares 406-419, donde se nos explica las razones que mueven a Eteocles y se enlista los tipos de adivinación que Tiresias cree lícitos para la innovación de los dioses.

²⁷ Shackleton (2003: ad loc) entiende esta enfermedad como de tipo anímica, cuando traduce este adjetivo como “sick at heart”.

²⁸ Keith (2002: 439) ve – quizá de forma exagerada – en el verbo utilizado por Estacio ‘consulit’ una alusión a Ovidio (*Met.* 3.322-23), en donde Tiresias es cegado durante el *concilio* con Júpiter y Hera, la madre de los dioses.

²⁹ Esta tipificación de Eteocles es consistente con toda la épica. Gossage (1972: 205) ha recolectado una lista de adjetivos despectivos usados por el de Nápoles para referirse al hijo de Edipo, entre los cuales, *iniquus, ferus, durus, perfidus, saevus, dirus, nefandus*, y la antítesis del héroe virgiliano: *impius*.

dixerat, et pariter senior Phoebeaque uirgo
erexere animos; illi formidine nulla,
quippe in corde deus, solum timor obruit ingens
Oedipodioniden, uatisque horrenda canentis
nunc umeros nunc ille manus et uellera prensat
anxius inceptisque uelit desistere sacris.

Había dicho. El anciano y la virgen de Apolo, afirmaron parejos sus ánimos. No tenían ningún temor pues el dios estaba en su pecho. Solamente al hijo de Edipo recorre un terrible miedo. El propio rey unas veces toma los hombros del sacerdote que recita un espantoso conjuro, otras se aferra a sus manos, ahora a su manto, angustiado a tal grado que quisiera suspender los ritos ya comenzados.

Mientras que Tiresias y Manto esperan con firmeza y sin angustia la respuesta de los espíritus, el rey es invadido de temor (*timor obruit ingens* 490), y en una postura poco conveniente para un monarca, en un tono algo caricaturesco,³⁰ Eteocles *agarra* ora los hombros, ora las manos, del vate (*vatisque...canentis/ nunc umeros nunc ille manus...prensat* 491-2);

El poeta napolitano, incluso, se atreve a pintar al héroe como a un niño pequeño y asustadizo cuando ante un extraño prodigio busca esconderse tras los vestidos de su madre. De tal manera se aferra Eteocles a las ropas del sacerdote (*et uellera prensat* 492).

Hagamos una pausa para revisar este rasgo estilístico cuya profundización servirá para esclarecer el tema que ahora nos atañe, el de la carencia de héroe central en el episodio. Decíamos arriba que el tono de esta viñeta, a saber, la del rey tebano en su comportamiento infantil, resultaba inverosímil. El calificativo es inexacto. Más bien, lo que queremos subrayar es el carácter impropio e inesperado de semejante intervención estaciana. La antipatía que el poeta napolitano muestra por la figura de Eteocles a lo largo de toda la épica es evidente e innegable.³¹ Sin embargo, la caracterización del rey tebano como timorato e impío, roza aquí el terreno de lo absurdo y lo grotesco. Pues si bien el héroe estaciano no reviste dignidad ni bravura, al pintarlo como un medroso y ridículo hombre, nuestro poeta ha dado un paso arriesgado, en algo que parece un gesto un poco *outré*.

Ahora bien, en cuanto a la intención satírica de la descripción, es evidente que la parte de la *elocutio* que consiste en la elección de las palabras y la propiedad con la que ésta se realiza, resulta impecable. Estacio se refiere a Eteocles no como el hijo de Edipo,

³⁰ Volveremos al asunto de la caricatura a propósito de Tiresias en el siguiente capítulo.

³¹ Cfr, *supra* nota 112. Debemos mencionar, sin embargo, que Dominik, por el contrario, piensa que el auditorio sentiría hacia el final de la obra compasión por el soberano Eteocles (Dominik 1994b: 71).

ni como *rex*, ni siquiera lo llama por su nombre propio sino simplemente *Oedipodioniden*, con algo de desprecio.³² Y luego, más adelante, se le adscribe el pronombre *ille*.³³

Ahora bien, como se sabe, dicho pronombre en su función pregnante puede significar ‘aquel famoso’ ‘ese que todos conocen’. En este caso la ironía consiste en describir a ‘aquel famoso rey’ al más afamado de una monarquía, a su soberano, como a un loco invadido de miedo. Con esto, parecería como si Estacio lo estuviera señalando con el dedo diciendo al auditorio “mírenlo a él, a ése precisamente, ahora despojado de toda realeza.”

Además, los correlativos *nunc...nunc* añaden mayor viveza y rapidez al dibujo y al seño burlesco. No se trata únicamente de que Eteocles escude su cobardía detrás del cuerpo del adivino, sino que, ansioso – quizá histérico – no sabe dónde ocultarse y lo mismo se toma de los brazos que de las manos del vate, y las partículas *nunc...nunc*, en este caso, subrayarían la disyunción, la inmediatez, la desazón.

Inmediatamente después, se le compara con un cazador, que espera a su presa, en los siguientes versos (494 y ss):

qualis Gaetulae stabulantem ad confragra siluae
uenator longo motum clamore leonem
expectat firmans animum et sudantia nisu
tela premens; gelat ora pauor gressusque tremescunt,
quis ueniat quantusque, sed horrida signa frementis
accipit et caeca metitur murmura cura.

Tal como un cazador reafirmando su ánimo y oprimiendo sus armas sudorosas con esfuerzo observa que un león echado en su aspera guarida del bosque de Getulia es movido por un gran ruido; el miedo congela su rostro y su andar se vuelve tembloroso sin saber qué bestia se aproxima ni cuál es su tamaño. Pero escucha la horrible señal de su gruñido y considera esos ruidos con preocupación incierta.

Si bien la posición del cazador frente a la víctima no parecería la más adecuada para describir la cobardía de Eteocles, lo que al final, disminuye la fuerza del símil, Estacio parece haber escogido al *uenator*, que por otro lado está claramente asustado (*tremens*), con las manos sudadas (*sudantia tela premens*) y petrificado con un profundo terror (*gelat ora pauor*) como punto de comparación para Eteocles por las posibilidades

³² Sobre la valoración negativa de Estacio recuérdese lo dicho arriba sobre las conclusiones de Coffee al respecto de la figura de Estacio como un “greedy merchant”.

³³ A esto habría que agregar el recurso de la antonomasia, resaltado por la elección del patronímico *Oedipodioniden*. Keith (2002:438), ha encontrado un valioso antecedente en Ovid. *Met.* 15.429.

sonoras del pasaje: *horrida signa...et caeca metitur murmura cura*.³⁴ La aliteración final en *ura* y la sonoridad de las mudas y las líquidas, acrecientan el terror siguiéndolo una especie de alarido provocado por el uso de la vocal más la consonante líquida.

Ahora bien, en esto del héroe o anti-héroe cobarde Estacio no estaba solo. Antes, Lucano había pintado al hijo de Pompeyo de la misma manera.³⁵ Pero la realidad es que, nuevamente, aquellos versos de la *Farsalia* nos sirven para contrastar el tono caricaturesco de la escena estaciana, más que para establecer una filiación entre ésta y la poética lucaniana. Modo de sátira, de lo cómico, que, como veremos, parece gustar bastante a Estacio. La ironía no es sólo una salida a la difícilísima tarea de recontar un hecho narrado ya tantas veces, aquel de la *necromanteia*, sino que es un estandarte y un recurso usado con maestría.

Si sopesamos bien esta burla y le damos su justa importancia, se despejarán las dudas sobre la cuestión del héroe central. La *Tebaida* no tiene un héroe principal y cabal, pero esto no se debe a un defecto sino a la propia voluntad del poeta napolitano. Una épica sin héroes iría más acorde con la desconfianza propia de la “época de plata”.³⁶ Estacio no cree más en la misión de Virgilio ni en los ideales de la civilización augustea, por el contrario, son las fuerzas destructoras y carentes de sentido las que operan en una sociedad corrupta y carente de hombres heroicos capaces de repetir las hazañas de los *ueteri*, incapaces incluso, como en el caso de Eteocles, de mantener la calma y la bravura en medio del apremio y el conflicto.³⁷

Eso en cuanto a los trazos generales. En cuanto al uso específico de nuestro pasaje, la ventaja consiste en que, luego de que el peso de los hechos dramáticos no recaerá en el hijo de Edipo, las posibilidades de los juegos escénicos para el poeta son mucho más ricas. Estacio no debe regirse por el punto de vista de Eteocles; no debe

³⁴ Insistiremos en la utilización de las metáforas auditivas del pasaje y de todo el arte de Estacio en el siguiente capítulo.

³⁵ Cfr. Frederick Ahl, *Lucan, an Introduction*, Cornell University Press, London, 1972 p. 17: “The necromancy is hardly flattering to Sextus Pompey and does little to increase sympathy for the Republican cause”.

³⁶ Otro que opina que la falta de héroe central se debe a una circunstancia política es Gossage (1972: 207) aunque deja abierta la cuestión del resultado y la conveniencia de semejante rasgo en un poema épico, donde la centralidad del héroe es cuestión obligatoria: “From the prayer of Oedipus in book I until the double flame appears on the funeral of Eteocles and Polynices in book XII the emphasis is on discord and division, just as the moral and spiritual atmosphere is pervaded by the antipathy between Tisiphone and Pietas. [...] This was a theme close to the thoughts of his own contemporaries, whose political experience was of suffering caused by discord at the heart of the nation. Statius fully exploits the potentialities of this theme; the question for doubt is whether it was suitable for an epic poem.”

³⁷ Cfr. Delarue (2000: 112) “Le monde a changé depuis Virgile, [...] l’impiété a longtemps triomphé.”

decir como Virgilio: *Aeneas cognovit, cernit, etc.*³⁸ Su encuadre tiene mayor rango de movimiento y lo mismo podrá hablarnos de lo que sucede debajo del escenario,³⁹ que de lo que percibe Manto; O incluso, de cómo participa Tiresias de los ritos, primero desde una posición marginal y luego de manera mucho más activa.

Esto es aún más significativo si pensamos en la estructura general del pasaje, donde las divisiones agrupadas de acuerdo a un mismo objetivo narrativo, están presentadas desde distintos puntos de vista, contribuyendo así al efecto general de la *variatio*. Las relaciones de la estructura, con los puntos de vista pueden resumirse mediante el siguiente cuadro.⁴⁰

Versos	Escena	Contenido (según Vessey)	Punto de Vista.
419-442	Descripción de la <i>silva</i>	El bosque: escenario mágico	Narrador omnisciente (n. o.)
419-421	La <i>silva</i> propiamente dicha	—	n. o.
434-438	Presencia de Diana en la <i>silva</i>	—	Diana
434-438	<i>Excursus</i> de Cadmo	—	n. o. pdv mítico histórico
439-442	Prodigios en la <i>silva</i>	--	<i>Agricola</i>
443-468	La <i>nekuia</i>	El ritual: <i>apparatus</i> de la nigromancia	Tiresias
468-490	Primera invocación de Tiresias	Invocación de los dioses	Tiresias
490-499	Eteocles tiene miedo	Terror de Eteocles	Eteocles
494-499	Símil del <i>uenator</i>	-	n. o.
500-518	Segunda invocación	-	Tiresias
519-603	Las almas se acercan a la superficie	Juicio	n. o.
520-578	Intervención y Narración de Manto	<i>Tableau</i> Argivo y Tebano	Manto
579-603	Tiresias recupera la vista	Culpa de Eteocles	Tiresias
604-645	La profecía de Layo	Edipo; derrota argiva; la muerte de los hermanos: <i>immortale odium</i>	n. o.

³⁸ cfr. *Aen.* VI, 340, 445, 451.

³⁹ Cfr. *Theb.* 423: *subter operta quies*.

⁴⁰ En lo general seguimos a Vessey (1973: 258), aunque nuestra partición incluye un mayor número de subdivisiones que el filólogo norteamericano no incluye.

Como nos muestra la tabla, los puntos de vista que predominan son los de Tiresias y el narrador omnisciente, con un breve apoyo en lo que Manto ve y relata a su padre ciego. En ese sentido la irrupción de Eteocles da frescura a la narrativa un tanto convencional del encuentro con el reino de Hades y no es sólo un recurso de *dilatio* como podrían ser las incursiones de Aquiles en la *Iliada*, donde el poeta parece querer recordarnos que el héroe está ahí, aunque poco intervenga en las acciones.⁴¹

Ahora bien, la cuestión del punto de vista no tiene que ver sólo con la voz narrativa, sea la del poeta (omnisciente) o, la del personaje (subjativa), pues sea por éste o por aquel por quien nos enteramos de la sucesión de hechos en el sacrificio, también entra en juego la mirada de cada personaje. El caso que ya mencionamos el de Eteocles, quien a mitad del rito en la *Tebaida* regresa a escena, cuando en los casi doscientos versos que ocupa el desarrollo del episodio permanece ajeno y no es mencionado en absoluto, ejemplifica este aspecto.⁴²

Entre todos los personajes y sus puntos de vista, nos detendremos primero a analizar a Tiresias cuya centralidad está garantizada, según veremos a continuación.

2. 3. *Caecus Tiresias*: la expansión de la ceguera.

Una vez establecido el papel secundario que juega el rey tebano en el episodio de la *nekuia* y después de haber intentado encontrar las causas, y más importante que esto, las posibilidades y las consecuencias narrativas de tal rezago, nos enfrentamos a las figuras centrales del episodio: Tiresias y su hija Manto, de suyo innovadoras en cuanto al número y su participación dentro del pasaje.⁴³

Pero las innovaciones de Estacio no sólo eran cuantitativas sino sobre todo cualitativas. Revisaremos a continuación los rasgos principales de Tiresias para demostrar cómo un personaje aparentemente secundario, ha sido magistral y detalladamente delineado por el poeta napolitano.

⁴¹ Cfr. Delarue (2000: 187)

⁴² Cfr. *supra* p.32.

⁴³ Cfr. Vessey (1973: 249).

Durante una primera aparición Tiresias es descrito de la siguiente manera:

hic senior uates (Stygiis accommoda quippe
terra sacris, uiuoque placent sola pinguiā tabo)
uelleris obscuri pecudes armentaque sisti
atra monet; quaecumque gregum pulcherrima ceruix
ducitur; ingemuit Dirce maestusque Cithaeron,
et noua clamosae stupere silentia ualles.
tum fera caeruleis intexit cornua sertis
ipse manu tractans, notaeque in limite *siluae*
principio largos nouies tellure cauata
inclinat Bacchi latices et munera uerni
lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem
manibus; aggeritur quantum bibit arida tellus.

Entonces el anciano sacerdote, puesto que ahí la tierra es propicia para los ritos estigios, y el suelo fecundo en sangre fresca es conveniente, ordena colocar rebaños de negro pelaje y reses de color negrusco; son traídos todos los cuellos más bellos de la manada. Dirce y el funesto Citerón gimieron; los valles ruidosos quedaron petrificados ante el silencio inaudito.

Entonces él mismo, a tientas, enlazó los cuernos de las bestias con azuladas guirnaldas. Y en el límite del renombrado bosque dentro de nueve orificios excavados en la tierra primero vierte luengas gotas de Baco, y una ofrenda de leche primaveral, lluvia del ática y sangre que atrae a los espíritus; Agrega cuanto bebe la árida tierra.

Debemos decir que el adivino Tiresias, inamovible en la tradición literaria y casi estereotipo del *uates*, debía ser tratado con reverencia, tal como lo reflejan los epítetos con los que se le describe: *senior uates* (443 y 448) y más adelante *maestusque sacerdos* (455). Pero más importante que hacer un enlistado de los epítetos con los que se califica al sacerdote tebano, quisiéramos juzgar la propiedad de los epítetos en los momentos que éstos son utilizados.

Así, cuando se quiere destacar la *auctoritas* del vate, esto es su posición como único posible adivino a quien consultar por su arte y su experiencia, se lo describe como *senior*, mientras que en la parte más lúgubre del ritual se le adereza como *maestus*. Estacio utiliza además una antítesis que fortalece el sentido del poder visionario de Tiresias quien posee *tenebras sagaces*.⁴⁴

Ahora bien, si algo resalta de la descripción de Tiresias es la caracterización poco figurativa. La falta de un delineamiento claro del personaje crea un vacío, es decir,

⁴⁴Un oxímoron similar que quizá Estacio habría tenido en mente, se da durante la descripción del mismo Tiresias en *Phoen.* 337, quien es descrito por Eurípides como *skotón dedorkôs*. Aunque el matiz irónico presente en los versos eurípedeos no fue conservado por el napolitano.

que elementos tan imaginativos y poderosos como la complexión física, los detalles en la vestimenta, los gestos de la edad etc., parecen haber sido desaprovechados por Estacio.⁴⁵

En su antecedente inmediato, en la tragedia *Edipo*, Séneca aprovechó este recurso a la perfección en los siguientes versos (551-555):

.....ipse funesto integit
vates amictu corpus et frondem quatit
lugubris imos palla perfundit pedes,
squalente cultu maestus ingreditur senex,
mortifera canam taxus adstringit comam.

El sacerdote recubre su cuerpo con un manto lúgubre y sacude el ramaje del tejo. Su túnica lo recorre hasta la punta de sus pies. Avanza el sombrío anciano con descuidado atuendo. El tejo fúnebre sujeta su blanca cabellera.⁴⁶

En el análisis de este pasaje, podemos ver, en primer término el uso formular del *maestus sacerdos / senex / uates*, que advertimos antes también en Estacio. A Tiresias se lo describe como portador de un *funestus amictus* que rodea su cuerpo y una *lugubris palla* que llega hasta el suelo y le cubre los pies. Todo esto forma el *cultus squalens* que reviste al vate y que le otorga el carácter de *maestus*. El último de sus atributos es un tejo fúnebre (*taxus mortifera*) que corona (*adstringit*) su blanca cabellera (*canam comam*).⁴⁷

Esto en cuanto a Séneca. El ejemplo de Lucano también es ilustrativo porque aunque no vemos en escena al vate tebano, sino que es una mujer la que lleva a cabo los ritos mortuorios, aquí también el poeta ha aprovechado el terreno de la descripción pictórica y de los detalles grotescos.

En efecto, hacia el comienzo de la descripción de Ericto (VI, 505-568), tras una breve mención de su superioridad sobre las demás hechiceras tesalias, no sólo por su pericia sino sobre todo por su impiedad, Lucano nos la presenta de la siguiente forma (vv. 515 y ss):

...Tenet ora profanae
foeda situ macies, caeloque ignota sereno
terribilis Stygio facies pallore grauat
inpexis onerata comis: si nimbus et atrae
sidera subducunt nubes, tunc Thessala nudis
egreditur bustis nocturna que fulmina captat.
semina fecundae segetis calcata perussit
et non letíferas spirando perdidit auras.

⁴⁵ Cfr. lo dicho al respecto en el capítulo anterior sobre la *silua*.

⁴⁶ Texto según Frank J. Miller: Seneca, *Tragedies*, vol. II, Cambridge, Loeb, 1917. La traducción es mía.

⁴⁷ De llamar la atención también es el recurso del quiasmo (*mortifera...taxus / canam...comam*.)

Marca el rostro de la impía una escualidez repugnante y pútrida, y su cara, desconocida del cielo sereno y terrible por su lividez estigia, se inclina bajo el peso de unos cabellos desgredados; si un nimbo y unos negros nubarrones ocultan las estrellas, entonces la tesalia sale fuera de las desnudas tumbas a la caza de rayos nocturnos. Al pisarlas, va agostando las semillas de la mies fecunda, y con su aliento echa a perder las brisas que no eran mortíferas.⁴⁸

Advertimos en el rostro de Ericto una escualidez (*macies*) “repugnante y pútrida”; o mejor: una suciedad hecha insoportable por el moho. Encontramos, así mismo, en la descripción el elemento icónico de la cabellera, presente también en el Tiresias de Séneca. En este caso el patetismo está dado por su carácter desaliñado (*impexis...comis*).

Por último, dos imágenes externas contribuyen al efecto macabro de la figura de Ericto, las semillas que al momento de ser pisadas por la hechicera se vuelven estériles (*semina fecundae segetis calcata perussit*) y la fuerza de su aliento que contamina el aire (*non laetiferas spirando perdidit auras*).

La utilidad de la comparación entre el personaje Tiresias y sus antecesores literarios, está garantizada por el hecho de que como hemos mencionado,⁴⁹ específicamente para la construcción de esta escena, Estacio habría tenido en cuenta a Lucano y a Séneca. Sobre quién obtiene mayores créditos a partir de dicha comparación, Vessey, opina que: *Tiresias and Manto are more stately creations than the supremely horrific and occasionally banal Erichto*. Lamentablemente, el estudioso estadounidense no nos explica en qué consiste esa banalidad ni nos explica cómo es que Tiresias y Manto son mejores creaciones que Ericto.

La opinión de Vessey nos sirve sin embargo, sin entrar en el terreno de las polémicas estériles de quién ha sido mejor poeta en su dibujo de la figura sacerdotal, para establecer la diferencia específica del texto de la *Farsalia* con el de la *Tebaida*. Por un lado, el episodio en la *Farsalia* busca sin duda crear un ambiente tétrico y voluptuoso, sensual incluso, en el aspecto en el que, el autor buscaba impactar con todos los medios posibles al auditorio y bombardearlo con sensaciones de la ‘*grotesquerie*’.

La finalidad de la *Tebaida*, en cambio, resulta más grave, aunque también es cierto que el *pathos* del pasaje busca provocar cierto *phobos* aristotélico, en cualquier

⁴⁸ Texto según J. Duff: Lucan, *The Civil War*, Loeb, Cambridge, 1957. La traducción es de Antonio Holgado Redondo: Lucano *Farsalia*, Gredos, 2000.

⁴⁹ Cfr. *supra* p.39

caso, el dramatismo de los escenarios estacianos, no se parece en nada al de su predecesor, Lucano.⁵⁰

Como sea, sin que nuestra exigencia sea encontrar rasgos de la Erieto de Lucano en la descripción de Tiresias, sino por el contrario entendiendo que cada personaje pertenecía a un mundo distinto en el que en uno se buscaba el patetismo a *outrance*, y en otro el interés y acento estaban dados por la *grauitas*, aún no hemos resuelto la pregunta que planteamos al comienzo, acerca de las razones que llevarían al de Nápoles a dejar fuera un elemento visual tan importante como el aspecto físico del vate Tiresias.

El asunto está en que en una primera aparición, que citamos arriba (443-512), el acento de la descripción de Tiresias está puesto en sus actos y sus palabras. Como establecimos entonces también, apenas un par de epítetos extienden sus rasgos. Son sobre todo los verbos los que nos colorean su carácter: lo vemos instruir cómo deben ser congregados los animales para el sacrificio (*monet* 445) y en otro momento cambiar la palabra por las acciones y participar en los preparativos del rito (*ipse manu tractans*, 450 / *inclinat* 452).

Por otro lado, no se le ve titubear ni se comporta temerosamente sino por el contrario en la parte más difícil del ritual se llena de valor y fuerza, al lado de su hija Manto: (v 488):*Dixerat et pariter senior Phoebeaque virgo/ erexere animos; illi formidine nulla,/ quippe in corde deus.*

Ahora bien, además de las acciones, Estacio utiliza los diálogos para describir a su personaje cumpliendo las normas al uso de la retórica antigua. En su trabajo *Speech and Rhetoric in Statius Thebaid* antes citado, Dominik señala que es precisamente el uso de la palabra lo que confiere a los personajes del napolitano fuerza y profundidad, y a éstos los describe como *round and tridimensional*.⁵¹

Así, en un discurso fundamental para el pasaje tras un fallido intento por conjurar a los muertos Tiresias, se dice desesperado: *iam nequeo tolerare moram* (503)⁵² y amenaza con revelar secretos profundos y nefastos si no es escuchado con prontitud. Especula sobre la razón de la demora de las diosas infernales y pide no ser

⁵⁰ Además de esto, el carácter impío de Erieto más que acercarla a la figura del sacerdote tebano, la aleja de su contraparte pues mientras que la hechicera de Lucano no honra jamás los dioses (cfr. Luc. VI, 521), en el pecho del anciano de Tebas habita una divinidad (*Theb. IV. 488 quippe in corde deus*).

⁵¹ Cfr. Dominik (1994a: 206). El filólogo norteamericano, sin embargo, considera que Tiresias precisamente es uno de los personajes menos 'redondos y tridimensionales'.

⁵² Cfr *infra* p. 67.

despreciado por su edad: *ne tenues annos nubemque hanc frontis opacae / spernite* (512-13)⁵³

El dibujo pues del sacerdote en estos momentos es el de un senil vate cuyo arte parece fallar y que no puede dominar su ira e indignación. Con todo, su senectud prevalece pues si no cumple su amenaza contra los divinidades, es sólo a causa de ella: *sed taceo: prohibet tranquilla senectus* (517).

Aunque como ya mencionamos, Dominik considera que Tiresias es quizá una de las figuras menos logradas de la épica estaciana, este dejo de ira e incomprensión, a nuestro juicio, confiere al vate cierta amplitud y profundidad. Rango de emociones humanas que lo convierten en un personaje complejo y no en un simple mensajero o intermediario. Prueba de ello es, como dijimos, el papel secundario que guarda el héroe Eteocles con relación al adivino.

Así, resolvemos en parte a la pregunta que planteamos sobre el poco interés mostrado por Estacio hacia el aspecto físico de Tiresias: no se trata de una omisión o un defecto, sino, en todo caso, de una elección, una preferencia a confiar en los actos y dichos la descripción del sacerdote, más que en sus rasgos físicos. Con todo, más que la justeza de la elección deberíamos juzgar el resultado, que hasta ahora parece poco vistoso.

Sin embargo, antes de emitir un juicio, aún nos queda un argumento sin duda interesante para dilucidar el asunto que ahora planteamos. Hacia la mitad del pasaje de la *nekuia*, una vez que las puertas del Hades se han abierto, Manto obedeciendo la orden de su padre comienza a relatarle lo que su ceguera no le permite ver: *nostramque mone per singula noctem* (548). Hasta que en un punto Tiresias sufre una milagrosa transformación:

talia dum patri canit intemerata sacerdos,
illius elatis tremefacta adsurgere uittis
canities tenuisque impelli sanguine uultus.
nec iam firmanti baculo nec uirgine fida
nititur, erectusque solo, 'desiste canendo,
nata,' ait, 'externae satis est mihi lucis, inertes
discedunt nebulae, et uultum niger exuit aer.
umbrisne an supero dimissus Apolline complet
spiritus? en uideo quaecumque audita. sed ecce
maerent Argolici deiecto lumine manes!

Mientras tales cosas recita la virginal sacerdotisa a su padre, su blanca y temblorosa cabellera se eriza levantando sus ínfulas; su débil rostro es ruborizado por la sangre.

⁵³ Cfr. Sen. *Oed.* 298: *si foret uiridis mihi / calidusque sanguis, pectore exciperem deum.*

No se sostiene más sobre su rígido báculo ni con la ayuda de su fiel hija, sino que firme sobre el suelo dice “deja de cantar, niña, me está llegando suficiente luz de afuera, esta neblina que me inmoviliza pronto se disipa y la impenetrable tiniebla se va de mi rostro. Sea enviada por las sombras, sea por el divino Apolo, una inspiración me inunda. He aquí que veo todo lo que había escuchado. ¡Pero Mira! Los espíritus argólicos se afligen agachando la vista.

Aunque unos versos antes ya se nos había hecho la advertencia sobre algo que ocurriría en los ojos de Tiresias, El hecho no deja de ser repentino y nos sorprende por lo abrupto.⁵⁴

Con la recuperación de la vista del personaje, el auditorio parece también recuperar la vista sobre su aspecto físico. Por primera vez se nos hace una descripción de su atavío. Vemos su canicie que tiembla (*canities tremefcta*) y sus ífulas que se elevan (*elatis uittis*) mientras su rostro se llena de sangre (*impelli sanguine uultus*).⁵⁵ Luego, el pasaje continúa con una serie de detalles que iluminan la transformación de Tiresias erguido y firme sin necesidad de sostenerse sobre su hija o con la ayuda de un bastón. De su posición, podemos también inferir que se ha operado en el cuerpo del vate una suerte de rejuvenecimiento, mediante la asociación senectud–encorvamiento, juventud–erguimiento.

Nuevamente el monólogo de Tiresias cobra relevancia en la presentación de su carácter:⁵⁶ la interjección *en* y luego *ecce*, junto con el enfático *uideo*, revelan el carácter de un personaje que se asombra y goza con la obtención de la vista y la desaparición de las tinieblas que le impedían observar lo que estaba pasando a su alrededor.

Por lo demás, el uso de los recursos retóricos en el pasaje es notable, en la inversión del *uultum niger exuit aer*, por ejemplo, donde se subraya el carácter

⁵⁴ Cfr. IV. 470 ,71 *illi nam plurimus ardor anhelat / ante genas impletque cauos vapor igneus orbes*. Esto, según la siguiente opinión de Vessey, (1973: 253) que compartimos: “The idea of ‘igneus vapor’ (471) filling Tiresias eye-sockets seems at first reading to be mere grotesquerie, but it may be understood symbolically; it represents the supernatural vision which the prophet is now beginning to gain from the rite, which at 582 ff. enables him to dispense with Manto’s help.”

⁵⁵ La importancia otorgada a los rasgos de la cara de Tiresias está en consonancia con la tradición épica de la *descriptio* cfr. Evans, E. ‘Literature Portraiture in Ancient Epic: a study of the descriptions of physical appearance in classical Epic’, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 58, 1948, pp. 189-217 “While in general it is not part of epic technique to describe the whole body photographically, it is, on the other hand, characteristic of epic in varying degree to indicate the emotion of the individual registered on the countenance [...] in expressions in which the momentary appearance of a man is depicted, that is to say, in phrases which suggest the reaction of a person to some event.”

⁵⁶ Esto contra la opinión de quienes piensan que los personajes en Estacio son puramente retóricos y carentes de profundidad. cfr. Dominik (1994a: 206) “The judgement of Butler is particularly harsh. He refers to the various characters in the *Thebaid* as ‘featureless’, ‘colourless’, ‘uninteresting’, or ‘too rethorical’ and asserts that Statius ‘fails in his portrayal of life and character’.”

supernatural de la metamorfosis y la deuda con una divinidad (*spiritus*), a la vez que se enfatiza el cambio de ánimo con las interjecciones – como decíamos antes – y la posición de *auctoritas* que le concede ahora, en medio del rito, la reconquista del sentido visual. El nuevo estado de cosas incluso lo deja afirmar: *auguror hinc Thebis belli meliora* (592.)

Sobre este cambio no sólo en el aspecto físico de Tiresias sino también en cuanto a su carácter y delineamiento, podemos aducir las palabras de Dominik cuando hablando sobre la generalidad de los personajes escribe: ⁵⁷

It is true that the personalities of human figures achieve a remarkable consistency in the speeches and narrative of the poem, but there is often a dramatic change in their characters when they are made subject to the influence of supernatural powers.

Nuestro vate es un buen ejemplo de este cambio que operan los poderes sobrenaturales en los personajes. Pero además, ahora estamos en condiciones de atribuir la pobre caracterización física de Tiresias a un objetivo narrativo: impactar con la escena de la recuperación de la vista al auditorio y guardar este recurso de la descripción para este momento climático del personaje.

Se trata por otro lado, de la culminación del motivo representado por la lucha entre la luz y la oscuridad. Tiresias personaje típicamente ciego, accede a la luz superior de la divinidad. Aunque desde un principio, su talante no puede ser asociado con las figuras que habitan en la oscuridad, mediante la recuperación del sentido de la vista, Tiresias finalmente es descrito como un personaje luminoso.⁵⁸

2. 4. *Innuba Manto*: La fiel hija de Tiresias.

Dijimos antes, que Estacio había seguido la tradición en la utilización del narrador omnisciente durante el episodio que nos atañe. No pudimos establecer entonces una sustancial diferencia: el napolitano se servirá de la ceguera de Tiresias para poder establecer una narración dentro de la narración: Manto relata algunas de las cosas que observa en el momento de la apertura de las puertas del Inframundo.

⁵⁷ Dominik, (1994a: 235).

⁵⁸ Cfr. Vessey (1973: 255): “The manner in which Tiresias speaks of his blindness is worthy of note: unlike Oedipus, he is not deprived of light nor does he dwell in spiritual darkness. The physical blindness of Tiresias is compensated by inner illumination.”

De esta forma, Estacio resolvía el problema que representaba la falta de héroe para la continuidad narrativa del episodio, pues, al dejar a un lado al interesado por conocer los designios de los muertos, Estacio debía encontrar un recurso que trajera la atención del auditorio durante el rito y muy específicamente, en el momento de pasar revista al Inframundo.

De nuevo, recordemos que Odiseo no sólo ve y reconoce a algunos de los notables huéspedes de Hades sino que interactúa con ellos, por ejemplo, con Heracles, de la misma manera que lo hace Eneas.⁵⁹ La problemática residía en incluir los detalles tradicionales – formularios si se quiere – de la geografía inframundana al mismo tiempo que se debía llamar la atención sobre el cuadro de sus protagonistas, cuidando de no caer en la mera digresión narrativa y sin que la voz de Estacio nos describiera la casa de Hades con pocos o nulos recursos para mantener nuestra atención fija, de modo que estos versos quedaran en un *excursus* plano y sin brillo. Así es como surge la alternativa de Manto, que aunque no podía involucrarse directamente con lo que pasaba ante sus ojos, al menos podía relatarlo con un razón válida para los lectores y oidores del relato.

De esta forma, la hija de Tiresias, poseedora del arte adivinatorio de su padre cobra vital importancia, como contrapeso de la figura dramática de Tiresias. Tal como lo vimos en la escena de la recuperación de la vista, en la que se la describe como ‘apoyo’ y sustento de su padre.

2.5. Manto y Tiresias: ¿Personajes redondos?

Con la investigación realizada hasta este punto, hemos querido probar la redondez y profundidad de los personajes en Estacio. Incluso si nuestro análisis se ha limitado a dos caracteres secundarios como Tiresias y Manto. En este sentido nuestra investigación no puede ser concluyente. Sin embargo, tampoco podríamos hablar de “defectos” en el trazado de los personajes. Creemos con Vessey que las figuras sacerdotales de Manto y Tiresias no demeritan el arte del napolitano sino que, por el contrario:

Tiresias and Manto [...] had a considerable background in literature extending from early Greek epic to Seneca, and partially because he was heir to a respectful portrait of Tiresias from which he could not deviate, Statius succeeded in avoiding a decline into Lucan's sensationalism and banality.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. Hom. *Od.* XI, 600 y ss; Verg. *Aen.* VI, 451 y ss.

⁶⁰ Vessey, (1973: 251).

Creemos, además, que la elección del punto de vista narrativo, al hacerse a un lado al héroe tradicional, representa una innovación que ha permitido a Estacio proceder con libertad y vértigo. En el rito pasamos del punto de vista pictórico de la descripción de la *silua*, al de Tiresias que actúa con la *auctoritas* sacerdotal. Luego su hija Manto funge como guía del ciego vate, hasta que finalmente en un sorpresivo giro narrativo es el propio Tiresias quien percibe, registrando todo el cuadro con su renovado sentido de la vista, el mundo del Hades. En medio de este proceso, la silueta de Eteocles asoma un par de veces, sólo para recordarnos su presencia, en actitudes más bien impropias para su rango y poco halagüeñas de su dignidad.

Vessey ha señalado además dos características principales de los personajes estacianos. Primero aquella que ha llamado: '*figural significance*', y luego, un recurso de 'contraste', conceptos que explica de la siguiente manera:⁶¹

They are what we may term a *figurae* or embodiments of various fundamental emotions or qualities. The influence of Lucan and Seneca is here of paramount significance. Statius has virtually allegorised his *dramatis personae*, a process which he also applied to the divine figures of his epic. Second, Statius constantly and purposefully utilises a process of contrast and antithesis in constructing his narrative.

Si aplicamos estos conceptos a nuestro pasaje, podemos ver en efecto que en la figura de Tiresias se han agrupado algunos sentimientos o *pathoi* que van desde la ira hasta el *metus*, pues si al comienzo el *uates* era *senior* y actuaba según su dignidad, al ser menospreciado por los supremos, muestra señales de enojo, para sólo hacia al final, estallar en júbilo por la recuperación de la vista, milagro que le permite fungir como profeta y predecir el ominoso final de la guerra en Tebas, destino mitad funesto mitad venturoso. Y en cualquier caso, ambas figuras sacerdotales, estarían enmarcadas por la *pietas*.⁶²

En efecto, en la relación padre e hija lo único que se subraya es el respeto y la obediencia de la *innuba* Manto que actúa *de more parentis* (463). Además de conducirse como apoyo de su padre (*nostrae regimen uiresque senectae* 536). Esta *pietas* estaría contrastada con el furor de Eteocles, que por lo demás se muestra como temeroso y cobarde, como lo establecimos antes.

⁶¹ Vessey, *op. cit.* 66

⁶² Cfr. *Infra* p. 79.

2.6. Los mecanismos de la alusión y la ironía en la *indignatio* de Tiresias.

Tratamos brevemente en un apartado previo sobre el cambio de carácter en la figura de Tiresias luego de ser despreciado por las diosas. Presenciamos la transformación del adivino, piadoso conocedor de los ritos, en un ser sulfurado al borde de cometer una impiedad contra los dioses. En ese sentido el pasaje resulta revelador:

atque hic Tiresias nondum aduentantibus umbris:
'testor,' ait, 'diuae, quibus hunc saturauimus ignem
laeuaque conuulsae dedimus carchesia terrae,
iam nequeo tolerare moram. cassusne sacerdos
audior? an, rabido iubeat si Thessala cantu,
ibitis? et, Scythicis quotiens medicata uenenis
Colchis aget, trepido pallebunt Tartara motu?
nostri cura minor si non attollere bustis
corpora nec plenas antiquis ossibus urnas
egerere et mixtos caelique Erebique sub unum
funestare deos libet aut exanguia ferro
ora sequi atque aegras functorum carpere fibras?
ne tenues annos nubemque hanc frontis opacae
spernite, ne, moneo: et nobis saeuire facultas.
scimus enim et quidquid dici noscique timetis
et turbare Hecaten (ni te, Thymbraee, uererer) 515
et triplicis mundi summum, quem scire nefastum.

Pero entonces, como no se acercaban aún las sombras Tiresias dijo: os pongo de testigos, diosas, en honor de quienes hemos alimentado esta hoguera, a quienes ofrecimos nuestra copa con mano izquierda, vertida sobre la tierra hendida, ya no puedo soportar esta demora. ¿Acaso este sacerdote será escuchado vanamente? ¿Qué? ¿si fuera una mujer de Tesalia con sus gritones cantos quien las convocara, vendrían? ¿O si cada vez que una de Cólquide drogada con pociones de Escitia presidiera, el Tártaro debería de palidecer y temblar? ¿nuestro asunto resulta de menor importancia sólo porque no me place levantar a los muertos de las tumbas ni extraer urnas repletas con huesos antiguos, ni deshonorar a los dioses del cielo y del infierno mezclándolos como iguales, ni perseguir cuchillo en mano rostros sin vida, ni en fin, arrancar las tripas descompuestas de los muertos? No desprecien, les advierto, la debilidad de mis años, ni la nube que oscurece mis ojos. También tengo yo poder para ser cruel.

Pues sé todo lo que teméis, sea dicho o sabido. También puedo trastornar a Hécate, (ni a ti, dios de Timbria, respetaría) y al soberano del mundo triple a quien conocer es nefasto.

En un primer momento Tiresias invoca a las deidades para que sean ellas mismas quienes den respuesta al agravio. Al comienzo con un tono moderado, luego, tras la alusión a la Tesalia y a la de la Cólquide, el anciano sacerdote comienza a ser preso de la ira, hasta que en la culminación de la *gradatio*, francamente furioso, se atreve a chantajear a todas las divinidades invocadas.

El tono de la invocación de Tiresias y en general todo el pasaje ha sido señalado, justamente, poco convencional.⁶³ Es cierto, como ha señalado Vessey, que también el Tiresias senequista, es ignorado por las divinidades, por lo que debe probar distintas formas de adivinación antes de encontrar la que efectivamente acercará a las sombras del Hades.

La diferencia estriba en que esta versión del sacerdote, la de Estacio, no busca la razón del fallo en su arte, pues está convencido acerca de la eficacia de su oficio.⁶⁴ Por el contrario, el sacerdote reprocha a las deidades su falta de prontitud para responder ante el arte del anciano.

Pero además de la inusitada reacción del vate, hay una mención también desconcertante. Tras invocar a las diosas infernales, Tiresias con una pregunta bastante retórica,⁶⁵ hace mención de un par de compañeras de oficio: una mujer Tesalia, y una habitante de la Cólquide, drogada con pociones escitias. Se trata de dos brujas famosas en la literatura antigua, la primera, la hechicera Ericto, de la que hablamos antes, la segunda la bruja por antonomasia, Medea. Inmediatamente después Tiresias dice poder hacer exactamente lo mismo que ellas: levantar a los muertos de sus tumbas, extraer huesos de ellas, arrancar tripas etc., la larga lista de cosas repugnantes sigue hasta que una amenaza termina con la *enumeratio*: “no desprecien mi canicie diosas” (*ne...spernite tenues annos nubem frontis opacae* 512).

Un pequeño clímax de la *indignatio*, está dado en el verso 505 (*Colchis aget trepido pallebunt Tartara motu*), donde un tipo peculiar de aliteración,⁶⁶ que Highet identifica como *aliteración de colisión*, en el que la última letra de una palabra coincide

⁶³ Cfr. Vessey (1973: 245); Delarue (2000: 124) y Dominik (1994a: 235) “An element of threat rarely appears in the deliberative prayer in epic.”

⁶⁴ La mención de la mano izquierda, por ejemplo *laeva* (502), muestra que Tiresias ha cumplido al pie de la letra con los presupuestos del ritual.

⁶⁵ Cfr. Dominik (1994a: 251).

⁶⁶ Con frecuencia se ha acusado a Estacio de abusar del recurso de las aliteraciones. Este pasaje nos muestra, sin embargo, la oportunidad en el uso de tal mecanismo así como la influencia de las *recitationes* en la elección del mismo, pues podemos advertir que no sólo el sonido sino la reacción del espectador estaba calculada en estos juegos alusivos, como establece von Albrecht (1999: 3) “This practice recitationes influenced the form of the texts, which were deliberately written to impress their audience. A corollary to this was the increasing impact of rhetoric on Latin poetry. Given the importance of acoustic performance, intertextual relationships which strike the ear (such as play on words and sounds, direct quotations) were noticed more easily by the listener.” El autor da como ejemplo de este recurso el famoso verso de Enio (*Ann.* 104) *Tite tute tibi tanta tyranne tulisti*

con el sonido de la primera de la que la sigue, nos garantiza la importancia de los versos.⁶⁷

Aunque la verdadera culminación de la *indignatio* viene dada en los siguientes versos (517 y ss):

Illum – sed taceo: prohibet tranquilla senectus.
iamque ego uos – auide subicit Phoebeia Manto:
'audiris, genitor, uulgue exangue propinquat.

A él...pero guardo silencio. Mi pacífica vejez me lo impide. Aunque ahora, yo les voy a....
Pero la apolínea Manto ansiosamente observa: Eres escuchado, padre, la muchedumbre sin sangre se acerca.

Un rasgo métrico nos habla del cuidadoso arte estaciano. Según Duckworth, en el poema estaciano predominan los versos dactílicos, que confieren a la acción un ritmo dinámico, en ese sentido nuestro verso compuesto según el esquema: spondeo + dactilo + dactilo + espondeo (*sdds*) no es una excepción.⁶⁸ Con todo, la única sustitución espondáica es relevante. Recordemos que la molestia de Tiresias ha llegado a su punto más alto, podemos pensar incluso en que su respiración es agitada. Pero en el momento de reflexionar y de decidir callar aquello que no debe decir, hace una pausa en consideración a su *tranquilla senectus*, el alargamiento del primer medio pié terminado por la sílaba *tran-*, donde se da la sustitución, aumenta esa sensación pesada y solemne de la reflexión.

El gesto desesperado de Tiresias resulta hasta cierto punto hiperbólico luego de que Manto lo tranquiliza y le advierte que la muchedumbre del reino de las sombras se acerca. El recurso de la frase incompleta o aposiopesis, sirve para enfatizar el enojo.

Decíamos que éste era el clímax de la *indignatio*. Quizá sea mejor decir anticlímax. Pues la ira de Tiresias cuyo colmo estaba a punto de llevarlo a su perdición: maldecir a las diosas, es interrumpida por su “vehemente” hija.

⁶⁷ Cfr. Highet ‘Consonant Clashes in Latin Poetry’ *Classical Philology*, Vol. 69, No. 3 Jul., 1974, pp. 178-185. El autor identifica al menos cinco usos de este tipo de aliteración. Entre los cuales está el que atañe a nuestro pasaje: “increase of emotion”.

⁶⁸ Este tipo de verso que Duckworth llama “ovidian: the exact opposite of the vergilian norm” curiosamente, emparenta el arte del napolitano con el del autor de las *Metamorfosis*, más que con el de la *Eneida*. Cfr. Duckworth, G. ‘Five Centuries of Latin Hexameter Poetry: Silver Age and Late Empire.’ *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 98 (1967) pp. 77-150.

Este hecho quizá tenga una interpretación filosófica. Recordemos que según algunos comentaristas, Estacio es heredero de Séneca no sólo en el barroquismo de su estilo, sino también en su pensamiento estoico.⁶⁹

De acuerdo a la doctrina estoica la ira es una manera de la locura. Un hombre cabal no puede ser atacado por la ira. De modo que para la figura del sacerdote, *alter ego* del poeta y benefactor de Tebas, retratado en contraposición de Eteocles, sería inadmisibles tal sentimiento.

Sin embargo, no es maniqueo en su retrato del vate. Tiresias es demasiado humano en su desesperación, al punto que sólo por la intervención de su hija es que regresa a sus cabales.⁷⁰

La relación de Manto con Tiresias por otra parte, retratada como su ayuda y la veneración que muestra al dirigirse al anciano, nos da la pista para entender el retrato de la familia sacerdotal como verdadero binomio portador y defensor de la *pietas*,⁷¹ contraponiéndolo, por otra parte, al otro personaje del relato, Eteocles, que no sólo actúa solo sino que espera órdenes para poder actuar en contra de su propio hermano, ambos herederos de una tradicional intransigencia criminal en las relaciones familiares.

Pero este fenómeno no sólo se da en un nivel literario pues como dice Keith “In his characterizations [sc. la de Manto y Tiresias] Statius consistently emphasizes precisely those features that are familiar from the *Metamorphoses*”.

Ahora bien lo que Keith establece para las *Metamorfosis* es válido no sólo para la tradición literaria ovidiana sino para toda la literatura latina y específicamente, la de dos fuentes para el pasaje, Séneca y su versión de Medea, Lucano y su Ericto. Tiresias se convierte así en un personaje con conciencia histórica de sí mismo y de sus antecedentes literarios.⁷²

Podríamos casi decir que el problema se establece en términos de derecho de antigüedad: donde la vieja escuela de la hechicería, representada por Tiresias, reprocha

⁶⁹ Cfr. Vessey (1973: 34).

⁷⁰ La idea de la humanidad *versus* divinidad está apoyada en la interpretación hecha por Dominik sobre todo el poema aplicada aquí a nuestro episodio, sin su matiz pesimista: They [sc. oracular and prophetic speeches] emphasize the inutility of divine revelation and the hopelessness of man's position.” Dominik (1994a : 65).

⁷¹ Cfr. Ripoll, F. *La Morale Héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne*, Peeters, 1998, p. 312. Para el autor “In the flavian epics there is a redirection of *pietas* towards its ordinary meaning of *pietas* towards family and community rather than *pietas* towards the gods”.

⁷² No es exagerada la importancia que otorgamos a un personaje aparentemente secundario si pensamos que en la apertura de la épica (l. 40-42) al momento de preguntar a Clío por cuál héroe debe comenzar el relato de la casa de Edipo, Estacio menciona al ‘*laurigerus vatis*’ como una opción, junto al caso de Tideo o Hipomedonte, confirmando a Tiresias de una relevancia inobjetable.

a las divinidades del Hades, su voluble favoritismo hacia las representantes de la nueva escuela: Medea y Ericto. Pero en realidad, aunque determinar quién de entre Tiresias y Medea fuera más viejo es imposible, porque ambos en su carácter sacerdotal son casi intemporales como los moradores del Olimpo, seguramente Medea no era para nada una novata en las artes adivinatorias.

Es evidente entonces que el poeta quiere que tengamos en mente, no a las brujas literarias sino a sus creadores, tanto a Lucano como a Séneca, y este hecho se vuelve más claro si pensamos en que Estacio no ha procurado mediante ningún recurso esconder los referentes de sus alusiones.⁷³

De todos los mecanismos que enlista Hinds sobre las relaciones intertextuales en la Antigüedad, el más apropiado para nuestro pasaje es el de alusión. Sin embargo, es equívoco puesto que no se trata de una alusión mediante una palabra en específico sino que nuestro autor se atreve a citar a los personajes mismos, referentes claros de la *Farsalia* y la *Medea* senequista. Como si Estacio estuviera congregando mediante la invocación de Tiresias, no sólo a las divinidades infernales sino también a las brujas más famosas de la Antigüedad.

Pero esta mención de Medea y Ericto ofrece también otra lectura. Hemos insistido en la facilidad con la que el episodio podría parecer trillado y poco original. Sin embargo, por su propia naturaleza, el episodio de la *nechromanteia* también se prestaba para ser un lugar en donde arreglar cuentas con el pasado, como dice Keith:

Scenes of necromancy tend, by their own nature, to constitute essays in retrospection, in as much as the dead reflect back on their past actions rather than look forward to future events.⁷⁴

En este sentido es lícito hablar del vate como “a prophet who repeatedly returns to the literay past in search of the future” y entonces establecer una relación de alteridad con el poeta Estacio.⁷⁵ O mejor aún, de un focalizador.

⁷³ El camino para el referente de Séneca se había iniciado antes en el ritual previo. Cfr. Vessey (1973: 252): “In the *Thebaid* 4. 409 ff., therefore we have a catalogue of systems of divination which recalls in detail, the incidents in Senece’s *Oedipus*. Statius no doubt wished his readers to remember the drama [...] History has repeated itself, Tiresias is again forced to evoke the dead after failure of his other arts.”

⁷⁴ Cfr. Dominik (1994a: 262).

⁷⁵ De nuevo Keith (2002: 400) “in the reference to Tiresias longevity, Statius hints metapoetically at his character’s illustrious literary genealogy and anticipates the series of allusions he will make to different versions of the *nekuia*.”

2.7. Focalización: Estacio y la voz profética de Tiresias.

En el apartado anterior hablamos del punto de vista narrativo referido a la cuestión de la óptica desde donde se narran los hechos. Creemos que es el más adecuado para referirnos al fenómeno en el conjunto de escenas de la *nekuia*. No ignoramos sin embargo, la utilidad de la discusión en torno a la terminología estructuralista y las propuestas de Genette para el pasaje de Tiresias en específico.⁷⁶ Sobre todo nos interesa, más que empantanarnos en una discusión sobre los términos y sus equívocos, desarrollar las implicaciones que esta visión de las cosas proporciona para nuestra discusión.

Define Genette la focalización como la relación entre “qui voit et qui parle”⁷⁷. De donde surge otro concepto importante para la teoría literaria: el de narrador y voz narrativa. Es decir que parafraseando a Beristáin,⁷⁸ la voz narrativa se ubica desde un punto en el texto a partir del cual fueron observados los hechos. Y esta relación entre quien percibe la realidad y quien habla no siempre es recíproca. De nuevo Beristáin:

El que focaliza es el enunciador del discurso cuando es el sujeto cognitivo de Greimas, una de cuyas características consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista.

Esta distinción pensada para el estudio de narrativas complejas como las de los autores de fin del siglo diecinueve e inicios del veinte como Balzac o Proust, por increíble que parezca, resulta particularmente útil para el caso de Tiresias, pues detrás de la voz narrativa se esconde con sutileza otra voz. En ese sentido, establecer las relaciones de la focalización en nuestro pasaje utilizando el paradigma de Mieke Bal nos parece útil y pertinente.⁷⁹

⁷⁶ No es nuestra intención reavivar la discusión sobre la terminología de Genette, especialmente la polémica abstrusa que se generó a partir del equívoco “voire” en vez de “percevoir / detecter” creemos simplemente que parte de la teorización generada a partir de los textos de Genette, en este punto nos son útiles. En todo caso, remitimos para el puntual seguimiento y conclusiones de la materia a Nelles. W., ‘Getting focalization into focus’, *Poetics Today* 11, no. 2 1990, pp 365-382.

⁷⁷ Genette, G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 p. 203.

⁷⁸ Beristáin (1998: 356)

⁷⁹ Bal, Mieke. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck, 1977.

Agente	Función	Producto	Receptor	Theb. 4. 500 y ss
Actor	Acción	Fábula (histoire)	Actor	Tiresias / Manto
Focalizador	Ángulo	Narrativa	Espectador (focalisataire)	Tiresias
Narrador	Narración en palabra	Narrativa textual	Lector hipotético	Estacio

Es decir, que mientras que en una primera instancia narrativa tendríamos a Tiresias como nuestro narrador (*qui voit* pero también *qui parle*), con una intención velada sólo en apariencia, las palabras de Tiresias cobrarían sentido cabal dichas por Estacio.⁸⁰ Este hecho cobra particular interés y relevancia si atendemos a las *recitationes*⁸¹ como un filtro (focalisataire) que Estacio utilizó para confrontar, probar y pulir su *Tebaida*. Esta relación con su texto trasciende así la esfera de lo literario, y se convierte en un asunto social y filosófico como dice Lotman:

The relationship “point of view-text” is here always that of “creator-created”, which in a literary text is a matter of authorial stance “lyric-hero”, and so on; in a culture model it is a complex of general philosophical questions about the origin of the world and its rationality.⁸²

Las conclusiones a partir de esta interpretación son evidentes. Estacio, como Tiresias ante una encrucijada literaria se siente por un instante menospreciado por las diosas (musas ¿?). En este punto, el vate afirma que si su escena no está llena de detalles hórridos y grotescos no es porque no tenga la facultad para hacerlo sino simplemente porque ha preferido una manera menos lúgubre de invocación.

Así es como Estacio ha encontrado una salida irónica en un punto del poema en el que parecía “condemned to relive the experiences of the past”.⁸³ Condenado, sí, porque finalmente, el pasaje debía seguir la tradición en cuanto a su estructura y rasgos

⁸⁰ Esta idea está en consonancia con el tratamiento de los personajes en Estacio que poseen “figural significance, that is the are figurae or embodiments of various fundamental emotions or qualities.” Cfr. Vessey (1973: 66).

⁸¹ Cfr. *infra* p. 78.

⁸² Lotman (1975: 339-352).

⁸³ Cfr. Hardie (1993: 14).

principales. Al fin y al cabo, no debemos olvidar que toda épica se genera a partir de la repetición de situaciones y acciones.⁸⁴ Sin embargo, Estacio ha hecho de esa condena una oportunidad, y la ha cumplido como una chanza tal como opina Feeney:

The most overrecognition of dilemmas, [i. e. the tradition crowds around the poet and his characters at every point, and Statius adopts the risky strategy of declaring his debts in order for his departures to stand forth] comes as a stroke of genuine self-referencial humour, in the episode where Tiresias and Manto organize a necromancy, no subject was more vulnerable to the charge of being hackneyed.

Otra lectura de lo novedoso del recurso está dada por el tiempo narrativo. Recordemos que “in the Homeric paradigm time is thematized in the awareness of narrator and audience that the narrative time is in a distant past”.⁸⁵ Esta peculiaridad había cambiado con Virgilio quien había establecido un subtexto para el pasado glorioso troyano mediante las alusiones políticas a la Roma de Augusto.

En este pasaje de Estacio en específico, la ruptura es más concreta y arriesgada. La alusión a personajes literarios y míticos, en primer instancia, y a sus creadores en un segundo momento, nos confronta con el tiempo presente de un Estacio que al recitar sus versos frente a sus contemporáneos estaría reclamando un lugar en medio de la tradición de la épica latina, y sobre todo estaría aludiendo a dos de sus grandes maestros: Lucano y Séneca.⁸⁶

En otras palabras, por un momento del poema la realidad tebana se difumina y se abre una grieta hacia el presente. Un guiño de la conciencia y anhelo de gloria de Estacio para sus lectores futuros. Gesto fruto del arrojo y la arrogancia, no carente de cierto tono profético e irónico.⁸⁷

Hablamos entonces de un homenaje pero también de un juego entre la fidelidad debida a un texto, y el enriquecimiento de un tópico mediante el ingenio y la innovación casi como en un certamen “C’est bien à un certamen qu’on assiste encore, le début étant à la fois un hommage, un enrichissement et un indication du rival.”⁸⁸

Si recordamos que el Tiresias senequista había batallado antes contra las divinidades infernales, entonces Estacio nos sorprende con su capacidad de llevar al

⁸⁴ *Ibidem* p. 15.

⁸⁵ Hardie (1993:12).

⁸⁶ Cfr. *supra* nota 70.

⁸⁷ Quizá sea mejor utilizar el término “meta-irónico” acuñado por Octavio Paz en su ensayo sobre el pintor Marcel Duchamp ‘Water writes always in plural’ en *Los privilegios de la vista I*, FCE, México, 1993. Allí Paz se refiere a la ironía contenida en una obra que al volver la mirada hacia sus predecesores, ironiza sobre un pasado del cual ella es heredera, y de esa manera, queda inscrita también dentro de la meta-ironía.

⁸⁸ Delarue(2000:79).

mundo de la *Tebaida*, acontecimientos literarios, llenándola de este modo de una riqueza alusiva y erudita y de una conciencia de sí misma y de la tradición literaria de la cual es heredera. Tal como afirma Delarue “it is not a poetic world which Statius wishes to present to us, but the world of Poetry.”⁸⁹

Es necesaria una última consideración sobre la negligencia de los dioses hacia Tiresias y el feliz desenlace de la efectividad de su arte para convocar a los muertos. En el momento en que Manto interrumpe a su padre, Estacio utiliza el peculiar sustantivo *uulgus* para describir a la raza de los muertos (*audiris, genitor, uulgusque exangue propinquat*). El término hace referencia a la multitud – quizá desordenada, casi comparable a “rebaños” – de las ánimas que se aproximan.

Pues bien, aunque sería imposible probar la relación directa entre los dos textos, no deja de ser irónico que Juvenal haya escogido la misma palabra para describir las ‘multitudes’ que se abalanzaban para escuchar a Estacio:

Curritur ad vocem iucundam et carmen amicae
Thebaidos laetam cumfecit Statius urbem
Promisitque diem: tanta dulcedine captos
Adficit ille animos tantaque libidine volgi
Auditur; sed cum fregit subsellia versu
Esurit; intactan Paridi nisi vendit Agaven

Cuando Estacio ha hecho feliz a la ciudad y ha fijado el día, corren para escuchar su encantadora voz y al poema de la querida *Tebaida*. Él impresiona de gran y dulce manera sus espíritus, y con gran deseo lo escucha el vulgo. Pero cuando rompa la banca con un verso tendrá hambre a no ser que venda a Paris su intacta Agave.

La sorna del satirista es sutil pero innegable. La gente se ha amontonado como ovejas para oír la *Tebaida* cuya recitación embeleza y captura su espíritu. Pero el éxito no tiene nada que ver con el dinero y si Estacio no vende a Paris su Agave,⁹⁰ no dejará de ser golpeado por el hambre.

El pasaje ha sido discutido en cuanto a la veracidad del retrato y la intención de Juvenal y no entraremos en detalle al respecto.⁹¹ Sólo queremos resaltar dos hechos. Primeramente la irónica analogía que hemos establecido entre Estacio rodeado por la multitud en las calles de Roma y Tiresias cubierto por una horda de sombras en el reino

⁸⁹ Delarue *ibidem*. p. 230.

⁹⁰ Según William Hardie (1916: 5) Agave significa en este contexto “a newly-written burlesque for the stage which an actor high in the imperial favour will give a substantial sum.”

⁹¹ Cfr. Hardie (1916: 5 y ss); y Newlands (2002: 225) “In *Silv* I.5, Statius counteracts Juvenal’s portrayal of Statius as a pimp, who prostitutes his *Thebaid* at a public performance before a vulgar mob. Rather, Statius consistently represents his literary recitals of his epic as elite occasions where his audience consisted of senators or even the emperor himself”.

de Hades. Ambos ejerciendo el arte persuasivo de la retórica con la misma fuerza, aunque cada uno a su modo. El segundo aspecto es la fuerza recitativa y performativa de ciertos versos estacianos pues aunque no sepamos con exactitud qué partes de la *Tebaida* fueron preparadas explícitamente para ser escuchadas por la muchedumbre en Roma, el prominente estilo retórico de ciertos versos nos hacen pensar en la deuda de Estacio no sólo con Virgilio sino con la ‘oralidad romana’ como un rasgo representativo de una sociedad en la que nuestro poeta se conducía. Como opina Newlands:

Stattius represents his poetic mission as a continuation of the work of the early (prisci) composers of poetry, whose mode of composition was oral. [...] He draws upon the performative tradition of Greek Lyric in order to lend authority to a new Roman mythology and to a new concept of Roman identity that is dedicated to poetry.⁹²

2.8. Intertextualidad y Meta-ironía: Tiresias recupera la vista.

Mientras que los caminos de la vieja *Quellenforschung* sólo hubieran servido para señalar las deudas de Estacio con sus predecesores: en el fallo del arte de Tiresias, o en la referencia a los ritos, la Intertextualidad como herramienta de la teoría literaria nos ha señalado que la intención del poeta ha sido más compleja. Estacio ha querido enmarcar el episodio de la *nekuia* mediante un mecanismo dialógico – usando la terminología de Todorov.⁹³

El diálogo, sin embargo, parece incompleto. Ni las divinidades responden a Tiresias ni Lucano ni Séneca, muertos ya, pueden responder a Estacio. Sólo si tomamos en cuenta el gesto final de la invocación: las diosas acceden a la petición del sacerdote, avisado por su hija Manto: “¡eres escuchado padre!” podríamos decir que más que polemizar Estacio buscaba trascender a sus antecesores mediante la ironía, por lo que su victoria no dependía de una respuesta concreta de vivos o muertos.

Esto que apenas es una insinuación de la supremacía literaria de la *Tebaida*, o al menos el derecho de competir por ella, se manifiesta más concretamente en el episodio en el que Tiresias recupera la vista. Tras los versos que hemos citado en los que el vate tebano es finalmente escuchado por las sombras del Hades, Manto comienza a relatar a

⁹² Newlands (2002: 225).

⁹³ Cfr. Raquel Gutiérrez Estupiñán, ‘Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento’, *SIGNA*, no. 3 (1994), Madrid, pp. 139-156.

su padre ciego las distintas sombras que habitan el reino de los muertos. Entonces en un memorable pasaje, un milagro interrumpe la acción (579-588):

Talia dum patri canit intemerata sacerdos,
illius elatis tremefacta adsurgere uittis
canities tenuisque impelli sanguine uultus.
nec iam firmanti baculo nec uirgine fida
nititur, erectusque solo, 'desiste canendo,
nata,' ait, 'externae satis est mihi lucis, inertes
discedunt nebulae, et uultum niger exuit aer.
umbrisne an supero dimissus Apolline complet
spiritus? en uideo quaecumque audita.

Tales cosas recitaba la virginal sacerdotisa a su padre, su blanca y temblorosa cabellera, se eriza levantando sus ínfulas; su débil rostro es ruborizado de golpe por un brote de sangre.

No se sostiene más sobre su rígido báculo ni con la ayuda de su fiel hija, sino que firme sobre el suelo dice “para de hablar, niña, me está llegando suficiente luz de afuera, esta neblina que me inmoviliza pronto se disipa y la impenetrable tiniebla se va de mi rostro. Sea enviada por las sombras, sea por el divino Apolo, una inspiración me inunda. He aquí que veo todo lo que había escuchado.

Así lo que en Séneca no era sino un deseo, recobrar la vista,⁹⁴ (*Tisiphone dux pande diem*), en Estacio se vuelve una realidad. Mediante una inusitada operación divina Tiresias recobra la vista y ve todo con una claridad absoluta y si antes establecimos la identificación Tiresias-Estacio y localizamos el juego mediante el cual el napolitano se apropiaba de la tradición buscando incluso superarla, no es descabellado pensar que al devolverle la vista a su versión del sacerdote, el poeta estaría comentando irónicamente sobre su arte confrontado al de Séneca.⁹⁵

A esta interpretación se puede aducir un problema relacionado con la edición crítica. En efecto, el verso 585 (*discedunt nebulae, et uultum niger exuit aer.*) es problemático en la lectura de los distintos manuscritos de la *Tebaida*.⁹⁶ En especial el sentido de la frase *exuit aer* ha sido objeto de distintas interpretaciones que en lo general, la consideran una catacreción. Alton registra la lectura *exerit* aceptada por

⁹⁴ Cfr. Sen. *Oed.* 486.

⁹⁵ Un rasgo que apunta hacia la importancia de la anulación de la ceguera de Tiresias es la marcada dualidad luz/recordación opuesta al binomio oscuridad/ muerte. Este proceso antitético por el cual *dies* se asocia con la recordación y *nox* con la muerte ha sido estudiado por Moreland (1975: 20), según el cual podemos concluir que nuestro pasaje representa un clímax anulativo de dicha antítesis, en cuanto a la inversión de roles. El ciego deja de ver tinieblas y recibe la inspiración proveniente de la luz.

⁹⁶ Cfr. Hill D. E., The Manuscript Tradition of the Thebaid, *The Classical Quarterly*, vol. 16 no. 2, 1996 pp. 333-346.

algunos editores entre ellos Lachmann; pero entonces, el problema dice Alton, es que el sentido sería “the darkness shows it face”.⁹⁷

Sin pretender resolver el problema de manera absoluta, creemos que la lectura de Lachmann es por demás sugerente, pues, como lo hemos venido estableciendo, la relación de Tiresias con la oscuridad y la personificación de ésta en el rostro de Tiresias y en el color de toda la *nekuia* terminaría con un verso revelador: “la oscuridad se muestra a sí misma”. No es que huya de Tiresias, sino que muestra su rostro, se desvela frente a él y en segunda instancia frente a los espectadores, a la vez que junto con el sacerdote tebano recobramos la vista.

Entonces cobran cabal sentido las intenciones de Estacio en un pasaje en el que todo apuntaba hacia el diálogo con la tradición, como dice Hinds:

If we read the allusion as bringing into dialogue not only the prophetic and poetic dimensions of one particular moment of vatic vision, but the prophetic and poetic dimensions of vatic vision at large [...] we shall have demonstrated that the mannerism of reflexive annotation, as well as turning the art of allusion in on itself virtuoso extremes of involuted self-commentary is no less capable of reconnecting it with the great world which gave it form.⁹⁸

En esto también se distinguiría Estacio de su antecesor Virgilio, pues mientras que Virgilio no juega con sus modelos sino que intenta que el lector se remita a ellos de manera velada y erudita,⁹⁹ el mecanismo intertextual en Estacio es abierto e irónico.¹⁰⁰ Con ello Estacio intentaba garantizar a sus personajes y a sí mismo un lugar en la historia de la Literatura como dice Keith:

They themselves [sc. los caracteres de Estacio] moreover, like the underworld shades they invoke and the other descendants of Ovidian mythological characters who populate the *Thebaid*, enjoy a palimpsestic afterlife in Statius belated Thebes, forever doomed to repeat their literary ancestors' successes and failure.¹⁰¹

⁹⁷ Alton E. H., *Notes on the Thebaid of Statius*, *The Classical Quarterly*, vol. 17, no. 3/4 (1993) pp. 175-186.

⁹⁸ Hinds (1998: 16).

⁹⁹ Cfr. Hinds (1998: 21).

¹⁰⁰ Von Albrecht con gran tino, ha subrayado este rasgo intertextual como una constante en la obra de Estacio (1999: 290) “There is a subtle play on intertextual relationships within the epic tradition [...] The poet largely draws on epic tradition without, however, being enslaved by it, and he adds new and lively touches”.

¹⁰¹ Keith (2002:401).

La ironía está garantizada además en otro pasaje, cuando al comienzo del relato de Manto sobre las figuras que habitan la casa de Hades, el sacerdote Tiresias la interrumpe diciendo:

'immo,' ait, 'o nostrae regimen uiresque senectae,
ne uulgata mihi. quis enim remeabile saxum
fallentesque lacus Tityonque alimenta uolucrum
et caligantem longis Ixiona gyris
nesciat?

!Ah!, dice, fuerza y guía de mi vejez, no me digas lo que hasta el vulgo sabe. ¿Pues quién no conoce la piedra que siempre regresa, o los ríos que engañan, o a Ticio alimento de aves o a Ixión mareado por tan largas vueltas?¹⁰²

La referencia para el primer cuadro del Inframundo sería Ovidio (Met. 4. 457- 63).¹⁰³ Luego, el poeta haciendo uso de la meta-ironía, estaría denunciando la vulgaridad de relatar lo que todo el mundo sabe. El mecanismo no es simplemente irónico sino meta-irónico luego que estaría citando a Virgilio como opina Feeney: “The prophet denounces the use of well-known themes by copying Vergil well known denunciation of the use of well-known themes (G. 3. 4-5: *omnia iam uulgata quis...nescit?*)”

Además de esto, en el pasaje encontramos otro mecanismo retórico que subraya la intención subyacente del texto. En este caso la *occultatio* definida por Vessey como “the introduction of material by stating that there is no need to mention it”,¹⁰⁴ refuerza su sentido satírico: El ‘vidente’ no necesita que su hija le relate todo lo que ve, lo que él sabe y lo que todo el auditorio familiarizado con la obra de Virgilio y Homero también reconoce, de tal manera que ni siquiera necesita mencionar a Sísifo, basta con nombrar la “remeabile saxum”.

El popular tópico se ve renovado por el hecho de que Estacio ha prescindido de cualquier verbo. Esta omisión hasta cierto punto común,¹⁰⁵ puede tener otra interpretación según Feeney, pues aunque debemos traducir con un verbo de habla, ‘Staius ellipse jolts us into the thinking that these things are so much spoken of, that a verb of speech is redundant’.¹⁰⁶

¹⁰² Ticio, tras querer violar a Leto, había sido castigado por los dioses con los mismos verdugos de Prometeo. Ixión, amarrado a una rueda, expiaba sus intenciones adúlteras con Hera, la esposa de Zeus. Cfr. Graves R., *Los mitos griegos*, Losada, Buenos Aires, 1967.

¹⁰³ Keith (2000: 401)

¹⁰⁴ Vessey, ‘Notes on Ovid’, *The Classical Quarterly*, vol. 19, no. 2, 1969, pp. 349-361

¹⁰⁵ En latín la construcción donde se omite el verbo de dicción es común, pero la estructura del discurso en Estacio es inusitada tanto que “the great difficulty of the expression is shown by the fact that the manuscripts show three different attempts to come up with an imperative.” Feeney (1991: 342).

¹⁰⁶ Feeney *ibidem*.

Gracias al *non vulgare loqui*, además, estaríamos identificando una cualidad intrínseca de la poesía estaciana: la del sentido erudito de la ocultación. Habíamos hablado del estilo enigmático de Estacio. El carácter erudito de su poesía estaba sin duda en consonancia con una época donde “sans doute l’ésotérisme de ce temps pretendait-il amuser l’esprit par de significations cachées; le vers proposait des enigmes dont trop souvent l’erudition seule fournissait la clef.”¹⁰⁷

Por último, debemos subrayar la formación del pasaje a partir del arte de la *recitatio*. El sentido de la teatralidad es notable: Estacio parecería estar advirtiendo a los concurrentes que no se detendrá en lo que todos ellos ya conocen.¹⁰⁸ Las ideas de Dominik están en consonancia con esta característica de la épica estaciana:

The manifold nature of the introductory phrases to the speeches in the *Thebaid* conveys an air of epic *informality* and heightens dramatic suspense while at the same time permitting an exact attitude in the description of a speaker’s movements, emotions, the mood of its situation or even the effect of this speech on his/ her audience”.¹⁰⁹

Esa informalidad en este caso viene dada por la falta de verbo. De esta manera, la inusitada construcción gramatical inadmisibles en otra circunstancia aquí contribuye a los fines irónicos de Estacio y enfatiza, como dice, Dominik, la actitud del hablante, en este caso, el gesto despreciativo de Tiresias frente a lo que le parece demasiado vulgar y conocido como para que su hija le hable de ello.

¹⁰⁷ Delarue (2000: 13).

¹⁰⁸ Sobre el sentido de la performatividad cfr. Dominik (1994a: 20) Para Keith (2002: 399) la interrupción, sin embargo, es atribuible más bien a un deseo de separación de Estacio con sus antecesores Homero y Virgilio, estableciendo, por el contrario su vínculo con Ovidio, a partir de cuya obra esboza el relato de los trabajos de la casa tebana y la geografía del inframundo

¹⁰⁹ Dominik (1994a: 26).

2.9. Conclusiones.

Hasta aquí hemos querido dilucidar los mecanismos con los que Estacio buscó enfrentarse a un episodio bastante conocido y por tanto difícil de manipular. La intertextualidad, como método de acercamiento a las alusiones contenidas en el texto, nos ha permitido definir el proceso meta-irónico con el cual nuestro autor buscaba dialogar con la tradición y asegurarse un lugar junto a los autores más grandes de su tiempo. De modo que no son justas, al menos para nuestro episodio, las apreciaciones sobre el arte estaciano, al respecto de su servilista imitación y manierismo.

Por otro lado, la gravedad de la atmósfera y los escenarios propios de un momento crucial de la épica como es la consulta de los muertos, contrasta con el comportamiento hasta cierto punto inusitado – cómico incluso –¹ de Eteocles presado de las ropas de Tiresias y sobre todo, con la exagerada reacción del vate en el momento en que es despreciado por las diosas. Estableciéndose así cierto grado de tensión y dramatismo al interior de la escena.²

Acerca del *pathos* constatamos en un personaje señalado por la crítica como menor, pero agrupado al comienzo de la épica por el propio Estacio dentro de los héroes más importantes de la saga tebana, que el autor de la Tebaida ha sabido dotar de humanidad y profundidad a su épica mediante la configuración de *personae* con las mismas características.

Finalmente, el arte abigarrado, rebuscado, arduo y “oscuro” de Estacio, patente en todas las figuras retóricas del texto, en las inusuales construcciones sintácticas y hasta en el imposible hipébaton, se nos ha develado como un valor sustancioso más que como un fardo o un defecto, de modo que podemos concluir con Shackleton:

No matter how sophisticated a poet's thought or how artful his handling of the *treditio* that he has inherited, the impact and individuality of a poem ultimately depend upon the micro-details of the poet's use of language. And there is no question about Statius' mastery in this respect.³

¹ P. Tooley (citado por Delarue, 2000: 195) ha hablado de la *Aquileida* como una épica opuesta al género trágico esto es una “épopee comique”. No sería exagerado decir que el germen de esta mezcla estilística está presente en algunos rasgos de nuestro episodio.

² Cfr. Dominik (1994a: 26).

³ Shackleton (2003: 20).

BIBLIOGRAFÍA

I Ediciones y traducciones modernas de la Tebaida:

Stace, *Thebaide*, R. Lesueur (ed.), Les belles lettres, Paris, 1990.

Statius, *Thebaid*, D.R. Shackleton Bailey (ed), Loeb, Cambridge, 2003.

II. Autores clásicos.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Giuseppe Vandellii (ed)., Hoepli, Milán, 1987.

Lucan, *The Civil War*, J. Duff (ed), Loeb, Cambridge, 1957.

Seneca, *Tragedies*, Frank J. Miller (ed.) vol. II, Loeb, Cambridge, 1917

III Textos de autores modernos

Bachelard G, *El aire y los Sueños*, FCE, México, 1958.

Boileau, *Art Poétique*, Gallimard, Paris, 1985

Graves, R., *Los mitos griegos*, Losada, Buenos Aires, 1967.

Huidobro, V. “La poesía” en *El poeta y la Crítica*, Unam, México, 1998.

Paz, Octavio, *La casa de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

IV. Manuales, diccionarios y comentarios

Albrecht, Michael von. *A History of Roman Literature*, Leiden, Brill, 1997. 2 vols.

Beristáin H, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1998.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1875, 3 vols.

Andrews, E. A., et al. *Lewis and Short Latin Dictionary (Online)*. Medford, MA:

Perseus Digital Library, Tufts University, Classics Dept, 1999.

III. Estudios y Artículos Especializados.

- A. J. Gossage, "Statius", en: *Neronians and Flavians*, Routledge, D. R. Dudley (ed.), Londres, 1972, pp. 184-235
- Albrecht, Michael von. *Roman Epic. An Interpretative Introduction*. Leiden: Brill, 1999 (Mnemosyne Suppl. 189).
- Alton E. H., "Notes on the Thebaid of Statius", *Classical Quarterly*, vol. 17, no. 3, 1993, pp. 175-186
- Barchiesi, Alessandro. "Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia." en: *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*. 21-25 août 2000. A. Schmidt (ed);. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 2001 (*Entretiens sur l'antiquité classique* 47), 315-54; pp. 355-62.
- Buttenwieser, H., "Popular authors of the Middle Ages: The testimony of the manuscripts", *Speculum*, vol. 17 no. 1, 1942, pp. 50-55.
- Coffee N., 'Eteocles, Polynices and the Economics of Violence in Statius Thebaid' *American Journal of Philology*, 2006, vol. 127, no. 3
- Delarue, F. *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain y Paris, 2000.
- Dominik W. J. *The Mythic Voice of Statius: Power and Politics in the Thebaid*, Leiden, 1994.
- _____. *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Hildesheim, 1994.
- Duckworth G. "Five Centuries of Latin Hexameter Poetry: Silver Age and Late Empire." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* vol. 98, 1967, pp. 77-150
- Eden P. T., "Problems of Text and Interpretation in Statius Thebaid I-IV", *Classical Quarterly*, vol. 48. no. 1, 1998, pp. 320-324
- Feeney, D. C. *The Gods in Epic*, Oxford, 1991.
- _____, *Literature and Religion at Rome*, Cambridge, 1998.
- Frederick Ahl, (*Lucan, an Introduction*, Cornell Univesrity Press, London, 1972 p. 17
- Frings, I, *Gespräch un Handlung in der Thebais des Statius*, Stuttgart, 1991.
- Gianetti Louis, *Understanding Movies*, Prentice Hall, Baltimore, 1995.
- Gibbons B. J., "Statius and Insomnia: Allusion and Meaning in Silvae 5. 4" *The Classical Quarterly*, vol. 46, no. 2, 1996, pp 457-468.
- Greene, T. M. *The Descent from Heaven: a Study in Epic continuity*. New Haven-London, 1963 p. 186

- Hardie, P., *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- _____, "Review: Statian and Senecan Shocks", *The Classical Review*, vol. 43 no. 2, 1993, pp 274-275
- Hardie W. R., Virgil, "Stattus and Dante", *The Journal of Roman Studies*, vol. 6, 1916, pp 1-12.
- Heffernan A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashberg*, University of Chicago Press, Chicago, 1993 p. 4
- Hershkowitz D., "Patterns of Madness in Statius Thebaid", *The Journal of Roman Studies*, vol 85, 1995 pp 52-64.
- Hight, G., "Consonant Clashes in Latin Poetry" *Classical Philology*, Vol. 69, No. 3 Jul., 1974, pp. 178-185
- Hill D. E., "The Manuscript Tradition of the Thebaid", *The Classical Quarterly*, vol. 16 no. 2, 1996 pp. 333-346.
- Hinds 1998: Hinds, S. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998.
- Keith A., "Ovidian personae in Statius Thebaid", *Arethusa*, 35, 2002 pp. 381-402
- Leigh, M. 'Oblique Politics: Epic of the imperial period' Oliver Taplin (ed.), *Literature in the Greek & Roman worlds. A new perspective*. Oxford, Oxford University Press, 2000 pp. 376-390
- MacKay L. A. "The Vocabulary of fear in Latin Epic Poetry", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 92, 1961, pp. 308-316
- Mastronarde D., "Seneca's Oedipus: The Drama in the Word", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 101, 1970, pp. 291-315.
- McGrath E., "The Painted Decoration of Ruben's House", *Journal of Warbury and Courtland Institutes*, vol. 41, 1978, p. 245
- Moreland, "The role of Darkness in Statius", *The Classical Journal*, no. 4, 1975 p. 28
- Newlands C., "Stattus and Ovid: Transforming the lanscape" *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 2004, vol. 134, no. 1, 133-156
- _____, *Stattus Silvae and the poetics of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

- Noxon G., "Pictorial origins of Cinema narrative: The illusion of Movement and the Birth of the Scene in the Paleolithic Cave Wall Paintings of Lascaux" *The Journal of The society of Cinematologists*, vol. 4, 1964-1965, pp. 20-26.
- Podlecki J. 'Some themes in Euripides Phoenissae', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 93, 1962, pp 355-373.
- Raquel Gutiérrez Estupiñán, 'Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento', *SIGNA*, no. 3, 1994, Madrid, pp. 139-156
- Rose "Ghost Ritual in Aeschylus", *The Harvard Theological Review*, vol. 43 no. 4, 1950, pp. 257-280.
- Sharrock, M, *Intertextuality*, Oxford, 2000.
- Steele R., "Interrelation of the Latin poets Under Domitian", *Classical Philology*, vol. 25, no. 4, 1930, p 329
- Sweeny R., *Prolegomena to and Edition of the Scholia to Statius*, Leiden, Mnenosyne, 1969.
- Vessey, David. *Statius and the Thebaid*, Cambridge, 1973.
- _____, "Notes on Ovid", *Classical Quarterly*, new ser. Vol. 19, no. 2, Nov 1969, pp. 349-361