

Cleopatra lírica/Cleopatra épica

Mercedes ENCINAS MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La oda 1.37 de Horacio y el final del libro 8 de la *Eneida* forman parte de las composiciones poéticas de la época de Augusto que abordan el tema de la derrota de Antonio y Cleopatra. Frente a la perfección y grandiosidad épica del pasaje virgiliano, la oda ha recibido a menudo críticas tanto por su calidad intrínseca como en comparación con el fragmento de Virgilio. Este artículo se centra fundamentalmente en el análisis de la oda, con el fin de determinar los procedimientos de que se sirvió Horacio en su intento de adecuar a la lírica un tema que en principio corría el riesgo de convertirse en un poema panegírico adulatorio. Finalmente, tras una breve lectura del pasaje de la *Eneida*, se llega a la conclusión de que parte de las diferencias entre ambos tratamientos poéticos puede tener su origen en la pertenencia a distintos géneros literarios, que ofrecían a cada poeta una serie de vías y posibilidades, que, utilizadas convenientemente, les permitían tratar un motivo político sin caer en la adulación fácil.

SUMMARY

The ode 1.37 of Horace and the final part of Book 8 from *Aeneid* belong to the poetic pieces from Augustan age dealing with the defeat of Antony and Cleopatra. As opposed to the perfection and epic impressiveness of the Virgilian passage, the ode 1.37 has been often criticized both for its inherent quality and for its comparison to the Virgilian fragment. The core of this paper is the analysis of the ode 1.37, in order to determine the means employed by Horace in his attempt to adapt to the lyric a subject which at first run the risk of becoming a flattering panegyric. After a brief reading of the Virgilian passage, I conclude that some of the differences between both poetic treatments are probably caused by their belonging to different literary genres, provided with different means in order to treat a political issue, without falling in simple flattery.

La oda 1.37 de Horacio y los versos finales del libro 8 de la *Eneida* de Virgilio pertenecen al grupo de composiciones que diferentes poetas de la época dedicaron al tratamiento de la victoria de Octavio sobre Marco Antonio y Cleopatra¹.

Si en cuanto a la calidad del fragmento virgiliano todos los autores suelen estar de acuerdo, en cambio la oda ha suscitado hipótesis y comentarios muy diversos, y a veces críticas como «falta de unidad orgánica», «exceso de retórica», o, en comparación con el pasaje de la *Eneida*, «carencia de dimensión total»².

Aunque en alguna medida tales juicios pueden ser acertados, tal vez convendría efectuar una lectura de estas piezas teniendo en cuenta un factor esencial, la consideración de los géneros literarios como motor primario y fundamental en la configuración de ambos discursos poéticos. Con toda probabilidad, Virgilio y Horacio eligieron consciente y reflexivamente unas formas poéticas, dentro de la gama que les ofrecían sus respectivos géneros literarios, que se prestaban a un tratamiento moderado en el encomio, desprovisto de la adulación fácil, e incluso capaz de acoger ciertos matices de ambigüedad y ambivalencia.

Así, empezando por un análisis de algunos de los rasgos de la oda, el comienzo mismo, *Nunc est bibendum*, establece el planteamiento compositivo de Horacio: se trata en realidad de una traducción textual del inicio de un poema del lírico griego Alceo (fr. 332 Voigt).

Al mismo tiempo, determina otra conexión, puesto que parece responder claramente al inicio interrogativo del epodo 9 del propio Horacio, *Quando hibam?*, en que se trataban los acontecimientos relativos a la batalla de Accio, anteriores a los reflejados en la oda.

Alceo, ciertamente, constituía un buen modelo para Horacio en su búsqueda de procedimientos adecuados para abordar un tema político dentro del género de la lírica, al constituir el poeta griego el prototipo de autor que puede armonizar una lírica de contenido civil con una personal, privada. Por tanto, es muy probable que este *incipit* signifique una manifiesta declaración literaria, en que el autor parece proponer al lector un tipo de composición lírica muy concreto, dentro del género simposiaco.

Así pues, la cita de Alceo puede tener varias implicaciones: por una parte, como ya se ha observado, Horacio parece estar definiendo, en cierta medida, el tipo de composición que va a desarrollarse a continuación, y, por otra, intro-

¹ Las otras piezas que abordan el tema son el epodo 9 de Horacio y dos elegías de Propertio, 3.11 y 4.6.

² Cf., por ejemplo, R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, Oxford 1970, p. 409; D. A. West, «*Cernere erat: The Shield of Aeneas*», en *Oxford Reading in Virgil's Aeneid* (S. J. Harrison, ed.), Oxford 1990, 295-304 (reprinted from *PVS* 15 [1975-6] 1-7), p. 302; A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, p. 54.

duce al lector en una especie de juego, puesto que, para un buen conocedor de Alceo, como posiblemente sería el público destinatario de la obra de Horacio, la continuación de un poema con tal inicio debería hablar de la muerte de un tirano, como sucede en el del lírico griego, que dice textualmente «puesto que Mirsilo ha muerto». Y ése podría ser en principio el resumen de la oda, ya que la celebración tiene como motivo la muerte de Cleopatra, pero, sin embargo, Horacio lleva a cabo una profunda transformación del modelo que le ofrecía su predecesor, de tal manera que logra una representación y caracterización de la reina egipcia impensables según el comienzo de la oda.

Por otra parte, un procedimiento más habitual de lo que parece en Horacio es «citar» como modelo claramente a un determinado autor, y, sin embargo, optar en la continuación del poema por otro. En este caso, en cuanto al desarrollo estructural y retórico de la oda, Horacio parece seguir más bien a Píndaro.

La estrofa inicial sirve de introducción, estableciendo el cuadro escénico convivial celebrativo con elementos romanos de carácter ritual, y dirigido a un interlocutor probablemente ficticio, *sodales* (v. 4), seguramente destinado a caracterizar el ambiente de banquete, siguiendo a Alceo³.

El hecho de que utilice elementos rituales concernientes a celebraciones romanas públicas ha provocado frecuentemente la duda de si se trata de una fiesta pública o privada. Esta ambigüedad y heterogeneidad es bastante habitual en Horacio en la descripción de la escena que sirve de marco a la declaración, y probablemente refleja un ambiente ficticio que no implica una celebración real pública o privada⁴.

Frente a la marca temporal tan enfáticamente repetida en esta primera estrofa (*nunc... nunc... nunc...*), el simple adverbio *antehac*, en el v. 5, sirve como indicador temporal para dar paso a una sección constituida por breves fragmentos retrospectivos de acontecimientos que tuvieron lugar en diferentes momentos cronológicos, cuya función no es la mera transmisión de información, sino la presentación, en sintonía con la propaganda política de Octavio, de los motivos que hicieron inevitable la intervención «romana» que condujo a la batalla de Accio, motivos que, en su esencia, forman parte de una descripción peyorativa de Cleopatra, que domina, desde el primer momento, el núcleo de la declaración.

De esta manera, se presenta una serie de rasgos destinados a la caracterización de la reina y su séquito, sobre todo desde el ángulo de su perversión y promiscuidad sexuales⁵, que contribuyen a resaltar la dife-

³ Aparte de contribuir al establecimiento del marco escénico, no parece que en esta ocasión el interlocutor tenga ninguna incidencia o relevancia en el desarrollo posterior del poema.

⁴ Cf. M. Hendry, «Three Problems in the Cleopatra Ode», *CJ* 88.2 (1993) 137-146, en pp. 137-138.

⁵ Cf. V. Pöschl, *Horazische Lyrik*, Heidelberg 1970, pp. 80-81; R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, *op. cit.*, p. 413; M. Hendry, *op. cit.*, pp. 141-143.

rencia entre Oriente y Occidente y a transmitir la idea del peligro oriental (vv. 6-8).

Ahora bien, los versos sucesivos, aunque continúan aportando datos negativos, van centrándose cada vez más en el carácter de Cleopatra, y precisamente la paulatina descripción de la reina, que se efectúa de modo simultáneo con la narración de los sucesivos hechos históricos, irá conformando un elemento estructural que facilitará el enlace con la última parte de la oda.

Dentro del desarrollo poético de esta sección tiene importancia la mención de un vino en el v. 5, *Caecubum*, que seguramente alude al epodo 9, en que era citado en dos ocasiones (vv. 1 y 36)⁶, y al mismo tiempo constituye el núcleo de la formulación de una antítesis fundamental que va desarrollándose a lo largo de estos versos: el modo de beber de los romanos, moderado, austero y conforme a las costumbres y ritos de la tradición ancestral, como reflejan los seis primeros versos, frente a la ciega desmesura de la embriaguez oriental y sus consecuencias funestas⁷.

Por consiguiente, el vino parece poseer una función retórico-estructural que polariza la oposición entre Occidente y Oriente, que se refleja, así, de manera simbólica en la mención de dos vinos característicos de Roma y Egipto: *Caecubum*, frente a *Mareotico*, en el verso 14; además, Cleopatra será descrita continuamente con expresiones que hacen referencia a la bebida.

De este modo, el elemento simposiaco que formaba parte del marco escénico creado en los primeros versos se introduce en otro plano, en la narración de los rasgos y hechos de la vida del personaje que es objeto de recuerdo dentro del simposio inicial.

El punto más elevado de su ambición y locura desenfundadas se expresa en *fortunaque dulci ebria* (vv. 11-12); a partir de ahí, por medio de la conjunción *sed*, se inicia una segunda sección dentro de esta parte que relata el proceso de la caída; una simple expresión, *veros timores* (v. 15), frente a la amplia caracterización anterior, refleja el cambio en el estado de ánimo de Cleopatra, con una brusca vuelta a la realidad. La representación de la reina en esta parte, *mentemque lymphatam Mareotico*⁸ (v. 14), incide en los rasgos puestos de

⁶ Cf. G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920 (reimpr. Firenze 1966), p. 63.

⁷ Cf. S. Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven and London 1962, pp. 88-98; G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991, p. 235.

⁸ R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *op. cit.*, p. 415, señalan el oxímoron que supone la unión de *lymphatam*, que deriva de *lympa*, «agua», con *Mareotico*.

Por otra parte, me parece interesante el uso de Catulo 64. 254-255: *quae tum alacres passim lymphata mente furebant/euhoe hacchantes, euhoe capita inflectentes*, que quizá tuviera en mente, de modo que estaría atribuyendo a Cleopatra en su *furor* rasgos propios de las bacantes.

relieve anteriormente, y la asociación de tales términos probablemente contribuye a resaltar tanto sus excesos alcohólicos como lo utópico de sus soberbios planes con respecto a Roma.

De manera muy breve, se mencionan los sucesos de la derrota, encadenando hechos separados en el tiempo, la batalla y la posterior campaña de Alejandría, de modo que la sección en que Octavio es parte activa en la narración se reduce a la menor extensión posible, aunque también es cierto que el nombre de *Caesar* aparece en la mitad exacta de la oda, hecho que tal vez podría ir encaminado a resaltar su importancia.

Rápidamente la narración de los sucesos históricos se transforma en una persecución individualizada de la reina egipcia por parte de Octavio, ejemplificada por medio de dos símiles pertenecientes a la esfera de la caza (vv. 17-20), en que suele reconocerse una imitación homérica.

Ahora bien, la interpretación y significación de los símiles en su equiparación con la situación de Octavio y Cleopatra plantean bastantes dudas y problemas, especialmente en lo que se refiere a la caracterización de la reina como *mollis columbas* y *leporem*⁹, y al sentido de la posible alusión al Aquiles homérico.

Así, suele citarse especialmente como modelo para el primer símil *Iliada*, 22. 139-142¹⁰, y en cuanto al segundo se ha observado que *Haemoniae* puede estar aludiendo también a Aquiles¹¹; pero, al mismo tiempo, este segundo símil evoca otro pasaje, precisamente de Horacio, *Sat.* 1.2.105-106: *leporem venator ut alta/in nive sectetur*, que a su vez alude a Calímaco, *Ant. Pal.*, 12.102; este texto calimaqueo establece una comparación entre el cazador y el enamorado. Ante este uso, Lyne cree que la alusión podría traer a la mente del lector asociaciones con Cleopatra como objeto de deseo, sobre todo en relación con Julio César y Antonio¹².

A partir de la alusión homérica, la mayor parte de los autores llega a la conclusión de que Horacio está efectuando una asociación de Aquiles con Octavio, lo que supondría una transferencia de los rasgos épicos del héroe homérico al *princeps*, de modo que este empleo intertextual implicaría una exaltación épica de la figura del gobernante¹³.

⁹ Para diferentes interpretaciones, *vid.* V. Pöschl, *op. cit.*, pp. 85-90, F. C. Mench, «The ambiguity of the similes and of *fatale monstrum* in Horace, Odes I, 37», *AJPh* 93 (1972) 314-323, E. Bickel, «Caesar Augustus als Achilles bei Vergil Horaz Properz», *RhM* 99 (1956), 342-364, en p. 359, G. Davis, *op. cit.*, pp. 238-239, M.M. De Forest, «The central similes of Horace's Cleopatra Ode», *CW* 82 (1988-1989) 167-173, R.O.A.M. Lyne, *Horace: Behind the Public Poetry*, New Haven and London 1995, pp. 181-183.

¹⁰ *Cf.* E. Bickel, *op. cit.*, p. 359, V. Pöschl, *op. cit.*, pp. 85-90, G. Davis, *op. cit.*, p. 238.

¹¹ *Haemonia* es el nombre mítico de Tesalia, lugar de nacimiento de Aquiles.

¹² *Cf.* R.O.A.M. Lyne, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹³ *Cf.* G. Davis, *op. cit.*, p. 238.

Ahora bien, ante la alusión a Calímaco que se entremezcla en el segundo símil, y ante el propio uso que hace Horacio en otras composiciones líricas del paradigma de Aquiles, en que sobre todo suele destacarse su punto débil¹⁴, es posible pensar lo contrario, es decir, que el traslado de Aquiles desde la épica pueda suponer una «conversión lírica» de su figura, en que los rasgos heroicos desaparecerían en favor de ciertas características líricas: el cazador como amante, y Aquiles como ser humano mortal.

A esta especie de cuestionamiento del héroe épico se añade la representación de Cleopatra en los símiles, símiles que permiten establecer una asociación o equiparación entre varios términos en principio antitéticos: *mollis columbas* y *leporem* entran, por medio de la comparación, en relación con *fatale monstrum*, hecho que invita a plantearse la posibilidad de cierta ironía en la declaración horaciana respecto a sus dos protagonistas.

Por su parte, los términos *fatale monstrum* (v. 21), que califican a Cleopatra en el final de esta sección, funcionan probablemente como elemento de transición, como una especie de bisagra o pivote, perteneciente a la vez a las dos grandes partes tan diferentes de la oda. Constituyen una expresión ambigua, cargada de matices de variada índole, quizá orientados aún a subrayar los aspectos negativos, pero mezclados con lo sobrenatural, con lo que está más allá de la naturaleza humana, lo fatídico¹⁵, y marcando el inicio de la transformación a través de su relación con *quae*, relativo que ya en sí mismo indica el cambio, al variar el género del neutro al femenino¹⁶.

A partir de este momento y sirviéndose de una estructuración sintáctica más complicada, se desarrolla una escena dramática que describe positivamente el carácter y las actuaciones posteriores de Cleopatra: su determinación y valor ante una muerte que asume voluntariamente, su serenidad y dignidad ante la derrota. Es cierto, por otra parte, que esto no implica necesariamente un menosprecio del vencedor, sino que incluso la grandeza del enemigo puede amplificar el sentido de la victoria y el valor de Octavio. Tampoco hay que olvidar que la descripción positiva que se desarrolla en estos últimos versos adopta la perspectiva de la mentalidad de un romano, puesto que Cleopatra se

¹⁴ Especialmente significativo es el epodo 13, en que el rasgo característico de Aquiles es precisamente su vulnerabilidad ante la muerte. Es también interesante la utilización en la *recusatio* de la oda 1.6, en que la cólera de Aquiles es denominada *stomachum* (v. 6), término vulgar que parece desposeer al contenido de su carácter épico.

¹⁵ Para diferentes matices, vid. J. V. Luce, «Cleopatra as *fatale monstrum* (Horace, Carm. I. 37. 21)», *CQ* 13 (1963) 251-257, en p. 252 y ss.; V. Pöschl, *op. cit.*, pp. 91-94; G. Davis, *op. cit.*, p. 239; M. Hendry, *op. cit.*, pp. 143-146.

¹⁶ G. Davis, *op. cit.*, p. 240, señala la importancia de *quae* como elemento de transición, puesto que con él Horacio parece servirse de uno de los recursos convencionales en el estilo narrativo de Píndaro en el tratamiento de paradigmas heroicos o legendarios, de modo que con la adopción de esta estrategia estaría dotando al episodio de la cualidad de mito *in statu nascendi*.

comporta valientemente, es decir, no como una mujer, sino como lo haría un hombre, y, por supuesto, romano.

En estas tres últimas estrofas se acumulan términos positivos aplicados a la actitud de Cleopatra, tales como *generosius* (v. 22), que generalmente hace referencia al origen noble, bien sea de un ser humano, un animal o un vino¹⁷, *vultu sereno* (v. 26), *fortis* (v. 26), *ferocior* (v. 29), y *nec muliebriter* (v. 22) y *non humilis mulier* (v. 32). En la central se recoge el suicidio representado según la versión oficial del vencedor, por medio de la mordedura de serpiente, y para reflejar el hecho material de la muerte se emplea el verbo *conbibere* (v. 28), que tal vez tenga relación con el motivo de la bebida de la primera parte, de modo que se mantendría hasta el final esa conexión estructural, constituyendo esta mención el último eslabón de una cadena, el cierre de un ciclo.

Este retrato de Cleopatra ha provocado multitud de hipótesis, puesto que algunos autores ven en la primera parte de la oda una ridiculización de la falsa imagen de Cleopatra, creada por la propaganda oficial¹⁸. Sin embargo, la mayor parte de los comentaristas consideran que la exaltación del enemigo supone simplemente un hábil procedimiento para acrecentar la gloria y el elogio del vencedor¹⁹.

Pero, en definitiva, dejando de lado las posibles «intenciones» políticas, la oda no es, desde luego, un poema panegírico adulatorio, sino que se convierte en un estudio psicológico y dramático de la figura protagonista, de sus complejidades y contradicciones, de la evolución en su estado de ánimo desde la embriaguez del éxito hasta la realidad, asumida valientemente, de su derrota y su muerte.

Realmente, la oda es un buen ejemplo del modo en que Horacio suele enfrentarse al tratamiento de un tema político. Es muy probable que se sintiera obligado a componer un poema de ocasión en elogio del vencedor, pero el tema primario, con todos los elementos propagandísticos que incluye, sirve, al mismo tiempo que cumple su cometido inicial, para desarrollar un discurso lírico de mayor amplitud, complejidad y ambivalencia. El medio se convierte en fin y el fin en medio, porque el tema político pasa a ser, de este modo, un instrumento adecuado para investigar posibilidades literarias, para ahondar en la capacidad del género lírico en la adaptación y adecuación de cualquier motivo temático.

Esta pieza suele considerarse una de sus odas más tempranas, pero, sin embargo, ya muestra algunas de las características más peculiares de su producción lírica, como pueden ser una estructura general formada por la fuerte

¹⁷ Cf. V. Pöschl, *op. cit.*, pp. 96-99.

¹⁸ W.R. Johnson, «A queen, a great queen? Cleopatra and the politics of misrepresentation», *Arion* 6 (1967) 387-402; y, en cierto sentido, V. Pöschl, *op. cit.*, pp. 110-114.

¹⁹ L. Braccési, «Orazio e il motivo politico del *Bellum Actiacum*», pp. 22 (1967) 177-191, en p. 185; M. L. Paladini, *A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio*, Bruxelles 1958, pp. 268-269; G. Davis, *op. cit.*, p. 239.

contraposición de dos partes, o las antítesis de elementos simbólicos, como es el caso de la oposición marcada por los vinos, la concisión de expresión, por ejemplo en la narración de los hechos históricos, o el significativo orden de palabras, que da forma física y material a conceptos mentales o razonamientos intelectuales, como sucede, por ejemplo, en los dos versos finales, en que el término *mulier* aparece rodeado por *superbo... triumpho*.

Y de una manera muy característica en Horacio, si se observa sólo el principio y el final de la oda, parece existir una profunda falta de coherencia interna, hasta el punto de dar la sensación de que se trata de dos poemas distintos. Sin embargo, una compleja estructura retórica ha posibilitado que desde ese movimiento inicial se progrese hasta semejante final. La complejidad y ambigüedad formales se corresponden, además, con el carácter de Cleopatra.

Por su parte, también Virgilio recoge la batalla de Accio en la *Eneida*, cuyo tema impedía, lógicamente, el tratamiento directo de la figura de Octavio. Ahora bien, como es sabido, Virgilio hizo posible su inclusión por medio de varios procedimientos épicos en diferentes partes de su obra.

Uno de los lugares es precisamente el libro 8, cuya parte final está destinada a la descripción del escudo que Vulcano fabricó para Eneas. En esa descripción, se pasa revista a una serie de hechos relativos a la historia de Roma, el último de los cuales, cerrando el libro, es la batalla de Accio.

El motivo de la descripción de un escudo procede de Homero, pero también fue una técnica muy empleada por la poesía alejandrina, que se caracterizaba por una gran afición a la descripción de obras de arte.

Al leer este pasaje virgiliano, no hay que olvidar en ningún momento que se está asistiendo no al relato de una batalla, sino a la representación plástica, visual, de una batalla en una obra de arte, con todas las complicaciones que podían surgir para el autor en relación con la representación de personajes, de hechos, y, sobre todo, con la dificultad de expresar las coordenadas temporales de una manera horizontal²⁰.

Ya desde el principio, se establece una compleja relación entre el objeto y el texto, puesto que el suceso, que en la escritura ocupa el último lugar como posición privilegiada, figura en el escudo en la parte central por el mismo motivo, como indica, en el v. 675, *in medio*, que inicia el relato; pero, al mismo tiempo, estos versos aparecen en el centro exacto de la descripción del escudo, —hay 49 versos antes y 51 después— de modo que el texto reflejaría visualmente la obra que describe²¹.

²⁰ Cf. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, pp. 54 y ss.

²¹ Detalle señalado por primera vez por R.F. Thomas, «Virgil's Ecphrastic Centerpieces», *HSCP* 87 (1983) 175-184, en p. 179.

A la manera característica de la épica, se procede a la enumeración del catálogo de tropas de uno y otro bando, mediante la repetición del adverbio *hinc* (vv. 678 y 685).

La descripción del *princeps*, dentro de su sobriedad, refleja por completo la legalidad y la causa justa, ya que a su lado combaten todas las fuerzas romanas: soldados itálicos, el Senado, el pueblo, los dioses y la estrella de su padre adoptivo César, *patrium sidus* (v. 681). Su denominación anacrónica como *Augustus*, título que no recibiría hasta cuatro años después de la batalla, puede deberse también al deseo de reflejar esa situación legal y una omisión de su pasado como triunviro, ligado a la crueldad de sus actuaciones durante las guerras civiles. Los rasgos descriptivos son siempre visuales, pero con tendencia a la caracterización interior positiva.

Es significativo que se individualice también a Agripa, cuyas hazañas bélicas anteriores son puestas de relieve mediante un detalle visual, *rostrata corona*, en el v. 684, de modo que un simple rasgo físico sirve para evocar toda una serie de grandes hechos.

Frente a tal representación de toda Italia unida respaldando el poder de Augusto, Antonio aparece al mando de las tropas orientales (*ope barbarica*, v. 685), caracterizadas, en agudo contraste con las anteriores, por su heterogeneidad²², mientras que Cleopatra es mencionada simplemente como *Aegyptia coniunx* (v. 688)²³.

Tras la descripción de las tropas, se inicia una pintura impresionista de la batalla, en que predomina la elipsis de hechos bélicos concretos, en beneficio de una representación pictórica, alegórica, de los elementos de la naturaleza en pugna entre sí, con toda su fuerza y violencia²⁴.

En medio de esta descripción, los versos 696 y 697 aportan dos rasgos de Cleopatra que la definen esquemáticamente ante los ojos del que se imagina la contemplación de su imagen representada en el escudo: la reina utiliza el sistro, instrumento musical empleado para el culto de Isis, que insiste en la idea de que se está sosteniendo una lucha contra un enemigo oriental, y, por otra parte, se presenta una alusión a su final, al aparecer las serpientes a su espalda, de manera que no las ve, pero sí el espectador, Eneas, que las está contemplando, aunque no entienda su sentido, y el lector, que lo sabe, porque la profecía es pasado.

A partir del v. 698, por fin, el conflicto humano trasciende al plano divino, de manera que la batalla se convierte en un combate entre las divinidades

²² Cf. D. Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993, p. 26; J.C. Fernández Corte, *Eneida* (ed. J.C. Fernández Corte) Madrid 1989, p. 438.

²³ Ninguno de los poetas augústeos denomina a Cleopatra por su nombre.

²⁴ Cf. Ph. R. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1989, pp. 100 y ss.

tan distintas de los dos mundos enfrentados. Mediante este procedimiento épico, Accio adquiere una dimensión cósmica. El total contraste físico entre los dioses, antropomórficos los romanos, seres monstruosos los de Egipto, sigue reflejando la oposición ideológica de ambos mundos.

La batalla llega a su momento decisivo con la intervención de Apolo, hecho que se adapta tanto a las propias características de la épica, como a la concepción de este dios como protector de Augusto y artífice de la victoria de Accio. De esta manera, Apolo decide el combate a favor de los romanos, y provoca la huida de los enemigos, que se describe en unos versos llenos de fuerza, y en que sobre la reina vuelve a planear la sombra de la muerte reflejada en rasgos físicos, *pallentem morte futura* (v. 709), que recuerda significativamente a Dido, en el verso 644 del libro 4, *pallida morte futura*²⁵.

La representación visual, iconográfica, al mismo tiempo que implicaba dificultades, permitía a Virgilio grandes libertades en la descripción de los hechos y en el tratamiento temporal. De esta manera, tras la derrota, yuxtapone inmediatamente, a partir del v. 714, una escena que en realidad se desarrollaría dos años más tarde, en el 29 a.C., con la entrada triunfal de Octavio en Roma, después de su campaña oriental. En este último cuadro aún perfectamente en la descripción varios momentos diferentes del acto solemne: la entrada en la ciudad, el triunfo y la *supplicatio*, su presencia en el templo de Apolo, y la procesión triunfal con el desfile de los pueblos bárbaros derrotados, con la inclusión simbólica de algunos de sus ríos²⁶.

Y los tres últimos versos (729-731) constituyen una buena demostración de la manera en que Virgilio juega con las diversas perspectivas, la del espectador, Eneas, que se maravilla ante la contemplación de la obra de arte, sin conocer que se trata del futuro de Roma, y la del lector que sabe que ya pertenece a la historia lo que recibe a través de los ojos de Eneas. Así pues, se transmiten hechos fundamentales de la historia de Roma²⁷ relacionada con Augusto a través del desconocimiento del que lo contempla.

En resumen, se trata de una descripción de gran fuerza y sobriedad, en que el elogio del vencedor se mantiene siempre dentro de los límites impuestos por la representación de un hecho contemplado en su totalidad, de un suceso convertido en símbolo de una nueva Roma que surge a partir de la consecución de esa victoria.

Si se comparan la oda de Horacio y el pasaje virgiliano, inmediatamente saltan a la vista grandes diferencias, que no tienen su origen en los hechos béli-

²⁵ P. Dubois, *History, Rhetorical Description and the Epic: from Homer to Spenser*, Cambridge 1982, pp. 44-45, cree que es una forma sutil de relacionar la victoria de Augusto con el rechazo de Dido por parte de Eneas.

²⁶ Cf. G. Williams, *op. cit.*, p. 54 y ss.; P. Dubois, *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁷ Lo mismo sucedía con la representación profética gráfica de la muerte de Cleopatra.

cos y políticos en sí mismos. El acontecimiento histórico, concluiría un historiador, responde en ambos poetas a la versión propagandística difundida por Octavio. No puede descartarse que el tratamiento horaciano estuviera condicionado por su proximidad temporal al suceso, en tanto que en la época en que Virgilio compuso estos versos, la victoria y sus posteriores consecuencias políticas ya habían adquirido el carácter de símbolo del inicio de una nueva Edad de Oro.

Pero, ante todo, épica y lírica marcaban unos cauces y posibilidades para la representación del hecho. Así, Virgilio, dentro del tono adecuado a la épica, estaba describiendo un escudo, lo que le permitía e imponía a la vez la elección y selección de rasgos representativos de los personajes, atendiendo a su carácter iconográfico, y las elipsis, anacronías y transformaciones narrativas se adaptaban perfectamente a las características del pasaje.

Por su parte, la lírica permitía un tratamiento muy libre del tema, respetando siempre la idea básica de la diferenciación de estilos según géneros literarios. En este sentido, la oposición esencial entre épica y lírica, desde la propia concepción de estos autores, que consistía en la diferencia entre estilo elevado en la épica, y estilo ligero en la lírica, se refleja perfectamente en estos pasajes, desde la visión cercana, humana e individualizadora de Horacio, hasta una reflexión trascendente, globalizadora y simbólica en Virgilio.