

Monstrare lyra ueteres heroas (Stat., Ach., I, 118).

Música y épica de Homero a Estacio¹

Monstrare lyra ueteres heroas (Stat., Ach., I, 118).

Music and Epic Poetry from Homer to Statius

Antonio RÍO TORRES-MURCIANO

Escuela Nacional de Estudios Superiores. Unidad Morelia. UNAM

antonio_rio@enesmorelia.unam.mx

RESUMEN: El presente artículo tiene por objeto estudiar cómo fue pensada la primigenia relación entre la música y la poesía épica, cuyas trazas se hallan en Homero, a la luz de las doctrinas antiguas acerca de la enseñanza musical y de sus efectos éticos, así como mostrar la manera en que ciertas lecturas morales de este tipo, basadas en el pasaje de la *Iliada*, IX, 186-189, que describe a Aquiles cantando al son de la lira, fueron explotadas por Estacio en su *Aquileida*.

ABSTRACT: This paper aims to study the primal relationship between music and epic poetry, whose traces are found in Homer. On one hand, such undertaking will be done under the light of ancient doctrines about musical teaching and its ethical effects. On the other, the study will also consider the way in which moral readings of this kind, based on the Achilles at the lyre passage from the *Iliad*, IX, 186-189, were exploited by Statius in his *Achilleid*.

PALABRAS CLAVE: épica antigua, música antigua, Homero, Estacio, *Aquileida*.

KEY WORDS: ancient epic, ancient music, Homer, Statius, *Achilleid*.

RECIBIDO: 19 de agosto de 2013 • ACEPTADO: 23 de octubre de 2013.

Ni aun el más enconado opositor a la teoría oralista negará que los poemas homéricos conservan vestigios de un estadio de la tradición épica en el que la poesía y la música constituían un todo inseparable.² Se daba entre ambas una inextricable relación de contigüidad a la que continuará refiriéndose *per figuram* la épica literaria, cuando, en expresiones como el *cano* de Virgilio (*Aen.*, I, 1) y el *canimus* de Lucano (I, 2), la música

¹ Esta investigación, algunos de cuyos resultados fueron presentados en las Jornadas Filológicas 2012 (México, 8-12 de octubre de 2012) y en la Statius International Conference (Santiago de Compostela, 21-22 de junio de 2013), es producto del proyecto de investigación "Muchachos, caudillos y tiranos. La redefinición de tres personajes tipo en la épica flavia" (IA 400313), financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM. El artículo se hallaba ya en prensa cuando llegó a nuestras manos el libro de Marco Fantuzzi, incluido en la bibliografía a pesar de que no hemos podido integrar en el texto sus valiosas aportaciones.

² Véase Nagy 1996a, p. 13.

no sea ya un elemento indisociable de la poesía oral, sino una metonimia por la poesía escrita.³ Los proemios épicos ofrecen, en efecto, una sede privilegiada para la evocación retórica de esta contigüidad originaria,⁴ dramatizada además reiteradamente en los numerosos pasajes en que la lira aparece, desde la *Odisea* (VIII, 67-69, 261-267; XXII, 332-340), como instrumento inseparable del bardo.⁵ La representación del cantor dentro del canto es, de hecho, una constante de la épica posthomérica, un *topos* que no deberíamos despachar como simple recuerdo fosilizado del estadio oral de la tradición, pues, si las actuaciones de los aedos Fermio y Demódoco en las cortes de Ítaca y de Feacia les han servido a los oralistas para reconstruir en la medida de lo posible el contexto de ejecución de los poemas homéricos, cantos como el del Orfeo de Apolonio Rodio (I, 496-511) y el del Jopas de Virgilio (*Aen.*, I, 740-746) se han revelado como privilegiada sede de reflexión metapoética.⁶ No en vano dejó dicho Don Fowler que “a poet within a poem is the most obvious form of *mise en abyme*”.⁷

Por nuestra parte, intentaremos dilucidar el modo en que, en la *Aquileida* de Estacio, el discurso metapoético acerca del género épico incorpora nociones propias del pensamiento antiguo acerca de la música mucho después de que ésta se haya deslindado de la poesía, y lo haremos partiendo de un célebre pasaje de la *Ilíada* en el que el representado no es un poeta profesional como los de la *Odisea*, sino un muy destacado guerrero que, por un instante, funge como cantor. Nos referimos —claro está— a los versos que relatan cómo los miembros de la embajada enviada por Agamenón a Aquiles con el encargo de persuadirlo para que deponga su cólera y retorne al combate hallan al Pelida cantando al son de la φόρμιγγι:

Τὸν δ' εὔρον φρένα τερόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
καλῆ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,

³ Para la épica romana, nacida ya como poesía escrita con la *Odussia* de Livio Andronico, el canto no puede ser sino un lejano recuerdo de resonancias míticas, como bien lo muestra la contraposición entre *canere* y *scribere* formulada por Enio al referirse en sus *Annales* al *Bellum Poenicum* de su predecesor Nevio (*scripsere alii rem / uorsibus quos olim Faunei uatesque canebant*, 213-214 Vahlen).

⁴ E. gr. V. Fl., I, 1 (*canimus*); Stat., *Theb.*, I, 4 (*canam*).

⁵ E. gr. A. R., I, 540-541; Verg., *Aen.*, I, 740-741; V. Fl., I, 187; V 100; Sil., XI, 289-291, 434-482.

⁶ Véase Hardie 1993, pp. 52-66; Hunter 1993, pp. 175-177.

⁷ 2000, p. 29.

τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσασ:
τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερεπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.⁸

La singularidad de este pasaje no se les escapó a los lectores antiguos, algunos de los cuales se preguntaron con qué fin había hecho Homero cantar al más imponente de sus héroes.⁹ Así, frente a quienes, como Ovidio (*Tr.*, IV, 1, 15-16), vieron en el canto de Aquiles un modo de consolarse por la pérdida de Briseida,¹⁰ hubo quienes incidieron en la idea de que los κλέα ἀνδρῶν, las “glorias de los varones” objeto de dicho canto, procuraban el estímulo adecuado a un héroe que, de acuerdo con el plan narrativo de la *Ilíada*, iba a retomar pronto su actividad guerrera. Y no es de extrañar que la segunda exégesis haya sido sostenida por musicólogos como el pseudo-Plutarco¹¹ y Aristides Quintiliano¹² —autores tardíos cuyas obras son en buena medida deudas de la de Aristóxeno de Tarento (s. IV a. C.)¹³—, ya que, a nuestro juicio, subyace a esta alternativa interpretativa la vieja doctrina pitagórica según la cual los diversos tipos de música pueden causar en

⁸ Hom., *Il.*, IX, 186-189.

⁹ No se encuentra ni en Homero ni en toda la épica antigua otro caso similar, por lo que creemos que Hainsworth 1993, p. 37 —quien aduce como único paralelo la leyenda anglosajona según la cual el rey Alfredo se habría disfrazado de juglar para introducirse en el campamento de los daneses, atestiguada por primera vez en el libro II de las *Gesta regum Anglorum* de Guillermo de Malmesbury—, tiene razón al poner en duda la verosimilitud de una representación como esta. Nagy 1996b, pp. 71-73, va a nuestro juicio demasiado lejos al pretender que la actitud expectante de Patroclo —quien, a su parecer, estaría esperando su turno para cantar en cuanto hubiera acabado de hacerlo Aquiles— escenifica el modo en que las actuaciones de los rapsodos se sucedían.

¹⁰ Pudo haber sido de la misma opinión el autor de la *Octavia*, a juzgar por los versos en que dice que el Pelida se vio obligado a dedicarse a la música por la acción de Cupido: *ille ferocem iussit Achillem / pulsare lyram / fregit Danaos, fregit Atridem* (814-816).

¹¹ *Mus.*, 1145e-f: Κλέα γὰρ ἀνδρῶν ἄδειν καὶ πράξεις ἡμθέων ἔπρεπεν Ἀχιλλεῖ τῷ Πηλέως τοῦ δικαιοτάτου ... φήθη οὖν Ὅμηρος πρέπον εἶναι τὴν ψυχὴν τοῖς καλλίστοις τῶν μελῶν παραθῆγειν τὸν ἦρωα, ἔν' ἐπὶ τὴν μετὰ μικρὸν αὐτῷ γενησομένην ἔξοδον παρεσκευασμένος ἦ· τοῦτο δ' ἐποίει δηλονότι μνημονεύων τῶν πάλαι πράξεων.

¹² *Mus.*, II, 10, p. 74 Winnington-Ingram: Ὅτι γὰρ καὶ ἡ διὰ τούτων ἐν μουσικῇ χρησιμεύει παιδεύσει, Ὅμηρος ἡμῖν ἱκανὸς μάρτυς. ὁ μὲν γὰρ Ἀχιλλεὺς ἐν Ἰλιάδι, πόρρω καθίστασθαι τοῦ διὰ τὴν Βρισηίδα πάθους βουλόμενος, οὐδ' ὅτι οὖν ἐρωτικὸν ἄδων εἰσάγεται, ἀλλ' ἐς τὸ ἀνδριζεσθαι τὴν ψυχὴν ἐκκαλεῖται, τὰς τῶν παλαιότερων εὐοπλίας πρὸς τὴν κιθάραν ἀναπεμπαζόμενος.

¹³ Véase Gibson 2005, pp. 113-120.

el ánimo humano efectos opuestos, ya calmándolo ya excitándolo.¹⁴ De hecho, la reflexión acerca de los distintos ἤθη o efectos morales de melodías, ritmos y armonías — surgida de la ἐπανόρθωσις τῶν ἠθῶν de los pitagóricos a la que se refiere Estrabón (*Geog.*, I, 2, 3) y desarrollada por filósofos como Platón y Aristóteles y musicólogos como Damón de Oa y Aristóxeno de Tarento¹⁵— informa asimismo una interpretación de este *locus Homericus* según la cual la música de Aquiles se opone a la de Paris. No faltó, en efecto, quien proyectara sobre la *Ilíada* la antítesis entre música moralmente beneficiosa o perniciosa establecida por Platón (*R.*, 397b-d; *Lg.*, 700d-701a) y probablemente desarrollada por Aristóxeno de Tarento —esto se puede inferir de los testimonios de Ateneo (XIV, 632b), de Temistio (*Or.*, XXXIII) y del pseudo-plutarqueo *De musica* (1140a-1142b)¹⁶—, que Quintiliano el rétor propone en los siguientes términos:

Quamuis autem satis iam ex ipsis quibus sum modo usus exemplis credam esse manifestum quae mihi et quatenus musice placeat, apertius tamen profitendum puto non hanc a me praecipere quae nunc in scaenis effeminata et impudicis modis fracta non ex parte minima si quid in nobis uiriliter roboris manebat excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant.¹⁷

De acuerdo con esta dicotomía, la κίθαρις de Paris, censurado como músico afeminado por su aguerrido hermano Héctor (οὐκ ἄν τοι χραισίμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης / ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μύγεις, *Hom.*, *Il.*, III, 54-55), quedaba ubicada en los antípodas de la φόρμυξ de Aquiles, valeroso cantor de κλέα ἀνδρῶν. En tal idea se basa la historia que cuentan Plutarco (*Alex.*, 15; *De Alex. fort.*, 331d) y Eliano (*VH*, IX, 38) acerca de la desdeñosa respuesta dada por Alejandro Magno a un hombre que, a su paso por la Tróade, se ofrecía a mostrarle la lira del seductor de Helena:¹⁸

¹⁴ Doctrina de cuya divulgación dan testimonio Séneca (*De ira*, III, 9) y Quintiliano (*Inst.*, I, 10, 31-32).

¹⁵ Véase Abert 1899, pp. 5-26; Anderson 1966; Mathiesen 1984; Comotti 1991, pp. 33-34, 48; West 1992, pp. 246-253; Gibson 2005, pp. 112-121.

¹⁶ Cf. Abert 1899, pp. 18-19; Gibson 2005, pp. 113-114.

¹⁷ Quint., *Inst.*, I, 10, 31.

¹⁸ Véase Veneri 1995; Perceau 2007, pp. 19-20.

Ἐρομένου τινὸς αὐτόν, εἰ βούλεται τὴν Ἀλεξάνδρου λύραν ἰδεῖν, ἐλάχιστα φροντίζειν ἐκείνης ἔφη, τὴν δ' Ἀχιλλέως ζητεῖν, ἧ τὰ κλέα καὶ τὰς πράξεις ὕμνει τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐκεῖνος.¹⁹

No debe, sin embargo escapársenos el hecho de que este esquemático antagonismo había sido desestabilizado por un irreverente ingenio anterior a Plutarco en un siglo. Mientras que Horacio, a la hora de denostar la *imbellis lyra* de Paris, se había limitado a poner en boca de Nereo unos reproches muy similares a los que le había dirigido a su hermano el Héctor de la *Ilíada* (*grataque feminis / inbelli cithara carmina divides*, Hor., *Carm.*, I, 15, 14-15), Ovidio había realizado un verdadero *tour de force* cuando en la tercera *Heroida*, reescribiendo el pasaje homérico que mostraba a Aquiles cantando, le había afeado a éste por boca de una Briseida comida por los celos que se sirviese de la lira para el placer y el amor, en tanto que se hurtaba a los peligros de la guerra:

at Danaï maerere putant—tibi plectra mouentur,
te tenet in tepido mollis amica sinu!
et quisquam quaerit, quare pugnare recuses?
pugna nocet, citharae uoxque Venusque iuuant.
tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,
Threiciam digitis increpuisse lyram,
quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam,
et galeam pressa sustinuisse coma.²⁰

Dependiendo, pues, de la perspectiva que se adopte, la música de Aquiles puede concebirse como opuesta o idéntica a la de Paris, y de esta ambigüedad se valdrá Estacio para pintar un complejo retrato del Pelida en su *Aquileida*. Puesto que la obra está inacabada, no podemos saber si la reescritura del pasaje homérico al que nos hemos referido hasta aquí entraba en el plan narrativo del épico flavio. Parece, sin embargo, indudable que tanto esta escena como las interpretaciones opuestas a que ha dado lugar subyacen al modo en que en el libro primero nos presenta a un joven Aquiles que, gracias a las lecciones de música de su maestro Quirón, ha adquirido una más que notable destreza con la lira.

¹⁹ Plu., *Alex.*, 15.

²⁰ Ov., *Ep.*, III, 113-120.

Por el tiempo en que la Tetis de Estacio llega al monte Pelión en busca de su hijo, con la intención de evitar la fatal muerte de éste al pie de las murallas de Troya, Quirón es ya un anciano centauro que, incapaz de salir de caza, se dedica a la medicina y a la música: *nosse salutiferas dubiis animantibus herbas, / aut monstrare lyra ueteres heroas alumno* (*Ach.*, I, 117-118).²¹ Y Aquiles se revela como un discípulo aplicado cuando, tomando la lira de manos de su maestro, comienza a cantar en presencia de su madre:²²

tunc libare dapes Baccheaque munera Chiron
 orat et attonitae uaria oblectamina nectens
 elicit extremo chelyn et solantia curas
 fila mouet leuiterque expertas pollice chordas
 dat puero. canit ille libens inmania laudum
 semina: quot tumidae superarit iussa nouercae
 Amphitryoniades, crudum quo Bebryca caestum
 obruerit Pollux, quanto circumdata nexu
 ruperit Aegides Minoia bracchia tauri,
 maternos in fine toros superisque grauatum
 Pelion: hic uicto risit Thetis anxia uultu.²³

²¹ Mientras que la idea de que Quirón instruyó a Aquiles en la medicina es homérica (*Il.*, XI, 832), no se halla referencia escrita alguna a las lecciones de música antes de Ovidio (*Ars*, I, 11-12; *Fast.*, V, 385-386). Aun cuando tomemos en consideración un escolio a la *Ilíada* (XVI, 37) citado por Roussel 1991, p. 115, en el que se dice que, según Licofrón, el centauro había enseñado al Pelida τὴν ἰατρικὴν τέχνην καὶ λυρικὴν καὶ μουσικὴν, la hipótesis de que la educación musical habría figurado en una *Aquileida* helenística perdida, planteada por Guerrini 1958-1959, pp. 50-52, es, como afirman Ripoll y Soubiran 2008, pp. 8-9, y Cameron 2009, pp. 7-8, altamente especulativa. Por cuanto atañe a las artes figurativas, Kemp-Lindeman 1975, pp. 18-24, ha hecho ver que nada permite remontar las lecciones de música de Aquiles más allá de siglo I a. C.; los ejemplos recogidos por Kossatz-Deissmann en el *LIMC* (I, 1, s. v. "Achilleus", 50-63) datan todos de época romana, aun cuando, según Guerrini 1958-1959, pp. 47-48, muchos de éstos, como el famoso fresco de la basílica de Herculano (51), pudieran ser deudores en mayor o menor medida de un original griego perdido que habría procurado el modelo para el grupo escultórico de los *Saepta Iulia* (50) mencionado sin descripción por Plinio el Viejo (*Nat.*, XXXVI, 29).

²² No hay aquí huella alguna de la reluctancia a la música mostrada por el feroz Aquiles en Ovidio (*Ars*, I, 11-12; *Fast.*, V, 385-386), cuyo planteamiento sí ha sido seguido por Estacio en las *Silvas* (V, 3, 193-194). Véase Río Torres-Murciano 2012, pp. 391-393.

²³ *Stat.*, *Ach.*, I, 184-194.

El joven Aquiles de Estacio canta, al igual que el Aquiles adulto de Homero, proezas de héroes, κλέα ἀνδρῶν, cuyo contenido especifica el épico flavio pormenorizadamente: los trabajos de Hércules, el combate de boxeo entre Pólux y Ámico, la lucha de Teseo con el Minotauro y, por último, la boda de sus propios padres. Desde la perspectiva pedagógica de Quirón, celebrar a estos héroes — todos ellos conocidos por su participación en la travesía de los argonautas, que es la gran gesta de la generación anterior a la guerra de Troya²⁴— es, por supuesto, una manera de inducir a Aquiles a emular sus glorias, que precisamente por esto son “semillas de alabanzas” (*laudum / semina*, 188-189).²⁵ No obstante, los cantares épicos enseñados por el centauro a su pupilo pueden tener un efecto secundario que es opuesto al primario: la lira de Quirón constituye ante todo un medio para estimular la admiración de Aquiles por los κλέα ἀνδρῶν — tal como el mismo Pelida reconocerá más tarde a preguntas de Diomedes (*priscosque uirum mirarer honores*, II, 157-158)—, pero ahora está siendo usada para aliviar la preocupación de su madre (*solantia curas / fila*, I, 186-187). Un mismo tipo de música puede, pues, afectar el ánimo de diversos oyentes en diversos modos, y puede, en consecuencia, ser utilizado con distintos fines. Es esta una lección que el protagonista de la *Aquileida* parece haber aprendido perfectamente cuando echa mano de la lira por segunda vez.

A fin de evitar que su hijo sea reclutado por los griegos que marchan contra Troya, Tetis lo esconde en la isla de Esciros, en la cual habita disfrazado de muchacha entre las hijas del rey Licomedes. Es allí donde

²⁴ Aunque todos los episodios míticos cantados por Aquiles han sido tocados por poetas anteriores (cf. Taisne 1994, p. 265; Ripoll y Soubiran 2008, p. 182), el modelo más reciente lo constituyen las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, obra a la cual Estacio se muestra aquí más cercano de lo que ha pensado Heslin 2005, p. 92. Es Valerio, y no Apolonio de Rodas, quien presenta reiteradamente la expedición de los argonautas como *exemplum* heroico digno de ser emulado por las generaciones venideras (I, 144-146, 255-259, 370-373, 380-409, 391-393), y la relación por él establecida entre la apertura de los mares y la guerra de Troya (I, 531-554; VIII, 395-399) tiene una notable presencia en la *Aquileida*, como bien han notado Gärtner 2000; Ripoll y Soubiran 2008, p. 32; Parkes 2009.

²⁵ El denso sentido de esta feliz expresión ha sido bien explicado por Fantham 1999, p. 63: “The double meaning of *laudes*, as both praise and the achievements that earn praise, lends extra force to *laudum semina*, which can be both genitive of respect —the seeds consist of glorious deeds— and of origin; the epic achievements which Achilles sings are seeds of his own emulation and achievement”.

Aquiles, poderosamente atraído por Deidamía, la mayor de las princesas, encuentra en la música un medio para llamar su atención:²⁶

modo dulcia notae
 fila lyrae tenuesque modos et carmina monstrat
 Chironis ducitque manum digitosque sonanti
 infringit citharae, nunc occupat ora canentis
 et ligat amplexus et mille per oscula laudat.
 illa libens discit, quo uertice Pelion, et quis
 Aeacides, puerique auditum nomen et actus
 adsidue stupet et praesentem cantat Achillem.²⁷

El canto que ejecuta el Pelida para Deidamía comienza donde el canto para Tetis había concluido: la celebración de las glorias de la generación anterior hasta las nupcias de sus padres ha dado paso a sus propios hechos (*actus*, 578).²⁸ Aquiles aplica a la situación presente los conocimientos musicales que le ha transmitido Quirón (*notae lyrae*, 572-573; *carmina Chironis*, 573-574), pero el centauro está ahora lejos,²⁹ y el discípulo no duda en apropiarse del papel del maestro para sus propios propósitos. De hecho, se ha convertido en profesor de música para una alumna diligente (*illa libens discit*, 577), y la música ha devenido en sus manos un medio de seducción —función que le atribuye sin ambages la elegía,³⁰ pero no la poesía épica³¹—. La lira heroica del futuro guerrero

²⁶ Probable invención de Estacio que inspirará la representación de Aquiles entre las hijas de Licomedes por medio de las artes visuales (e. gr. *LIMC*, I, 1, s. v. “Achilleus”, 96-99, 102). Véase Kemp-Lindemann 1975, p. 25; Foucher 1996, pp. 209-210; Roussel 1991, p. 137; Ripoll y Soubiran 2008, p. 230.

²⁷ Stat., *Ach.*, I, 572-579.

²⁸ Véase Heslin 2005, p. 88.

²⁹ En cierto modo, la ausencia de Quirón ha hecho posible el entero episodio de Esciros, ya que el joven Aquiles se habría avergonzado de acceder a los deseos de su madre en presencia de su maestro (I, 141-143, 272-276).

³⁰ E. gr. Prop., III, 2, 1-10.

³¹ Para abundar más, la música es un arma de seducción femenina recomendada por Ovidio a sus *puellae* (*nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra / nesciat arbitrio femina docta meo*, *Ars*, III, 319-320), junto con ciertos conocimientos de literatura que incluyen la poesía amorosa (329-334), pero también la épica —los *Argonautae* de Varrón Atacino y la *Eneida* (335-338)—. No deja de ser chocante contemplar cómo Aquiles —él mismo, en apariencia, una muchacha— ejecuta, a fin de seducir a una joven, un impro-

ha sido así reemplazada por la lira depravada de un seductor. El Aquiles de Estacio está tañendo ahora la lira de Paris —“grata a las mujeres” según la ya citada expresión horaciana (*Carm.*, I, 15, 14)—, y el mal uso que hace de la educación musical que le ha proporcionado Quirón parece reflejar una desviación de la tradición homérica por parte del poeta flavio,³² en la medida en que el objeto del cantar aprendido por Deidamía de su enamorado es el mismo que el de la *Ilíada* y el de la *Aquileida* (*praesentem cantat Achillem*, 579).³³ Mas el descubrimiento de la verdadera identidad del protagonista le brinda a Estacio la oportunidad de enderezar el curso de un programa poético que parece deslizarse hacia las blandas honduras de la poesía amorosa.

Aquiles prueba su virilidad violando a Deidamía (I, 639-643), pero permanece travestido hasta que Ulises, a quien los griegos han encargado recorrer la Hélade en su busca, logra desenmascararlo. A fin de conseguir tal propósito, el sagaz Ítaco ordena a su compañero Diomedes que traiga consigo un trompetista (*tecum lituo bonus adsit Agyrtes / occultamque tubam tacitos adportet in usus*, I, 724-725), personaje cuya función es bien conocida por el lector de la *Aquileida* desde el proemio (*Scyroque latentem / Dulichia proferre tuba*, I, 5-6).³⁴ Al oír el sonido “grande” de la

visado canto épico que narra las glorias del propio Aquiles. Véanse Sanna 2007, p. 212, y Micozzi 2008.

³² Barchiesi 2005, pp. 55-58, ha hecho notar que la férrea disciplina del centauro encarna en cierto modo la “ortodoxia” homérica. Véase también Fantham 2003, pp. 120-122.

³³ Nótese que el color épico de *actus* —palabra que recuerda la célebre *recusatio* de Calímaco in *Telchinas* (βασιλῆων / πρῆξις, *Aet.*, I, fr. 1, 3-4 Pfeiffer)— se ve amortiguado por el genitivo *pueri* (578), de la misma manera en que la naturaleza de los *carmina Chironis* resulta suavizada por *tenues modos* (573-574). No parece descabellado percibir aquí el compromiso entre herencia homérica y poética no homérica tematizado en el proemio de la *Aquileida* a través de la expresión *tota iuuenem deducere Troia* (I, 7), cuyas connotaciones ovidianas (*perpetuum deducite [...] carmen*, *Met.*, I, 4) han sido señaladas por Koster 1979, pp. 191-196; Hardie 1993, p. 63, n. 8; Barchiesi 1996, pp. 58-59; Feeney 2004, p. 87; Heslin 2005, pp. 72-73.

³⁴ En opinión de Jouan 1966, pp. 209-210, a quien sigue Aricò 1986, p. 2952, este papel desempeñado por el trompetista en el desenmascaramiento de Aquiles —detalle que se encuentra en numerosas representaciones visuales del episodio (e. gr. *LIMC*, I, 1, s. v. “Achilleus”, 108-110) y en fuentes escritas tardías (*Hyg., Fab.*, XCVI; Apollod., III, 13, 8; Philostr., *Im.*, I)— podría remontarse a los *Escirios* de Eurípides. Véase también Roussel 1991, pp. 145-147; Foucher 1996, pp. 210-202; Ripoll y Soubiran 2008, p. 14.

trompa de guerra (*cum grande tuba sic iussus Agyrtes / insonuit*, I, 875-876), Aquiles, llevado de su instinto masculino, se desembaraza de las ropas de mujer y toma posesión de las armas mezcladas con los regalos femeninos presentados a las hijas de Licomedes, apareciendo así como el futuro matador de Héctor (*inmanisque gradu, ceu protinus Hectora poscens, / stat medius trepidante domo*, I, 883-884). Se diría que, aunque tañer la lira parecía perfectamente compatible con el entrenamiento físico para la guerra en el monte Pelión,³⁵ la perversión de las enseñanzas musicales de Quirón perpetrada por su pupilo en Esciros ha activado un antagonismo entre el instrumento de cuerda y los instrumentos de viento de uso militar que, desde época de Augusto, tenía connotaciones metapoéticas.

Desde el momento en que la identificación etimológica entre la lira y la poesía lírica había proporcionado a los cultivadores de géneros menores una metonimia para situar, mediante la *μείωσις* o *minutio* retórica propia de las *recusationes*, sus propias obras frente a la poesía grande de los épicos,³⁶ el clangor del clarín (*tuba, cornu, lituus*) podía pasar a referirse, también por metonimia, a la epopeya de carácter guerrero,³⁷ como bien ha hecho ver Alessandro Barchiesi.³⁸ En esta antítesis se basa Silio Itálico para oponer la lira del bardo itálico Teutras, que apaga la belicosidad de los cartagineses de Aníbal, al “cruel rugido” de la trompa de guerra,³⁹ y sobre ella está asimismo modelado, en nuestra opinión, el relato estaciano de la seducción de Deidamía y el subsiguiente desenmascaramiento de Aquiles.⁴⁰

³⁵ Compatibilidad que Estacio remarcaba al comparar a Aquiles, cazador y tañedor de lira, con el dios músico y flechador Apolo (*qualis Lycia uenator Apollo / cum redit et saeuus permutat plectra pharetris*, I, 165-166). Acerca de este símil, véase Rosati 1992, p. 238, n. 21; Feeney 2004, p. 89; Heslin 2005, pp. 94, 183-184, 253-254.

³⁶ Cf. Hor., *Carm.*, I, 6, 10-12: *imbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*; Prop., IV, 6, 32: *testudineae carmen inerme lyrae*; IV, 6, 36: *imbelles quem timuere lyrae*.

³⁷ Cf. Prop., III, 3, 41-42: *nil tibi sit rauco praeconia classica cornu / flare, nec Aonium tingere Marte nemus*; Mart., VIII, 3, 21-22: *angusta cantare licet uidearis auena, / dum tua multorum uincat auena tubas*; X, 64, 4: *Pieria caneret cum fera bella tuba*; XI, 3, 7-8: *at quam uicturas poteramus pangere chartas / quantaque Pieria proelia flare tuba*.

³⁸ 2001, pp. 343-348. De la duradera fortuna de esta segunda metonimia da muestra el empleo que de ella hace Boileau en *L'Art poétique* (II, 4; III, 316; IV, 22).

³⁹ XI, 288-290: *Personat Euboica Teuthras testudine, Cymes / incola, et obtusas immiti murmure saeuae / inter bella tubae permulcet cantibus auris*.

⁴⁰ La originalidad del tratamiento estaciano —percibida hasta cierto punto por Taisne 1994, p. 23— aparece resaltada por el hecho de que ni la lira ni la trompeta son mencio-

Es el clarín bélico, y no la muelle lira, el instrumento adecuado a los oídos de un muchacho que ha de descollar por su ardor guerrero entre todos los griegos congregados para la ruina de Troya, si es que la *Aquileida* ha de ser una epopeya marcial y no un poema contaminado de elegía amorosa.⁴¹ Estacio no afirma expresamente que la reacción de Aquiles al estruendo de la trompa comporte necesariamente el abandono de la lira —instrumento que yace a los pies del héroe desenmascarado en un fresco pompeyano de la casa de los Vetios⁴²— pero esperamos haber demostrado que es esta la idea que informa su complejo tratamiento del episodio de Esciros. Tal fue la lectura que hizo de la *Aquileida* el poeta italiano Pietro Metastasio, quien, en su libreto para *Achille in Sciro, dramma per musica* estrenado en 1736 con ocasión de las bodas de María Teresa de Austria, representa al héroe arrojando al suelo la cítara justo antes de echar mano a las armas (acto 2, escena 8):⁴³

nadas por Ovidio en sus versiones de la violación de Deidamía (*Ars*, I, 681-706) y del desenmascaramiento de Aquiles (*Met.*, XIII, 162-170).

⁴¹ A pesar de que la eficacia del toque de clarín es recordada por Ulises cuando, ya a bordo del barco que los aleja de Esciros, anima a Aquiles, indeciso aún entre el *amor* y la *uirtus*, a no permitir que Tetis y Deidamía se interpongan en su camino hacia Troya (*an haec tacita uirtus torperet in umbra / quae uix audito litui clangore refugit / et Thetin et comites et quos suppresserat ignes?*, II, 38-40), no podemos saber hasta qué punto esta corrección habría de tener consecuencias con respecto al resto de la obra. Si, tras el episodio de Esciros, la *Aquileida* iba a devenir una epopeya guerrera al estilo de la *Tebaida* —como creen Schetter 1960, pp. 148-149; Méheust 1971, pp. xix-xxi; Burck 1979, p. 353; Aricò 1996 (cf. 1986, pp. 2932, 2959); Fantham 2003, p. 122; Cameron 2009, pp. 20-22; Barreda 2010, p. 21—, o más bien una epopeya amorosa de corte elegíaco —como defienden Koster 1979 y, de forma más matizada, Tandoi 1985, pp. 167-169, y Rosati 1994, pp. 10-11, 42-61 (cf. 1992, pp. 262-266)— es una pregunta a la que —como reconocen Hinds 2000, p. 244, y Heslin 2005, pp. 85-86— no se puede dar una respuesta inequívoca. Siguiendo la sugerente aproximación de Delarue 2000, pp. 191-231, quien estudia la relación entre la *Tebaida* y la *Aquileida* en los términos de la oposición aristotélica entre *epos* patético y *epos* ético (*Po.*, XXIV, 59b, 12-16), Ripoll y Soubiran 2008, pp. 17-22, 35-41, 64, opinan que la caracterización antitética de Aquiles como guerrero y como amante podría haber sido ulteriormente explotada por Estacio en la continuación del segundo de sus poemas épicos, si la muerte no le hubiera impedido llevarla a cabo; véase también Ripoll 2010.

⁴² *LIMC*, I, 1, s. v. “Achilleus”, 110. Véase Kemp-Lindemann 1975, p. 25.

⁴³ Brunelli 1953, p. 783. Heslin 2005, pp. 29-32, ha demostrado que la *Aquileida* constituyó una importante fuente para Metastasio, aunque éste nunca la haya mencionado.

E questa cetra
 Dunque è l'arme d'Achille? Ah! No; la sorte
 Altre n'offre, e più degne. A terra, a terra,
 Vile stromento! (*getta la cetra e va all'armi, portate co'doni di Ulisse*).

BIBLIOGRAFÍA

- ABERT, Hermann, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899 (reimpr. Tutzing, Schneider, 1968).
- ANDERSON, Warren D., *Ethos and Education in Greek Music: The evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- ARICÒ, Giuseppe, "L'*Achilleide* di Stazio: tradizione letteraria e invenzione narrativa", *ANRW*, II, 32, 5, 1986, pp. 2925-2964.
- , "Rileggendo l'*Achilleide*", en Fernad Delarue et al. (eds.), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius. 96-1996*, Poitiers, La Licorne, 1996, pp. 185-199.
- BARCHIESI, Alessandro, "La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'*Achilleide* di Stazio", *AION*, 18, 1996, pp. 45-62.
- , "Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia", en A. Schmidt (ed.), *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 2001 (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 47), pp. 315-354.
- , "Masculinity in the 90's: The Education of Achilles in Statius and Quintilian", in Michael Paschalis (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic*, Herakleion, Crete University Press, 2005, pp. 47-75.
- BARREDA, Pere-Enric (ed.), *P. Papini Estaci. Aquil-leida. Fragment de la guerra de Germània*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2010.
- BRUNELLI, Bruno (ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, I, Verona, Mondadori, 1953.
- BURCK, Erich, "Die Achilleis des Statius", en Erich Burck (ed.), *Das römische Epos*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, pp. 352-358.
- CAMERON, Alan, "Achilles in the Roman World", *JRS*, 99, 2009, pp. 1-22.
- COMOTTI, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, EDT, 1991².
- DELARUE, F., 2000, *Stace poète épique. Originalité et coherence*, Lovaina, Peeters.
- FANTHAM, Elaine, "*Chironis exemplum*: On Teachers and Surrogate Fathers in *Achilleid* and *Silvae*", *Hermathena*, 167, 1999, pp. 59-70.
- , "Chiron: The Best of Teachers", en A. F. Basson y W. J. Dominik (eds.), *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition in Honour of W. J. Henderson*, Frankfurt, Lang, 2003, pp. 111-122.
- FANTUZZI, Marco, *Achilles in Love: Intertextual Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- FEENEY, Denis, "*Tenui latens discrimine*: Spotting the Differences in Statius' *Achilleid*", *MD*, 52, 2004, pp. 85-105.

- FOUCHER, Louis, "Stace et les images d'Achille", en Fernad Delarue et al. (eds.), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius. 96-1996*, Poitiers, La Licorne, 1996, pp. 201-214.
- FOWLER, Don, *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- GÄRTNER, Thomas, "Thetis und Jason über die erste Seefahrt. Eine übersehene Berührung zwischen zwei flavischen Epikern", *GB*, 23, 2000, pp. 143-146.
- GIBSON, Sophie, *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, Nueva York, Routledge, 2005.
- GUERRINI, Lucia, "Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone", *StudMisc*, 1, 1958-1959, pp. 43-53.
- HAINSWORTH, John Bryan, *The Iliad: A Commentary*, edited by Geoffrey Stephen Kirk (Volume III: Books: 9-12), Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HARDIE, Philip, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HESLIN, P. J., *The transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- HINDS, Stephen, "Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius", en Mary Depew y Dirk Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, pp. 221-244.
- HUNTER, Richard L., *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- JOUAN, François, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- KEMP-LINDEMANN, Dagmar, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt, Lang, 1975.
- KOSSATZ-DEISSMANN, Anneliese, "Achilleus", en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zurich-Munich, 1981, pp. 37-200.
- KOSTER, Severin, "Liebe und Krieg in der Achilleis des Statius", *WJA*, 5, 1979, pp. 189-208.
- MATHIESEN, Thomas J., "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", *The Journal of Musicology*, 3, 1984, pp. 264-279.
- MÉHEUST, Jean, *Stace. Achilléide*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- MICOZZI, Laura, "A lezione di ars amatoria nell'Achilleide", *MD*, 59, 2008, pp. 127-144.
- NAGY, Gregory, *Homeric Questions*, Austin, University of Texas Press, 1996a.
- , *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996b.
- PARKES, Ruth, "Sed tardum (Ach. 1, 47): Valerius Flaccus' Argonautica as prequel to Statius' Achilleid", *MD*, 63, 2009, pp. 107-113.
- PERCEAU, Sylvie, "Héros à la cithare. La musique de l'excellence chez Homère", en Florence Malhomme y Anne Gabrièle Wersinger (eds.), *Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, Paris, Vrin, 2007, pp. 17-38.

- RÍO TORRES-MURCIANO, Antonio, “El canto de Quirón y el *ethos* de la música. A propósito de Silio Itálico, XI 453-458”, *Emerita*, 80, 2, 2012, pp. 387-399.
- RIPOLL, François, “La guerre de Troie dans l’*Achilléide* de Stace”, *Rursus*, 5, 2010. <<http://rursus.revues.org/413>>. [Consulta: 21 de diciembre de 2012].
- , y Jean SOUBIRAN (eds.), *Stace. Achilléide*, Lovaina, Peeters, 2008.
- ROSATI, Gianpiero, “L’*Achilleide* di Stazio, un’epica dell’ambiguità”, *Maia*, 44, 1992, pp. 233-266.
- , (ed.), *Stazio. Achilleide*, Milán, Rizzoli, 1994.
- ROUSSEL, Monique, *Biographie légendaire d’Achille*, Amsterdam, Hakkert, 1991.
- SANNA, Lorenzo, “Achilles, the Wise Lover and His Seductive Strategies (Statius, *Achilleid* 1.560–92)”, *CQ*, 57, 2007, pp. 207-215.
- SCHETTER, Willy, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1960.
- TAISNE, Anne-Marie, *L’esthétique de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- TANDOI, Vincenzo, “Gli epici di fine I secolo dopo Cristo, o il crepuscolo degli dei”, *A&R*, 30, 1985, pp. 154-169.
- VENERI, Alina, “La cetra di Paride: l’altra faccia della musica in Omero e nei suoi interpreti antichi”, en Bruno Gentili y Franca Perusino (eds.), *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 1995, pp. 111-132.
- WEST, Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WINNIGTON-INGRAM, Reginald P. (ed.), *Aristides Quintilianus. De musica libri tres*, Leipzig, Teubner, 1963.