

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS
JULIÁN MÉNDEZ DOSUNA
BLANCA MARÍA PRÓSPER
(Eds.)

CVRIOSITAS NIHIL RECVSAT

STVDIA
ISABEL MORENO FERRERO
DICATA

ESTUDIOS
DEDICADOS A
ISABEL MORENO FERRERO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 321

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

Séneca, *Tragoediae* (comentario de Nicolaus Trevet O.P.),
Siglo XIV. BGH/Ms. 2703. Universidad de Salamanca

Colaboradores en las tareas de edición:

Guillermo Alberto Aprile

Marta Martín Díaz

1ª edición: diciembre, 2021

ISBN: 978-84-1311-642-6 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-643-3 (ePub)

ISBN: 978-84-1311-644-0 (POD)

DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0321>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:

Cícero, S.L.U.

Tel.: +34 923 12 32 26

37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:


Nueva Graficesa S.L.


Teléfono: 923 26 01 11


Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

Índice

BREVE RETRATO DE ISABEL MORENO	11
CVRRICVLVM VITAE DE ISABEL MORENO FERRERO	15
<i>Ejemplares de la Historia Augusta en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (siglos XV-XVII): algunas notas de lectura</i> MARÍA ADELAI DA ANDRÉS SANZ	29
<i>Table Manners and Ritual in Ammianus' Persian Excursus (Amm. 23.6.80)</i> MIGUEL ÁNGEL ANDRÉS-TOLEDO	45
<i>Espectáculo, teatralidad y emoción en el episodio de Dioxipo de las Historiae de Curcio Rufo (9.7.12-26)</i> GUILLERMO APRILE	55
<i>Eutropio y Festo en el Asia de Valente</i> AITOR BLANCO PÉREZ	71
<i>Ovidio naturalista. Ecos de las investigaciones físicas (Naturales Quaestiones) en las Metamorfosis</i> JOSÉ ROMÁN BRAVO DÍAZ	91
<i>El orator en Cicerón. La historia que no fue</i> CARMEN CODOÑER	109
<i>In possessione siquidem mea Christianos consortes habeo (Sev. Min., epist. 19.4). La difícil definición de un concepto: consortes como herederos, propietarios o vecinos</i> PABLO C. DÍAZ Y ANA ZAERA GARCÍA	129
<i>Tibère et le geste du médecin Chariclès (Tacite, An., VI, 50 ; Suétone, Tib., 72)</i> FABRICE GALTIER	145
<i>Contestania en contexto</i> JUAN LUIS GARCÍA ALONSO	157
<i>Memoria de Cleopatra en la historiografía latina del siglo IV</i> ISABEL GÓMEZ SANTAMARÍA	179
<i>Semibarbarus: una categoría en la historia de Roma</i> JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS	193

<i>Dos lecturas posmodernas de los clásicos: Déléficas de Ángel Crespo y Diálogo con Ovidio de Gonzalo Rojas</i> LUIS ARTURO GUICHARD	209
<i>El himno a Atenea de Elio Aristides. ¿Un agón entre diosas?</i> MARÍA PAZ DE HOZ	227
<i>Tucidides y Diego Hurtado de Mendoza</i> J. CARLOS IGLESIAS-ZOIDO.....	243
<i>Pacuvius' Chryses and the Crisis of the Roman Republic</i> DAVID KONSTAN	259
<i>Las Matronae veneficae: un apunte jurídico-filológico</i> JUAN LORENZO (UCM).....	275
<i>Tres notas de hagiografía hispano-latina medieval</i> JOSÉ CARLOS MARTÍN-IGLESIAS	289
<i>Ptolomeo en la Alcalá renacentista</i> TERESA MARTÍNEZ MANZANO	305
<i>¿Una variante de autor o una variante de transmisión de Ovidio en los Tristia 2, 106, a partir de un letrero de un vaso cerámico?</i> MARC MAYER I OLIVÉ.....	327
<i>Aborcar sirvientas, cazar pájaros y dejar volar la imaginación: un símil homérico mal entendido (Odisea 22.468-470)</i> JULIÁN V. MÉNDEZ DOSUNA	335
<i>Un sofista in Tracia: Polimestore nell'Ecuba di Euripide</i> ROBERTO NICOLAI	351
<i>Lameness, Bows, and the Fall of Troy</i> PURA NIETO HERNÁNDEZ	369
<i>De nuevo sobre la elegancia de Cornelio Celso: Columela, Nonio Marcelo, Agustín de Hipona</i> DAVID PANIAGUA.....	385
<i>Marcos predicativos y cambio sintáctico-semántico en δοκέω</i> ALBERTO PARDAL PADÍN	399
<i>Biografía e historia en los Annales neronianos de Tácito</i> FEDERICO PEDREIRA NORES	413
<i>The Lusitanian oblique cases revisited: new light on the dative endings</i> BLANCA MARÍA PRÓSPER	427

Orco nequa, <i>¿incrédulo del Orco?</i> JOSÉ LUIS RAMÍREZ SÁDABA	443
Yavana en la <i>Épica</i> y el Dharma, o los griegos como bárbaros: <i>historicidad, norma y mito</i> FRANCISCO J. RUBIO ORECILLA	455
<i>Teatralidad, novela y biografía: algunas reflexiones</i> CONSUELO RUIZ MONTERO	475
« <i>Soy Dioniso, hijo de Cántaro</i> »: <i>interpretaciones alegóricas del dios del vino</i> MARCO ANTONIO SANTAMARÍA ÁLVAREZ.....	485
<i>Referencia múltiple y alusión metonímica en dos escenas –una apolínea y otra dionisiaca– contrapuestas: notas a Aen. IV 129-159 y 160-172</i> JAIME SILES	501
<i>Il latino tardo e la lingua d'uso. Sum = venio tra il Commonitorium Palladii e Cice- rone epistolografo</i> RAFFAELLA TABACCO.....	527
<i>Inciertas traducciones: la Caída de príncipes de Boccaccio en castellano (s. XV)</i> JUAN MIGUEL VALERO MORENO	541
<i>Algunas notas sobre la tradición hispánica del Epítome de Floro</i> JAVIER VELAZA.....	565
TABVLA GRATVLATORIA	573

ESPECTÁCULO, TEATRALIDAD Y EMOCIÓN EN EL EPISODIO DE DIOXIPO DE LAS *HISTORIAE* DE CURCIO RUFO (9.7.12-26)¹

GUILLERMO APRILE
Universidad de Salamanca

ABSTRACT

Spectacles and visual effects were common devices in Ancient historiography, as they helped in setting an emotional and sensorial connection with the audiences. Curtius' *Histories*, as many other Roman histories, can be read as a series of spectacles that illustrate and exemplify on a certain point, in this case, the moral degradation experienced by Alexander the Great during his Asian campaign. In this article, a close reading of Dioxiippus' duel with a Macedonian is offered to illustrate how Curtius used a spectacular configuration to enhance and resignify the emotive and exemplary nature of this episode.

Keywords: Curtius Rufus, Alexander the Great, Roman Historiography, Spectacle.

1. INTRODUCCIÓN: ESPECTÁCULO, EMOCIÓN E HISTORIOGRAFÍA

EL USO DE EFECTOS VISUALES en la historiografía antigua no era un simple artificio dedicado a amenizar los textos, sino que cumplía la importante función de vincular emocional e intelectualmente a un público contemporáneo con los hechos del pasado narrados. Los propios autores detectaron las similitudes existentes entre la escritura de historia y los espectáculos. Plutarco (*Moralia* 347a) consideraba que el mejor historiador era aquel capaz de convertir al lector en espectador, mientras que Séneca (*dial.* 4.2.3) equiparaba las emociones suscitadas por la lectura de historia con las que producían los espectáculos teatrales. En época

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)» de la Universidad de Salamanca, financiado por el Programa Logos de ayudas a los estudios clásicos de la Fundación BBVA y de la SEEC.

contemporánea, Walker (1993) profundizó el estudio del problema, demostrando que la inclusión deliberada de espectadores en una narración histórica realza el carácter «visible» de determinadas escenas narrativas, a la vez que permite al historiador hacer un comentario implícito sobre los procesos de lectura y representación de su obra. Al mismo tiempo, este recurso permite también resaltar el componente emotivo de los acontecimientos narrados. Por otra parte, la noción de *spectaculum* estaba conectada estrechamente con la de *exemplum*, fundamental para la historiografía romana, que se proponía esencialmente como una colección de ejemplos positivos a imitar y negativos a evitar. El *exemplum* tenía, en los manuales de retórica, un fuerte componente visual (cf. Rhet. Her. 4.62); de manera que en la historiografía, una acción digna de imitación precisaría de la inclusión de espectadores para convertirse en un *exemplum* propiamente dicho.

Pero la noción de espectáculo en Roma iba mucho más allá de los ofrecidos en el teatro, el circo o en anfiteatro: el componente externo y visual de cualquiera de los muchos rituales y actos públicos, tanto político como militares, era también considerado una forma de *spectaculum*. El despliegue visual en los actos del estado era un mecanismo de comunicación social. En este sentido Feldherr (1998), en su estudio sobre el espectáculo en Livio, explica cómo la intención de este de proponer su propia obra como un elemento a ser contemplado visualmente², como un espectáculo, no es solo una elección literaria sino un mecanismo para que su historia participase directamente en la vida política del estado, como uno más de los despliegues visuales que lo componen. Según el estudioso, el texto de Livio puede leerse como una serie de espectáculos, entendidos como episodios de gran despliegue visual, en los que está representado el devenir de la historia de Roma.

En el presente trabajo leeremos en términos similares de las *Historiae* de Curcio Rufo, es decir, como una serie de «espectáculos» en los que se cifra la transformación experimentada por Alejandro Magno durante la conquista de Asia. En pocas palabras, se puede resumir el texto como un relato que presenta la degradación moral que sufre el macedonio tanto por la influencia de su infinita *fortuna* en el campo de batalla como por su transformación en *rex* (es decir, en un déspota en sentido oriental, una suerte de *tyrannus*), una condición que fascinaba tanto como horrorizaba a la aristocracia tradicional romana (Baynham 1998: 11-12). Todo este proceso se presenta no solo a través del relato de acontecimientos sino por medio de un entramado visual-espectacular que se hace evidente en determinados pasajes. En ellos se utiliza siempre el recurso de incluir, dentro de la acción narrada, un

² Como se sugiere en el propio prólogo, el texto histórico del *AVC* es un *monumentum* que contiene los *exempla* a imitar o evitar, y como tal debe ser «visto»: «...*omnis te exempli documenta in inlustre posita monumento intueri; inde tibi tuaque rei publica quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites*» (Liv. pref. 10).

«público» ficticio que observa el acontecimiento. Se trata de unas audiencias ficcionales que operan en el nivel intradiegético del relato (Genette 1972: 238-239) que actúan como agentes focalizadores de la narración al mismo tiempo que cumplen una función central como intermediarios entre los hechos relatados y la audiencia «extratextual»³.

Son muchos los episodios de estas características que se encuentran en las *Historiae*. En el presente trabajo nos limitaremos a estudiar uno de ellos. Se trata de un combate individual entre dos personajes menores del séquito de Alejandro Magno, que se baten a duelo cuando la expedición se encuentra en India, descendiendo por el río Hydraotes en dirección al océano. Se trata de un combate individual entre dos personajes secundarios del séquito de Alejandro, el atleta ateniense Dioxipo y el soldado macedonio Corratas⁴, ante la vista del rey y de toda la corte mientras la expedición se encuentra en India (Curt. 9.7.12-26). De todos los historiadores de Alejandro, Diodoro es el único, además de Curcio, que presenta este episodio (D.S. 17.100-101). Por este motivo, a lo largo de nuestro análisis estableceremos una comparación entre ambos relatos; de esta manera, se podrán distinguir los elementos «originales» de cada versión de aquellos que provienen de un hipotexto (de una «fuente») común a ambos. El elemento más destacado de este episodio es su carácter de espectáculo, entendido como un acontecimiento que cumple su función narrativa en tanto que es contemplado por otros personajes.

2. EL DUELO COMO ESPECTÁCULO EN LA HISTORIOGRAFÍA ROMANA

De entre los motivos habituales de la literatura épica, uno de los más desarrollados en la literatura posterior fue el del duelo, es decir, el combate individual entre dos o más guerreros tras un desafío formal previo. En los poemas homéricos, héroes de ambos bandos se enfrentan en ellos, algunos de los cuales, como el duelo entre Héctor y Aquiles (Hom. *Il.* 22.131-405), constituyen verdaderos puntos culminantes de la narración épica. De la épica griega pasó, por imitación, a la latina, siendo el ejemplo más notorio el combate entre Eneas y Turno (VERG. *Aen.* 12.696-953) por la mano de Lavinia, con el que concluye la *Eneida*. El motivo del duelo fue imitado también en la historiografía romana, más que en la griega, puesto que los combates individuales desempeñaban un papel destacado en la con-

³ Este recurso de las «audiencias internas» en la literatura antigua fue analizado por Feldherr (1995) en su lectura del episodio de la carrera de las naves en la *Eneida*.

⁴ Dioxipo es un personaje histórico del que se tienen no pocos testimonios recogidos por diferentes autores antiguos (Cf. Heckel 2006: 115). Su popularidad había sido amplia, como señala Baynham (2007: 427-428).

cepción de la *disciplina militaris* por lo menos hasta el final de la República. En un detallado estudio, Oakley (1985: 393-397) recoge treinta y una ocasiones en las que se registran combates singulares entre personajes históricos en la literatura romana, especialmente en la historiografía. El tipo de duelo que analiza Oakley es aquel en el que un campeón de un ejército desafía formalmente a combatir a un oponente que pertenece al bando enemigo en un momento en que ambos ejércitos no se encuentran en batalla y, por lo tanto, pueden asistir como público al duelo. Esta última característica implica que este tipo de duelos tenían un evidente carácter de espectáculo, en tanto que su efectividad, simbólica o narrativa, dependía del hecho que fueran vistos por otros (Feldherr 1998: 84).

Ejemplos bien conocidos de duelo en la historiografía latina son el combate entre T. Manlio Torcuato y un galo de extraordinario tamaño (Liv. 7.9.6-10.13) y el de otro T. Manlio Torcuato, hijo del anterior, contra el latino G. Maecio (Liv. 8.7), en el marco de la guerra contra los aliados latinos. Feldherr (1998: 92-112) analiza estos dos relatos de duelos, presentados como espectáculos cuya contemplación, tanto por los personajes que los contemplan a nivel intradiegético, como por la audiencia (extradiegética) de Livio, actualiza una compleja serie de valores e ideas romanas sobre la autoridad, la *pietas* familiar, el *mos maiorum*, etc.

3. EL CONTEXTO DEL EPISODIO: *LUXURIA* Y «BARBARIZACIÓN»

Como se indicó anteriormente, el relato de este combate individual tiene lugar durante la campaña en India, cuando la expedición se encuentra en rumbo sur hacia el Océano siguiendo el río Hydraotes (actual Ravi). Las versiones de los dos historiadores lo sitúan poco después de la batalla contra los malavas (Μαλλοί, *Malli*) y los ksudrakas (Συδράκαι, *Sudracae*) en la que Alejandro recibió una grave herida que puso en peligro su vida. Ambos relatos sitúan el desafío de Corratas a Dioxipo en el contexto de un banquete en el que participan el rey con su séquito, pero existen notables diferencias entre los pormenores de esta contextualización. En el texto de Diodoro⁵, el banquete es presentado narratológicamente bajo la forma de un sumario –un relato acelerado en el que el tiempo de la narración es mucho menor al tiempo de lo narrado (Genette 1972: 129-132)– que parece no cumplir otra función que servir de nexo entre dos escenas, la de la herida y la del duelo. De hecho, se explica que el motivo para la celebración del banquete es el restablecimiento de la salud del rey. En cambio, en las *Historiae* (Curt. 9.7.12-15) se afirma que el

⁵ ὁ δὲ Ἀλέξανδρος διασωθεὶς ἐκ τοῦ τραύματος καὶ θύσας τοῖς θεοῖς σωτήρια μεγάλας ἐστιάσεις τῶν φίλων ἐποιεῖτο. παρὰ δὲ τὸν πότον ἴδιόν τι συνέβη γενέσθαι καὶ μνήμης ἄξιον (D.S. 17.100.1)

festín se ofrece en honor de los dos reyes de los pueblos indios antes mencionados, que vienen a ofrecer la rendición de sus territorios. Narratológicamente se presenta el acontecimiento como una pausa descriptiva (Genette 1972: 133-138); pero la suspensión parcial del relato en beneficio de la descripción de espacios no es ociosa, pues permite al narrador introducir sutilmente el motivo de la *luxuria*.

El detalle que el narrador pone en la descripción de la decoración y el mobiliario demuestra la importancia concedida al despliegue escénico; nuevamente encontramos un espacio dominado visualmente por la *vanitas* bárbara (Dauge 1980), con una representación de la *luxuria* entendida como la superabundancia de elementos como el *aurum* o la *purpura*. El comentario del narrador apunta a señalar que, en materia del uso y abuso de estos elementos visuales, no es posible ya establecer diferencias entre persas y macedonios:

C aurei lecti modicis intervallis positi erant, lectis circumdederat aulaea purpura auroque fulgentia, quidquid aut apud Persas vetere luxu aut apud Macedonas nova immutatione corruptum erat, confusis utriusque gentis vitiis in illo convivio ostendens (Curt. 9.7.15)

Toda la ambientación del salón de banquetes remite al motivo de la *luxuria*, no solo por la presencia del oro y la púrpura, sino también por el brillo de metales preciosos implícitos en el sustantivo *fulgentia*, o la presencia de la tapicería (*aulaeum*), que constituía un elemento frecuentemente asociado en la literatura romana a los comedores lujosos⁶. Pero como señala Atkinson (2000: 544), la presencia de estos elementos también contribuye a crear una suerte de ambiente escénico para los acontecimientos que se desarrollarán a continuación. El término *aulaeum*, además de referirse a tapicerías y cortinajes, designaba principalmente al ‘telón’ de un teatro, que se bajaba al momento de comenzar la representación presentando la escena, y se levantaba cuando esta concluía⁷, exactamente al revés que en las funciones teatrales modernas. Esta referencia al *aulaeum* debe leerse en relación con el *spectaculum* que más adelante (CURT. 9.7.23) cierra la escena del combate. Puede leerse el episodio completo como un gran espectáculo trágico y decadente, cuyo transfondo escénico es un sempiterno banquete. Todos los momentos claves tienen como escenario un banquete presidido por el rey: el desafío, la falsa acusación del robo de la copa de oro (CURT. 9.7.24) y la decisión del ateniense de darse muerte (CURT. 9.7.25). La composición anular del relato se hace evidente en estos

⁶ Cf. *plerumque gratae divitibus vices/ mundaeeque parvo sub lare pauperum/ cenae sine aulaeis et ostro/ sollicitam explicuere frontem* (Hor. *Od.* 3.29.13-15).

⁷ Cf. *OLD* s.v. «*aulaeum*»: «The curtain of a theatre; (it was lowered to reveal the scene and raised at the end of the performance)».

elementos; es posible entender la historia de Dioxipo como un espectáculo trágico que anima el continuo festín de la corte de Alejandro en India.

La antítesis *vetere luxu /nova inmutazione* marca la clave de este pasaje, que representa una equiparación entre macedonios y *barbari* orientales en nivel de corrupción moral. No es posible distinguir, en la descripción, a los compatriotas de Alejandro de los indios con los que poco antes combatían ferozmente. El elemento visual apunta a señalar esta similitud. El oro y la púrpura que decoran el salón de banquetes de Alejandro en nada se distingue del que visten los dignatarios indios que acuden al festín:

Omnes curru vehebantur eximia magnitudine corporum, decoro habitu: lineae vestes intexto auro purpuraque distinctae (CURT. 9.7.12)

Debe tenerse presente, para comprender el sentido verdadero de esta equiparación, que en un nivel visual están equiparados Alejandro y los suyos con unos reyezuelos indios, de quienes poco antes, en el *excursus* sobre la India, el narrador afirmaba que tenían *super omnium gentium vitia* (Curt. 8.9.23).

4. LA PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

Después de la descripción del contexto, son presentados inmediatamente los personajes del episodio. Nuevamente se encuentran ciertas discrepancias entre las dos versiones. El historiador griego⁸ prefiere introducir primero al soldado macedonio, al que describe como uno de los «Compañeros» (ἑταίροι) del rey, señalando que se encuentra afectado por la bebida (παροξυνθείς ὑπὸ τῆς μέθης); y después a Dioxipo, a cuya participación victoriosa en alguno de los grandes juegos helénicos se alude con el uso del participio ἐστεφανωμένον, pero sin presentar explícitamente más información sobre el personaje. En cambio, en las *Historiae* se presenta primero al ateniense, de quien se ofrece también una suerte de historia de fondo que permite trazar un poco mejor su personalidad, así como entender los motivos subyacentes del duelo:

Intererat epulis Dioxippus Atheniensis, pugil⁹ nobilis et ob eximiam virtutem virium iam et regi pernotum et gratus. Invidi malignique increpabant per seria et ludum in

⁸ ἐν γὰρ τοῖς ἑταίροις παραληφθεὶς τις Μακεδόν, ὄνομα Κόραγος, ῥώμη σώματος διαφέρων καὶ πολλάκις ἐν ταῖς μάχαις ἠνδραγαθηκῶς, παροξυνθείς ὑπὸ τῆς μέθης προεκαλέσατο μονομαχῆσαι Διώξιππον τὸν Ἀθηναῖον, ἀθλητὴν ἄνδρα καὶ ταῖς ἐπιφανεστάταις νίκαις ἐστεφανωμένον (D.S. 17.100.2).

⁹ La evidencia señala, sin embargo, que la disciplina de Dioxipo no era el pugilato sino el pancracio (Heckel 2006: 115).

saginati corporis sequi inutilem beluam: cum ipsi proelium inirent, oleo madentem praeparare ventrem epulis (CURT. 9.7.16)

El narrador resalta el aprecio y la cercanía del rey a Dioxipo, un dato peculiar si se considera que se suele destacar el poco interés que Alejandro sentía por la competiciones atléticas (Plu. *Alex.* 4.6). Como señala Baynham (2007: 430) podría suponerse que contar con un personaje semejante en su séquito era un eficaz modo de propaganda, pues el rey podría valerse del renombre del campeón no solo ante sus soldados griegos o macedonios sino también incluso entre los asiáticos: es sabido que algunos atletas griegos rozaron de gran popularidad también entre los reyes persas¹⁰. No sería, de esta forma, muy diferente a los políticos de nuestro tiempo, que se suelen mostrar con personalidades del deporte o el espectáculo para asociarse a la fama y el prestigio de estos.

Es precisamente la percepción que otros tienen de Dioxipo el recurso del que se vale el narrador para crear un trasfondo para el personaje. La narración, que hasta ese momento adoptaba una focalización externa, pasa a una focalización interna colectiva¹¹ que adopta el punto de vista de los soldados macedonios, aunque siempre con la mediación del narrador, como puede intuirse desde el momento en que se nombra a estos como *invidi malignique*. Los soldados sienten furia y se burlan de él por su modo de vida hedónico e individualista, tan opuesto a los ideales marciales y colectivos que rigen la vida del ejército. El ejército macedonio, en las *Historiae*, representaba en cierto modo el ideal de vida de «felicidad» de la aristocracia senatorial romana –no debe olvidarse que, aunque se hable de Alejandro Magno, estamos ante un texto romano– de finales de la república y principios del imperio: valor, frugalidad, sabiduría, masculinidad y capacidad para triunfar en la batalla (Mutschler 2011: 135-138). Estos valores habían sido resumidos en la primera descripción del *acies Macedonum* (Curt. 3.3.26-27).

La imagen cómica que se presenta del ateniense, desde la perspectiva de los soldados, resume de forma antitética esta visión negativa: mientras ellos deben ir al combate, él, untado en aceite, se sienta a la mesa a comer manjares. El motivo de la glotonería de los atletas era habitual en la literatura antigua, puesto que consumían a diario comidas de alto contenido de proteínas, especialmente carne (Baynham 2007: 431). Si bien Dioxipo en cierta manera representa, como campeón olímpico, antiguos ideales panhelénicos, en esta imagen lo encontramos representando

¹⁰ Como el también pancraciasta Milón (Hdt. 3.137.5).

¹¹ Bal (1987: 110-112) distingue entre una focalización «externa» en la que «un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador» y una «interna» asociada a un personaje individual o colectivo que participa en la fábula como actor. Como demuestra De Jong (2014: 170-171), los historiadores antiguos solían adoptar focalizaciones centradas en las masas.

un modo de vida individualista, hedonista, en la que se presente la figura del «atleta profesional»: su *virtus* solo sirve para su propio beneficio, en la arena, pues se abstiene de participar en batalla o de comer en común con los soldados. Como veremos más adelante, detrás de esta imagen también se puede entrever el gladiador romano. Otro elemento importante de la descripción es la animalización del personaje –que contribuye una vez más a su degradación–, caracterizado como *inutilem beluam*. De las treinta y seis ocasiones en que se aparece el sustantivo *belua* en las *Historiae* (Thérasse 1976: 67), esta es la única vez en que es usado para describir a un humano; en las demás ocasiones se utiliza para animales de gran tamaño como elefantes o ballenas, resaltando el motivo de la glotonería.

El otro antagonista es introducido inmediatamente después, como una suerte de emisario del resentimiento de los macedonios contra Dioxipo:

Eadem igitur in convivio Corratas Macedo, iam temulentus exprobare ei coepit et postulare, ut, si vir esset, postero die secum ferro decerneret: regem tandem vel de sua temeritate vel de illius ignavia iudicaturum. Et a Dioxippo, contemptim militarem eludentem ferociam, accepta conditio est (Curt. 9.7.17-18).

Con el regreso a una focalización neutra, encontramos que la descripción de este personaje también está notablemente degradada. No solo está movido por los efectos del alcohol (*temulentus*) sino que se atribuye *ferocia* a su comportamiento. Este sustantivo remite a la fuerza física, la combatividad y la violencia pasional entendidas como un fin en sí mismo. Esta característica puede convertirse en una fuerza incontrolable, destructora, que constituye el fundamento de la *discordia* (Dauge 1980: 429-430). Es en este sentido que la *ferocia* constituye una de las características de la configuración semántica de la barbarie en Roma¹². Por su acción, Corratas aparece aquí equiparado a un bárbaro: inmoderado en la bebida, es también incapaz de contener sus impulsos violentos. Por otra parte, el recurso del discurso indirecto en la enunciación del desafío añade a la escena un dramatismo del que carecía en la versión de Diodoro.

En este sentido, otro elemento «novedoso» de la versión de las *Historiae*, en contraste con la que se encuentra en la *Biblioteca histórica*, reside en la pasividad del rey. Los términos del duelo son planteados por Corratas y aceptados por Dioxipo, mientras que Alejandro no se compromete con el desafío; más bien acepta su incapacidad para cambiar el curso de los acontecimientos: «*Ac postero die rex, cum etiam acrius certamen exposcerent, quia deterre non poterat, destinata exequi passus*

¹² Las alusiones a la *ferocia* son frecuentes, en la historiografía romana, cuando se describe a naciones bárbaras. Cf. Sal. *Iug.* 94; Flor. 1.7.4-6; Tac. *Ag.* 11.

est» (Curt. 9.7.18). El contraste es notable con la versión del siciliano, donde el rey es el organizador del espectáculo, además de su árbitro¹³.

5. EL COMBATE: UN ESPECTÁCULO ROMANIZADO

Como señalamos, en las *Historiae* los episodios espectaculares están determinados por la presencia de una audiencia intradiegética que los presencia, resignificándolos como tales. El narrador introduce a este público, compuesto principalmente por soldados, antes de presentar el combate entre los duelistas: «*Ingens vis militum, inter quos erant Graeci, Dioxiippo studebant*» (Curt. 9.7.19). Se trata de una segmentación interesada del público, en la que las lealtades nacionales se rompen; se da a entender que muchos soldados son favorables a Dioxiipo además de los griegos, se presupone –pero sin explicitarlo– el favor de los macedonios por Corratas, mientras que el rey permanece en una compleja posición neutral, queriendo evitar el combate a toda costa pero sin autoridad suficiente para hacerlo. Esto contrasta con la versión de Diodoro en que los apoyos, incluso el del Alejandro, se reparten simétricamente por nacionalidad¹⁴. De esta forma, también mediante una descripción, se presenta otra instancia de corrupción moral en el ejército: este está dominado por un sentimiento de *aemulatio*, de rivalidad y deseo de competición que supera incluso las esperables lealtades nacionales (Baynham 2007: 430).

El combate individual que se desarrolla entre el ateniense y el macedonio tiene características que lo diferencian con otros duelos representados en la literatura romana, especialmente en la historiografía. Si se considera la tipología planteada en el estudio de Oakley (1985), deben destacarse aquí por lo menos dos grandes anomalías. En primer lugar, los duelistas pertenecen ambos a un mismo bando, mientras que en la historiografía romana este tipo de combates entre camaradas suelen presentarse solo entre no-romanos; un ejemplo representativo son los duelos que Aníbal organiza entre prisioneros galos antes de la batalla del Tesino (Liv. 21.42.1). Cuando hay una disputa entre romanos, esta suele resolverse por medios que no implican necesariamente un combate armado entre ellos, como en el famoso pasaje de César (*Gal.* 5.44) sobre la rivalidad entre los centuriones Voreno y Pullo: estos resuelven su disputa con demostraciones de valentía en la batalla. El duelo de Dioxiipo y Corratas parece ser más bien una conducta de «bárbaros». En segundo lugar, el combate –como veremos a continuación– es claramente desigual, en tanto

¹³ τῶν δὲ παρακεκλημένων ἐπὶ τὸν πότον, ὡς εἰκός, συνεπιλαβομένων τῆς φιλοτιμίας καὶ τοῦ μὲν Διοξίππου συγκαταθεμένου, τοῦ δὲ βασιλέως ἡμέραν τῆς μάχης τάξαντος, ὡς ὁ τῆς μονομαχίας χρόνος ἦκεν, πολλαὶ μυριάδες ἀνδρῶν συνήχθησαν ἐπὶ τὴν θέαν (D.S. 17.100.3)

¹⁴ καὶ τῶν μὲν Μακεδόνων ὁμοεθνῶν ὄντων τῷ Κοράγῳ καὶ τοῦ βασιλέως συμφιλοτιμουμένου, τῶν δὲ Ἑλλήνων τῷ Διοξίπῳ συναγωνιόντων (D.S. 17.100.4)

que uno de los duelistas apenas cuenta con armas, mientras que el otro está fuertemente armado. En el mundo romano, el ámbito por excelencia de los combates desiguales era la arena del anfiteatro: como recuerda Baynham (2007: 432), un hombre desnudo con un garrote luchando contra otro con coraza y espada remitiría necesariamente, para una audiencia romana a los *munera* gladiatorios en los que el *retiarius* debía enfrentarse al *secutor*. Estos dos elementos del episodio no son una creación de Curcio; las similitudes que se analizarán con la versión de Diodoro permiten suponer que ya estarían presente en el hipotexto a partir del cual ambos trabajan. Sin embargo, como demostraremos, estos elementos son aprovechados en las *Historiae* para realzar el elemento espectacular en la presentación del combate.

El narrador introduce a los duelistas en escena poniendo especial atención a la descripción de sus armamentos; luego refuerza la perspectiva espectacular presentando una nueva focalización interna colectiva en el público, cuyos sentimientos se transmiten directamente:

Macedo iusta arma sumpserat, aereum clipeum hastamque (sarisam vocant) laeva tenens, dextera lanceam, gladioque cinctus, velut cum pluribus simil dimicaturus. Dioxippus, oleo nitens et coronatus, laeva puniceum amiculum, dextra validum nodosumque stipitem praeferebat. Ea ipsa res omnium animos expectatione suspenderit: quippe armato congredi nudum dementia, non temeritas videbatur (Curt. 9.7.19-20).

La detallada enumeración de las armas de Corratas refuerza la sensación de disparidad en el combate: un hombre desnudo con un garrote se enfrenta a un soldado con su armamento de guerra completo. Contrasta con la versión de Diodoro¹⁵, donde no se describen tan detalladamente ni las armas del macedonio ni el atuendo del ateniense. El narrador de las *Historiae* configura la escena con un mayor cuidado formal: con dos oraciones describe a cada uno de los duelistas, con sus respectivos atuendos y armas, y en la tercera define la focalización adoptando la perspectiva de los espectadores, sorprendidos por la temeridad de Dioxipo. La atmósfera de tensión queda reforzada por la expresión *expectatione suspenderit*, que aparece en otras dos ocasiones en las *Historiae* (Curt. 3.11.17, 7.4.14) para marcar un momento de suspenso transmitido por una audiencia intradiegetica (Baynham 2007: 431).

Algunos detalles tienen un fuerte impacto visual. La mención de la *sarisa*, reforzada por la «explicación lingüística» de su nombre, no es un elemento realista, pues el tamaño de dicha lanza la inutilizaba en el combate cuerpo a cuerpo (Atkinson 2000: 544). La descripción del cuerpo untado con aceite del ateniense es un con-

¹⁵ προῆλθεν εἰς τὸν ἀγῶνα ὁ μὲν Μακεδῶν πολυτελέσιν ὄπλοις κεκοσμημένος, ὁ δ' Ἀθηναῖος γυμνὸς ὑπαλημιμένος ἔχων ῥόπαλον σύμμετρον (D.S. 17.100.4-5).

trapunto con la imagen similar que había aparecido en la descripción burlona del personaje a través de los ojos de los soldados macedonios; mientras que la mención a la corona remite a su triunfo en los juegos panhelénicos, al mismo tiempo que lo equipara a los dioses, pero también con las víctimas sacrificiales, que eran adornadas con coronas. El garrote como única arma remite a la figura de Hércules, un dios con el que Alejandro había sido comparado al entrar a la India (Curt. 8.10.1), mientras que el *puniceum amiculum*, por su color, trae reminiscencias con la realeza. Cabe señalar que esta comparación con un dios es mucho más explícita en el relato de Diodoro¹⁶, donde el narrador resalta que el macedonio es similar a Ares y el ateniense, a Hércules, manteniendo de esta forma una suerte de igualdad entre los duelistas. De igual forma, la audiencia intradiegetica de Diodoro percibe que cada uno de los rivales es superior al otro en algún aspecto (Corratas por su aspecto y sus armas, Dioxipo por su fuerza física y su condición atlética), en clara oposición con la de Curcio, que solo resalta la temeridad del ateniense por enfrentarse a un combate tan desigual.

La pugna es presentada con un esquema narrativo que tiene reminiscencias de otros pasajes del texto:

Igitur Macedo, haud dubius eminus interfici posse, lanceam emisit. Quam Dioxippus cum exigua corporis declinatione vitasset, antequam ille hastam transferret in dextram, adsiluit et stipite mediam eam fregit. Amisso utroque telo, Macedo gladium coeperat stringere; quem occupatum complexu, pedibus repente subductis, Dioxippus arietavit in terram, ereptoque gladio, pedem super cervicem iacenti inposuit, stipitem intentans elisurusque eo victum, ni prohibitus esset a rege (Curt. 9.7.21-22)

En la descripción de los movimientos de los duelistas, se repiten casi al pie de la letra el léxico y la sintaxis del combate entre Erigio, uno de los compañeros de Alejandro, y el tráfuga persa Satibarzanes¹⁷. Los movimientos del Corratas aquí son similares a los del persa en el combate anterior, en tanto que los de Dioxipo se asemejan a los de Erigio. Esto permite comprender hasta qué punto el narrador lo identifica con un *barbarus*. Más aún, en otro pasaje de las *Historiae* aparece movimiento similar de ataque/defensa con una *declinatio corporis*: se trata del intento de

¹⁶ ἀμφοτέρων δὲ τῆ τε τοῦ σώματος ῥώμη καὶ τῆ τῆς ἀλκῆς ὑπεροχῇ θαυματομένων οἰονεῖ τις θεομαχία μέλλουσα γίνεσθαι προσεδοκήθη: ὁ μὲν γὰρ Μακεδὼν διὰ τε τὴν φύσιν τοῦ σώματος καὶ τὴν λαμπρότητα τῶν ὄπλων μεγάλην ἐπιφέρων κατάπληξιν Ἄρει παρεμφερῆς ὑπελαμβάνετο, ὁ δὲ Διώξιππος ὑπερέχων τε τῆ ῥώμη καὶ διὰ τὴν ἐκ τῆς ἀθλήσεως μελέτην, ἔτι δὲ διὰ τὴν περὶ τὸ ῥόπαλον ιδιότητα τὴν πρόσοψιν Ἡρακλεωτικὴν εἶχεν (D.S. 17.100.5).

¹⁷ *Prior Barbarus emisit hastam, quam Erigyus modica capitis declinatione vitavit, atque ipse infestam sarissam, equo calcaribus concitato, in medio Barbari gutture ita fixit, ut per cervicem emineret* (Curt. 7.4.36).

asesinato de Alejandro por un árabe durante el sitio de Gaza (Curt. 4.6.16). Nuevamente, los movimientos del «bárbaro» allí son los mismos que realiza Corratas en este caso. Estas similitudes no deberían entenderse como una mera repetición de un mismo esquema narrativo, sino una forma de resaltar la degradación de los macedonios. La manera en que los «bárbaros» atacan en los episodios antes citados demuestra que son irracionales, desordenados (*feroces*), traicioneros; mientras que las reacciones de los rivales macedonios señalan disciplina y efectividad en el combate. Aquí los términos son invertidos, y de la misma manera que en la presentación los macedonios aparecen vestidos igual que los bárbaros, aquí se observa que también combaten como ellos. La presencia de la *sarisa* también vincula este duelo con el de Erigio y Satibarzanes. Se trata de los únicos dos pasajes de todo el texto de las *Historiae* donde este sustantivo aparece de manera independiente, es decir, no como parte de un término compuesto. Pero las funciones que el arma cumple en ambos episodios es diametralmente opuesta. En cambio, la *sarisa* de Corratas es un arma inútil, impotente, carente de efectividad. Cuando el campeón debe utilizarla tras perder su *hasta*, el otrora poderoso símbolo de la invencibilidad macedonia es destruido por un golpe del rústico garrote de Dioxipo, simbolizando la degradación del poder macedonio con un movimiento que recuerda casi a un paso de comedia.

La imagen final presenta al ateniense colocando su pie sobre el cuello del vencido. Este gesto tradicional de victoria remite a la tradición de la épica¹⁸, en la que el vencedor habitualmente colocaba un pie sobre el cadáver del vencido antes de expropiarlo. Sin embargo, aquí la acción parece ser diferente: mantener bien sujeto al enemigo vencido (*victus*) para acabar de matarlo, con ayuda de su garrote. La imagen remite, más que a la épica, a los espectáculos de gladiadores. Era habitual allí que el vencedor, en el caso de que demandase la *remissio*, se apoyara de alguna manera sobre el cuerpo del vencido como resalta Ville (1981: 425ss). El duelo se cierra con la irrupción de Alejandro, que impide el derramamiento de sangre entre sus hombres. Se trata de la única acción de rey en todo el combate, en el que se ha limitado a un papel secundario como espectador. Esta respuesta es un acto casi desesperado de protección a un connacional: si permite que se derrame la sangre de un macedonio, se lo interpretaría como un acto de rebelión. De esta manera, se resalta el desorden general de la situación como consecuencia del inesperado final del duelo.

6. LA CONCLUSIÓN TRÁGICA DEL EPISODIO

Con la resolución del duelo, el narrador centra una vez más la focalización en una parte del público que ha contemplado la acción, los macedonios, entristecidos

¹⁸ Verg. *Aen.* 10.495-496; Hom. *Il.* 6.620.

por la derrota de su campeón. De este grupo pasa a centrar su atención en Alejandro, resaltando su condición de espectador:

Tristis spectaculi eventus non Macedonibus modo, sed etiam Alexandro fuit, maxime quia barbari adfuerant: quippe celebratam Macedonum fortitudinem ad ludibrium recidisse verebatur. Hinc ad criminationem invidiorum adaptatae sunt regis aures (Curt. 9.7.23-24).

El adjetivo *tristis* indica aquí la focalización en los macedonios, pero esencialmente en Alejandro. El resultado del duelo es *tristis* para él, y él lamenta la presencia de los *barbari*. Esta mención es un elemento novedoso, que no aparece en Diodoro¹⁹. Las emociones del rey en las *Historiae* son mucho más complejas también que la simple furia (δυσφορῶν) de la versión griega. La focalización permite comprender el efecto que este espectáculo ha tenido en el ánimo del rey (*tristis*). Ha visto expuestas ante sus ojos las consecuencias de la transformación de sus hombres: guerreros disciplinados e invencibles, se han convertido en ebrios fanfarrones, llenos de *ferocia*, capaces de ser fácilmente derrotados por un atleta glotón; la debilidad de los macedonios, después de años de exposición al modo de vida asiático, queda expuesta en toda su magnitud; de ahí el lamento del rey por la impresión que este espectáculo pueda haber causado en los «bárbaros»

Las frustraciones y resentimientos originados a partir del duelo desencadenan rápidamente el trágico desenlace de Dioxipo, quien, víctima de una intriga palaciega, termina por quitarse la vida:

Et post paucos dies inter epulas aureum poculum ex composito subducitur ministrisque, quasi amisissent, quod admoverant, regem adeunt. Saepe minus est constantiae in rubore, quam in culpa: coniectum oculorum, quibus ut fur destinabatur, Dioxippus ferro non potuit, et cum excessisset convivio, litteris conscriptis, quae regi redderentur, ferro se interemit. Graviter mortem eius tulit rex, existimans indignationis esse, non paenitentiae testem, utique postquam falso insimulatum eum nimium invidiorum gaudium ostendit (Curt. 9.7.24-26).

El episodio está construido ciertamente como una narración trágica, puesto que se presenta el fatídico revés de la fortuna de Dioxipo. La *emulatio* y la *invidia* que imperan en la corte de Alejandro desencadenan la peripecia del ateniense, que debe poner fin a su vida utilizando su espada. Se destaca una cierta composición anular, pues la historia comienza con el *ferrum* de la expresión idiomática con la que Co-

¹⁹ ἀναβοήσαντος δὲ τοῦ πλήθους διὰ τε τὸ παράδοξον καὶ τὴν ὑπερβολὴν τῆς ἀνδραγαθίας ὁ μὲν βασιλεὺς προσέταξεν ἀφεῖναι καὶ τὴν θεὰν διαλύσας ἀπηλλάγη, δυσφορῶν ἐπὶ τῇ τοῦ Μακεδόνοσ ἥττη (D.S. 17.101.1)

rratas realizaba su desafío y se cierra con el *ferrum* con que Dioxipo se da muerte. Otro elemento que resalta la unidad del episodio es el *convivium* como escenario de fondo: el desafío, el robo y la salida final de escena de Dioxipo, todo ello tiene lugar en el contexto de un banquete. Para el narrador de las *Historiae*, la elección de una sucesión de banquetes como fondo escénico remite no solo a sus hipotextos, sino también a ciertos aspectos que desea resaltar. Desde el primer *excursus* sobre la corrupción moral de Alejandro (Curt. 6.2.1-5), el banquete es un espacio en el que se escenifica la decadencia moral del personaje, a medida que se consolida en su rol de *tyrannus* al estilo asiático.

En muchos aspectos, el relato parece escenificado para un espectador «especial»: el propio Alejandro. Su pasividad en el episodio parecería implicar que su verdadera función es la de ser espectador de esta tragedia, como si fuera una *mise-en-abyme* de su propia historia. En el combate puede identificarse con ambos duelistas: Dioxipo le recuerda a sus ideales pero Corratas le recuerda su realidad de excesos y degradación. Por esto manifiesta sus sentimientos de una manera menos activa que en la versión de Diodoro; allí la irrupción de la subjetividad del narrador, mediante la inclusión de una serie de apotegmas (D.S. 17.101.5-6) que «explican» la situación del rey, rompe en cierta manera el efecto trágico. En cambio, en las *Historiae* Alejandro parece comprender silenciosamente el mal que ha causado, en tanto que la reflexión final del narrador permite intuir que el efecto trágico se ha producido en él.

7. CONCLUSIONES

En los párrafos anteriores hemos visto como en las *Historiae*, a partir de un relato preexistente en los hipotextos del texto –como demuestra la comparación con la versión de Diodoro–, se reelabora todo el episodio del combate entre Dioxipo y Corratas para reforzar su carácter espectacular, así como también para insertarlo en el sentido moral que da unidad a la obra, es decir, el de representar la degradación sufrida por Alejandro como producto de su adopción del *regnum* al estilo oriental y de su *fortuna* en la batalla. Los recursos utilizados en esta reelaboración son variados: la ambientación entre banquetes, el uso de elementos visuales en la descripción de los espacios, los diferentes juegos de focalización, la creación de una historia de trasfondo para el personaje de Dioxipo en la que se ponen en cuestión también diferentes modelos de vida «ideal», los paralelos con otros relatos de combate con *barbari* y la clara influencia de los espectáculos del anfiteatro. Todo ello contribuye tanto a darle un tono de «romanización» al episodio, al mismo tiempo que lo conecta con la serie de espectáculos sobre el ascenso y la caída de Alejandro que es, en resumidas cuentas, el texto de las *Historiae*.

BIBLIOGRAFÍA

- ATKINSON, J.E. (2000), *Curzio Rufo. Storie di Alessandro Magno*, 2 vol., Roma-Milano.
- BAL, M. (1987), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BAYNHAM E. (1998), *Alexander the Great. The Unique History of Quintus Curtius*, Ann Arbor.
- (2007), «Quintus Curtius Rufus on the «Good King»: The Dioxippus Episode in Book 9.7.16-26», en J. Marincola (ed.) *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Malden-Oxford, 427-433.
- DAUGE, Y. (1980), *Le barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles.
- DE JONG, I. (2014), *Narratology and the Classics. A Practical Guide*, Oxford, Oxford University Press.
- FELDHERR, A. (1995), «Ships of State: Aeneid 5 and Augustan Circus Spectacle», *ClAnt* 14, 245-265.
- (1998), *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley-Los Angeles-London.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris.
- HECKEL W. (2006), *Who's Who in the Age of Alexander the Great. Prosopography of Alexander's Empire*, Malden-Oxford.
- MUTSCHLER, F.H. (2011), «Happiness, Life Models and Social Order in Republican and Augustan Rome», *SO* 85, 134-160.
- OAKLEY, S. P. (1985), «Single Combat in the Roman Republic», *CQ* 35, 392-410.
- THÉRASSE, J. (1976), *Quintus Curtius Rufus. Index verborum: relevés lexicaux et grammaticaux*, Hildesheim-New York.
- VILLE, G. (1981), *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome.
- WALKER, A.D. (1993), «Enargeia and the Spectator in Greek Historiography», *TAPA* 123, 353-377.