

# LA *ÉKPHRASIS* COMO GÉNERO RETÓRICO-DISCURSIVO EN LA *GIGANTOMACHIA* DE C. CLAUDIANO

Liliana Pégolo - Alexis Robledo

Universidad de Buenos Aires (Argentina) - Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)  
[pegolabe@gmail.com](mailto:pegolabe@gmail.com) - [alexiserobledo@gmail.com](mailto:alexiserobledo@gmail.com)

## RESUMEN

Claudio Claudiano—probablemente de Alejandría—se instaló en Milán hacia finales del 395 d.C. en la corte imperial de Honorio, buscando desarrollar sus habilidades poéticas. Entre los autores del canon literario romano que gozan de biculturalidad lingüística, Claudiano es de los pocos que cuenta con versos en latín y griego. La *Gigantomachia*, escrita en ambas lenguas, expone las características contextuales de producción, puesto que exhibe técnicas retóricas propias de la Segunda Sofística. Durante la expansión de este fenómeno cultural, se intensificó el empleo de diferentes recursos estilísticos como la *ékphrasis*, que se advierte en la épica panegírica del poeta egipcio. Ante lo dicho, el presente trabajo se centrará en el análisis de la *ékphrasis* en la *Gigantomachia* latina, no como mero ornamento sino como una figura retórica que estructura todo el relato, contribuyendo emocionalmente a la representación vívida de las imágenes según los principios de la retórica epidíctica. La importancia de la *ékphrasis* en la evolución de la epopeya tardía permite concebirla como un género donde la voz poética suspende el relato para desviar la atención del todo hacia la brillantez de sus partes, entrelazando las diferentes escenas bélicas por medio de variadas *ekphrásēis*.

PALABRAS CLAVE: Tardoantiguo, género ecrástico, *enárgeia*, épica.

THE *EKPHRASIS* AS RHETORICAL-DISCURSIVE GENRE IN C. CLAUDIANUS' *GIGANTOMACHIA*

## ABSTRACT

Claudius Claudianus—probably from Alexandria—settled in Milan towards the end of 395 AD at the imperial court of Honorius, seeking to develop his poetic skills. Among the authors of the Roman literary canon who enjoy linguistic biculturalism, Claudian is one of the few to have verses in both Latin and Greek. The *Gigantomachia*, written in both languages, exposes the contextual characteristics of production, since it exhibits rhetorical techniques typical of the Second Sophistic. During the expansion of this cultural phenomenon, the use of different stylistic devices such as *ekphrasis*, which can be seen in the panegyric epic of the Egyptian poet, intensified. In view of the above, this paper will focus on the analysis of *ekphrasis* in the Latin *Gigantomachia*, not as a mere ornament but as a rhetorical figure that structures all the story, contributing emotionally to the vivid representation of the images according to the principles of epideictic rhetoric. The importance of the *ekphrasis* in the evolution of the late epic allows us to conceive of it as a genre in which the poetic voice suspends the narrative in order to divert attention from the whole to the brilliance of its parts, interweaving the different scenes of war through a variety of *ekphrasis*.

KEYWORDS: Late Antique, ekphrastic genre, *enargeia*, epic.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2023.37.04>

FORTVNATAE, N° 37; 2023 (1), pp. 59-70; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



## 1. ACERCA DEL AUTOR Y SU OBRA

Claudio Claudiano fue un autor norafricano, originario probablemente de Alejandría<sup>1</sup>, tal como el propio poeta lo ha confirmado a través de varias composiciones<sup>2</sup> que integran sus *Carmina minora*<sup>3</sup>; no obstante, se carece de certeza en torno a su fecha de nacimiento que se estima hacia el año 370 d.C.<sup>4</sup>. Se sabe que viajó a Roma siendo muy joven, en 394; entonces, quizás respaldado por las recomendaciones de algún protector (Castillo Bejarano, 1993: 19), trabó relación con las aristocracias locales, en particular con los cónsules Olibrio y Probrino, pertenecientes a la poderosa familia de los *Anicii*<sup>5</sup>, a quienes dedicó un panegírico en medio de una pompa extravagante (Cameron, 1970: 31). Tras la muerte del emperador Teodosio, ocurrida en enero del 395, Claudiano se trasladó a la corte cristiana del recién entronizado Honorio, en la ciudad de Milán, donde el alejandrino conquistó los favores del general vándalo Estilicón, quien había sido *magister utriusque militiae* del soberano fallecido y se convirtió en regente del *princeps puer*.

Fue, en el contexto del denominado «renacimiento teodosiano»<sup>6</sup>, que Claudiano comenzó a desarrollar una literatura encomiástica de carácter propagandístico<sup>7</sup>, a través de la cual experimentó con diversos géneros discursivos. Sus elecciones genéricas se relacionarían directamente con la puesta en práctica de la agenda política, interna y externa, del Imperio de Occidente; es decir, como señala Coombe (2018: 31-32), la poética del alejandrino se subordinó a los eventos de la historia contemporánea, al ser requerido por sus receptores para que escribiera relatos como una alternativa de la vida real. Cabe señalar que la *variatio* o *poikilia* genérica implementada por Claudiano comprende el panegírico, la invectiva, el epitalamio, la poesía de circunstancia, el poema épico-histórico y mitológico, los que Castillo Bejarano (1993: 24-26) distribuye en cuatro grupos.

---

<sup>1</sup> La crítica, en general, sostiene la importancia de la ciudad norafricana en cuanto a la tradición libresca, retórica y literaria. Pero, Alejandría no era la única ciudad egipcia en la que se formaban rétores y poetas (Cameron, 1970: 5). Acerca de esto, Castillo Bejarano (1993: 17) afirma que «en el siglo IV, Egipto había llegado a ser la fuente más prolífica de poetas de todo el imperio».

<sup>2</sup> Mulligan (2007: 293) señala cuatro poemas: *carmin. min.* 19, 1-3; 21, 1-4; 22, 20, 56-58; 41, 13-14. En este trabajo se seguirá la edición de Hall (1985) y todas las traducciones de los textos latinos son propias.

<sup>3</sup> Cf. Castaldo (2013: 9); Cason (2017-2018: 5). Para un detallado análisis del origen egipcio de Claudiano, cf. Mulligan (2007) que revisa detalladamente el artículo de Christiansen (1997); este último niega la posibilidad de que el poeta provenga de Egipto y lo concibe oriundo de la Roma occidental.

<sup>4</sup> Cf. Castillo Bejarano (1993: 16).

<sup>5</sup> Cameron (1970: 2) afirma que el poeta se considera a sí mismo como *sodalis* de Olibrio, quien asumió el consulado en el año 395; entonces era un jovencito de unos veinte años.

<sup>6</sup> Este período comprende las postrimerías del siglo IV y el inicio de la centuria siguiente. Cf. Hardie (2019: 1).

<sup>7</sup> Según Cameron (2011: 351), Claudiano es la figura clave en el desarrollo de la poesía encomiástica del Occidente latino. Sus poemas son los primeros de su clase que sobrevivieron y que fueron ampliamente imitados por sus sucesores.

Uno de estos grupos temáticos corresponde a los denominados «poemas mitológicos» (Castillo Bejarano, 1993: 25), entre los cuales se halla la *Gigantomachia*, incluida al final de los *Carmina minora*<sup>8</sup>. A partir del análisis de este poema, se procurará demostrar el uso de la *ékphrasis* como herramienta narrativa que estructura la relación entre los objetos y la imagen en los distintos momentos del relato y que, mediante las palabras, «enfatisa lo espacial, lo petrificado y lo eterno» (Bartsch-Elsner, 2007: i). Por otra parte, la *ékphrasis* contribuye emocionalmente a la representación vívida de las imágenes, al establecer un vínculo entre el texto, la audiencia y sus connotaciones culturales e ideológicas.

Sumado a esto, es necesario destacar que Claudiano, siendo un poeta cuya lengua originaria fue el griego, gozó de un biculturalismo lingüístico (Hinds, 2013: 172-173); esta particularidad fundada en su formación retórica y su *performance* poética contribuyó a revitalizar el diálogo entre los códigos literarios helénicos y romanos, ya que es uno de los pocos poetas del que se conservan producciones en ambas lenguas. Tal el caso de la *Gigantomachia*, que en su versión latina –de la que aquí nos ocuparemos– es un poema compuesto por ciento veintiocho hexámetros que se presume inacabado por la muerte inesperada de su autor, ocurrida hacia el año 405 d.C. En lo que respecta a la versión griega<sup>9</sup>, hexamétrica y fragmentaria<sup>10</sup>, habría sido elaborada en los primeros años de la carrera poética de Claudiano, cuando aún se encontraba en su Egipto natal. De acuerdo con Cameron (1970: 25) y Zamora (1993: 371), la *Gigantomachia* en su versión griega podría haber sido recitada en Alejandría, en declamación pública, previamente al traslado del poeta a Roma. Sin embargo, Livrea (1998) afirma que Claudiano la habría compuesto hacia el año 400 d.C., para celebrar la victoria contra los godos<sup>11</sup>.

## 2. LA GIGANTOMAQUIA COMO MOTIVO PLÁSTICO Y LITERARIO

La lucha contra los Gigantes<sup>12</sup>, uno de los temas más populares de la mitología griega (Hardie, 1986: 85), fue utilizada de manera temprana para representar la oposición entre el orden y el caos. También en la filosofía fue incluido con intenciones

---

<sup>8</sup> Los *Carmina minora* constituyen un conjunto de cincuenta y tres poemas breves que Claudiano habría compuesto a lo largo del tiempo de su permanencia en la corte de Milán. Estilicón, a la muerte del poeta, habría intervenido directamente en su publicación. Cf. Castaldo (2013: 24).

<sup>9</sup> La crítica ha soslayado la posibilidad de que esta obra pertenezca a otro poeta de nombre Claudiano, que habría vivido en época del emperador Teodosio II (408-450). Cf. Zamora (1993: 358-360).

<sup>10</sup> Se conservan solo sesenta y siete versos de la *Gigantomachia* en lengua griega.

<sup>11</sup> Cf. Cason (2017-2018: 13-14).

<sup>12</sup> Seguimos a Hardie (1986: 85) en unificar el tema de la lucha contra los Titanes, los Gigantes y el monstruoso Tifón.



diferentes: en la escuela platónica, la Gigantomaquia representa la pugna contra lo irracional y la sofística; entre los filósofos interesados en la naturaleza –los denominados fisiólogos– y los epicúreos, el asalto a los cielos equivale a echar abajo las murallas de la ignorancia<sup>13</sup>, tal como se advierte en la poesía didáctica lucreciana<sup>14</sup>. Este tipo de relatos, empleado en la literatura y en las artes plásticas<sup>15</sup>, ilustró en textos epidícticos contiendas de carácter político a través de recursos alegóricos<sup>16</sup>. Durante el período helenístico, se advierte un profuso desarrollo de este motivo en la iconografía laudatoria, por medio de la cual se celebraron las victorias de Alejandro Magno y sus sucesores sobre las huestes orientales.

Entre los poetas latinos, la Gigantomaquia fue muy popular<sup>17</sup>, particularmente en la producción poética del período augústeo<sup>18</sup>: Horacio aludió a la supremacía de Octaviano en la cuarta de las «odas romanas» del Libro 3, donde se narra la prevalencia de Júpiter por encima de los Gigantes, quienes pretendían alterar las reglas del cielo (vv. 42-52)<sup>19</sup>; Tibulo, en 2, 5, 9-10, evocó la huida de Saturno vencido por su propio hijo; Ovidio incluyó el tema en *Metamorfosis* 1, 151-162<sup>20</sup> y, para concluir este breve repertorio canónico, Virgilio hizo uso de este tema de manera incidental, tanto en las *Geórgicas* como en la *Eneida* (Hardie, 1986: 87-89). Con respecto a la poesía épica de épocas posteriores, como la producida por Lucano y Silio Itálico, la lucha contra los Gigantes se convirtió en un estereotipo retórico con el que se enfatizaba la impiedad de los enemigos de Roma o la vastedad de las luchas a las que se enfrentaban sus ejércitos (Hardie, 1986: 89).

El desarrollo del pensamiento alegórico de la Antigüedad tardía hizo que las reglas de la *Urbs*, destinadas a someter la naturaleza indómita, se expandieran

<sup>13</sup> Cf. Lowe (2018: 197-198).

<sup>14</sup> Lvc., 1, 72-74; 2, 1044-1045; 3, 14-16; 5, 117-121.

<sup>15</sup> En la Acrópolis, escenas de la Gigantomaquia adornaron el frontón oeste del antiguo templo de Atenea, también las metopas del lado este del Partenón y el interior del escudo de la diosa. A su vez, este motivo, estaba presente en los peplos o vestimentas femeninas que se ofrecían durante los Juegos Panatenaicos y que contenían una versión bordada o pintada de la Gigantomaquia (Pl., *Euthphr.* 6b-c). Por otra parte, en el Tesoro de los sífnios, en Delfos, la escena del combate formó parte del friso norte y, probablemente, aparecía en el frontón oeste del templo de Apolo (E., *Ion* 184-219). Cf. Lowe (2018: 194).

<sup>16</sup> Hardie (1986: 86) señala como ejemplo de funcionalidad política la *Pítica* de Píndaro, dedicada a celebrar la victoria de uno de los Deimónidas, tiranos de Siracusa, en su lucha contra los cartagineses y los etruscos.

<sup>17</sup> En la literatura latina, las alusiones al motivo de la Gigantomaquia se producen en contextos de *recusatio* al género épico. Cf. Hardie (1986: 87).

<sup>18</sup> La batalla contra los Gigantes no aparece desarrollada en las artes plásticas del período augústeo. Hardie (1986: 89) afirma «the baroque energy of Hellenistic ideology is admissible in verse, but has no place in the still solemnity of a work like the Ara Pacis».

<sup>19</sup> También Horacio se refiere al triunfo de Júpiter sobre los Gigantes en *carm.* 3, 1, 5-8.

<sup>20</sup> Della Corte (1971) atribuyó una *Gigantomachia* a Ovidio según la propia mención del poeta en *am.* 2, 1, 11-17 y *trist.* 2, 331-338. Cf. Cason (2017-2018: 15); Lowe (2018: 190, n. 5).

hasta alcanzar los límites de un orbe gobernado por un dios *cosmocrátor* que sostenía la cohesión de la *machina mundi*. Claudiano se valió de los temas cosmológicos en sus panegíricos épicos y mitológicos para representar el enfrentamiento tradicional entre las fuerzas del orden y el caos, o en términos cristianos, entre el cielo y el infierno (Hardie, 2019: 81). La Gigantomachia combina la función épica con la poesía de alabanza que Virgilio había anticipado al establecer una ecuación entre el poder virtuoso de Augusto y el de Eneas, su prefiguración mítica (Hardie, 2019: 75).

### 3. ESTRUCTURA DE LA *GIGANTOMACHIA*: FUNCIONALIDAD DE LA *ÉKPHRASIS*

Basándose en una superposición de elementos, que evoca la técnica plástica del *collage*, Claudiano compuso la *Gigantomachia* a partir de diferentes motivos épicos, en particular virgilianos (Cason, 2017-2018: 21), a los que subordinó según la persistente oposición del dualismo cósmico (Hinds, 2013: 174)<sup>21</sup>. En la estructura del poema, en la que se alternan segmentos narrativos, dialógicos y descriptivos (Cason, 2017-2018), pueden reconocerse dos partes: la primera, que corresponde a los preparativos para la guerra (vv. 1-73), y la segunda, que se detiene, de manera episódica<sup>22</sup>, en la narración de los diferentes combates entre los Olímpicos y los Gigantes (vv. 73-128).

Como se señaló en el párrafo anterior, la apertura del texto se concentra en las razones de los futuros combates a partir de la *invidia* ominosa de la Tierra, frente a la superioridad de los reinos celestiales: «Terra parens quondam caelestibus invida regnis» (*carm. min.* 53, 1: «La Tierra parturienta, en otro tiempo, envidiosa de los reinos celestes»). Tanto los Gigantes como los bárbaros enemigos de Roma tienen, como fuerza conductora, el mismo motivo humano de la *invidia*. Ware (2012: 131) traza esta relación a partir del primer hexámetro de la *Gigantomachia* comparándolo con *in Rufinum* 1 (*carm.* 3, 25-26): «invidiae quondam stimulis incanduit atrox / Allecto» («En otro tiempo, con agujones de envidia, enardeció la atroz / Allecto»)<sup>23</sup>. Tras dar a luz a los monstruosos Titanes<sup>24</sup> —quienes apenas creados ya estaban

<sup>21</sup> Esta composición es entendida como una *ékphrasis* en su totalidad.

<sup>22</sup> Hinds (2013: 171) insiste en la estructuración episódica como una de las características del denominado *claudianismo* del autor, aunque esta cualidad estilística ya se presenta en la poesía de Ovidio, Lucano y Estacio.

<sup>23</sup> En ambos poemas se observa lo siguiente: por una parte, la repetición del adverbio *quondam*, que marca una temporalidad indefinida de carácter mítico; por otra, la aparición de la *invidia*, que en la *Gigantomachia* funciona como una predicación de *Terra*, mientras que en *In Rufinum* especifica los agujones de la Furia Allecto. De esta manera, se vincula estrechamente el accionar de los Gigantes con el de Rufino, ya que ambos encarnan la *Discordia* para el Imperio romano. Cf. Hardie (2019: 115).

<sup>24</sup> *carm. min.* 53, 2-3: «Titanumque simul crebos miserata dolores / omnia monstifero completat Tartara fetu» («y compadeciéndose al mismo tiempo de los precitados dolores de los Titanes / llena el Tártaro por completo con una progenie monstruosa»).

dispuestos a rebelarse contra el éter (*carm. min* 53, 5: *in aethera*)<sup>25</sup>–, la Tierra, *genetrix* masculinizada a la manera de un *dux*, exhorta a los Gigantes a la guerra, tal como se advierte en el verso 13: «hortatur genetrix ad proelia» (Coombe, 2018: 98-99). Esta introducción anticipa una disruptiva *secessio*<sup>26</sup> entre los órdenes del cosmos mitológico, como una forma de dramatizar la ruptura de la concordia en términos políticos o religiosos. Este posible *discidium* amenaza la unidad entre ambos Imperios, en particular, ante el surgimiento de posiciones heréticas opositoras a la ortodoxia católica<sup>27</sup>.

El poeta, atento a generar efectos vívidos en sus receptores, no solo recurre a imágenes visuales sino también a representaciones sonoras que afectan la imaginación del auditorio, a partir del empleo de la *enárgeia* o *demonstratio*. Se trata de un recurso retórico de carácter ornamental que le permite al *orator* exhibir en «el aquí y el ahora» (*hic et nunc*) hechos que ocurrieron o que podrían ocurrir (Plett, 2012: 9). En el caso del poema de Claudiano, la anátesis caótica de los Gigantes surgidos del inframundo se expresa, en primer lugar, por medio de imágenes auditivas, incluso de carácter onomatopéyico que la *performance* mimética torna aún más sensible: «Fit sonus: erumpunt Erebo» (*carm. min.* 53, 6: «se hace el sonido: irrumpen desde el Érebo»). Con este ejemplo, en el que la aliteración de la vibrante /r/ y de las oclusivas bilabiales /p/ y /b/ («erumpunt Erebo») provoca la sensación de irrupción de los Gigantes en la escena, Claudiano sigue los principios didáctico-pedagógicos de Quintiliano (*inst.* 6, 2, 30) como un *euphantasiotos*, es decir, aquel que tiene la capacidad de recrear vívidamente de manera ilusoria objetos, hechos y sonidos ante los ojos y los oídos de sus receptores (Plett, 2012: 9).

En cuanto a la segunda parte, donde nos detendremos para analizar el combate entre Minerva y los Gigantes (vv. 91-113), Claudiano insiste en la reproducción de la realidad, visualizándola a través de una elección cuidadosa de los adjetivos, la enumeración de lexemas pertenecientes a un mismo campo semántico y la posición que ocupan en el verso. De esta manera, la poesía del alejandrino genera un encadenamiento de *tableaux* épicos que se conectan entre sí por las mencionadas técnicas retóricas, propias del «estilo efrástico», en el que toda la acción se detiene para que la audiencia reconstruya mental y emocionalmente las imágenes que cobran vida ante ellos (Ware, 2012: 37). Cabe recordar que entre los poetas que influyeron en

---

<sup>25</sup> *carm. min.* 53, 6-7: «necdumque creati / iam dextras in bella parant» («y apenas creados / ya preparan sus diestras para la guerra»).

<sup>26</sup> Una vez surgidas las monstruosidades e instadas al combate (vv. 6-35), se suceden los siguientes momentos narrativos: reacción de los Gigantes contra el reino celeste (vv. 36-41), convocatoria de Iris a los dioses y su reunión en ayuda del Olimpo (vv. 42-52), discurso de Júpiter (vv. 52-59), preparativos para la guerra por parte de los Gigantes (vv. 60-73). En cuanto a esta estructura temática, cf: Cason (2017-2018: 22-23).

<sup>27</sup> La preocupación por las disidencias es un nexo temático que une a los poetas tardíos con la poesía épica virgiliana (Hardie, 2019: 103).

Claudiano, se halla Estacio que fue uno de los maestros de este estilo, hasta el punto de convertir el recurso de la *ékphrasis* en un género discursivo<sup>28</sup>.

Si bien se trata de *tableaux* aparentemente estáticos, se observa en ellos una tensión por la manera dinámica con la que se describen<sup>29</sup>. La *ékphrasis* en Claudiano no es un mero adorno o una digresión en el relato sino que cobra una forma tan compleja y cambiante de representación mimética que supera los límites de las artes visuales y de los géneros literarios para transformarse en un *exemplum* alegórico (Hardie, 2019: 214). Asimismo, la palabra poética del alejandrino traduce, a la manera de una *ékphrasis* arquitectónica (Newlands, 2013: 58), el combate de los Gigantes contra los dioses olímpicos que se observa en los templos a través de diferentes motivos plásticos.

#### 4. LA LUCHA ENTRE MINERVA Y LOS GIGANTES

El poeta dirige los ojos del lector hacia Minerva y su escudo, destacándose en éste, mediante una sinécdoque, la presencia de la Gorgona: «... Tritonia uirgo / prosilit ostendens rutila cum Gorgone pectus» (*carm. min.* 53, 91-92: «...la virgen Tritonia / se lanzó hacia adelante, mostrando su pecho con la rutilante Gorgona»). El pasaje, que se inicia con la actitud beligerante de la diosa, se vale de sustantivos (*aspectu* y *uisu*) y formas verbales (*ostendens* y *uidisse*) que aluden al sentido de la vista, y, en los dos hexámetros siguientes, la referencia a la mirada petrificante y efectiva del monstruo: «aspectu contenta suo non utitur hasta / (nam satis est uidisse semel)» (*carm. min.* 53, 93-94: «no hace uso de su lanza satisfecha por la acción de la mirada [de esta] / –pues es suficiente haberla visto una vez–»).

A esto, el poeta añade un nuevo motivo ecrástico: la transformación de los cuerpos ingentes en material escultórico que son convertidos en piedra, tal el caso de Palante<sup>30</sup>, a quien el narrador describe en su proceso metamórfico: «...primum-que furentem / longius in faciem saxi Pallanta reformat. / Ille procul subitis fixus<sup>31</sup> sine uulnere nodis / ut se letifero sensit durescere uisu» (*carm. min.* 53, 95-97: «...y en primer lugar al enfurecido / Palante transforma a gran distancia en una figura

---

<sup>28</sup> Ciertas características estéticas propias de la *ékphrasis*, como la fascinación por los detalles visuales y arquitectónicos, la brillantez y el color, la experiencia visual, que se advierten en las *Siluae* estacianas, por ejemplo en la 1,1, se convirtieron en rasgos claves para la poesía tardoantigua. Cf. Newlands (2004; 2013); Webb (1999); Roberts (1989).

<sup>29</sup> Cf. Roberts (1989: 27); Cameron (1970: 272).

<sup>30</sup> Cabe destacar que Charlet (2018: 170), en su traducción, da el nombre de ‘Palas’ a este gigante, ya que entiende que se trata del monstruo, padre de la diosa, que le confiere su epíteto a Atenea tras asesinarlo ante el intento de violación.

<sup>31</sup> El verbo *figo* también remite a la significación de ‘fijar la mirada o la atención’. Cf. OLD (1968: 700.9).



de piedra. / Este, fijado a lo lejos sin herida en sus impetuosos anillos, / cuando se sintió endurecer a causa de la visión portadora de la muerte»<sup>32</sup>. En estos versos se hallan ecos ovidianos, tales como la articulación temporal por medio de la cláusula adverbial introducida por *ut*, el uso de verbos como *sentio* y el incoativo *duresco* que dan cuenta de la conciencia del personaje con respecto al proceso de su transformación. Asimismo, el sintagma *in faciem* + genitivo, que aparece en *Metamorfosis* 1, 160 («*in faciem vertisse hominum*»), hace referencia a la humanización de la Tierra en el relato de la Gigantomaquia (Charlet, 2018: 174-175).

El emplear la voz del personaje es también un recurso ovidiano; el Gigante se interroga sobre el devenir de su nuevo cuerpo: «(Et steterat iam paene lapis) “quo uertimur?” inquit, / “quae serpit per membra silex? qui torpor inertem / marmorea me peste ligat?” vix pauca locutus» (*carm. min.* 53, 98-100: «(Y estaba rígido ya casi piedra) “¿En qué nos estamos convirtiendo?” dice, / “¿qué sílice serpentea por mis miembros? ¿Qué entumecimiento / me ata inerte con un mal mármoleo?” Dijo apenas unas pocas palabras»). En estos versos también pueden reconocerse otros estilemas propios de Ovidio –los adverbios *iam* y *vix*– que representan la mutación o lo inesperado del cambio (Charlet, 2018: 171)<sup>33</sup>; en el pasaje Claudiano enumera elementos que evocan el universo mineral (Charlet, 2018: 173): los sustantivos *lapis*, *silex* y el adjetivo *marmorea* se constituyen en materia para la *inventio* escultórica. De manera semejante, en el plano fónico el progresivo entorpecimiento de los miembros se sugiere a través de un conjunto de aliteraciones en las que se repite, por una parte, el uso de la dental /t/ y de la bilabial /p/ acompañadas tanto de la /e/ como de la /i/ (*et steterat, paene lapis, vertimur inquit...serpit per, torpor inertem, peste ligat*), por otra, la nasal /m/ (*membra...inertem marmorea me*). Como resultado de la afección en la facultad oratoria del Gigante, también pueden reconocerse en estos hexámetros la repetición de la vibrante /r/ (*steterat, vertimur, serpit per, torpor, inertem*) y de la oclusiva gutural sorda con su apéndice labiovelar /k<sup>w</sup>/ (*quo, inquit, quae, qui*).

Una vez completada la metamorfosis de Palante, tiene lugar una segunda transformación, ya que su hermano Damástor utiliza el cadáver pétreo a modo de arma; Claudiano capta de esta forma el momento del lanzamiento del Gigante muerto, resignificando uno de los tópicos recurrentes de la Gigantomaquia que muestra a los hijos de la Tierra arrojando montes y rocas contra los Olímpicos: «...saeusque Damastor, / ad depellendos iaculum cum quaereret hostes, / germani rigidum misit pro rupe cadauer» (*carm. min.* 53, 101-103: «...y el salvaje Damástor, / cuando buscaba un

<sup>32</sup> Cabe señalar que la traducción del sintagma *subitis...nodis* como «impetuosos anillos» es una interpretación personal acerca de la naturaleza ofídica de los Gigantes, a diferencia de traductores como Castillo Bejarano (1993), Cason (2017-2018) y Charlet (2018) que lo entienden como si se tratara de *vincula* («ataduras»).

<sup>33</sup> Según Charlet, Ovidio repite el adverbio *iam* de manera anafórica en ocasión de narrar en *met.* 2, 661-662 la transformación de Ocíroo en yegua; en cuanto al adverbio *vix*, aparece utilizado en *met.* 8, 142 en el relato de Escila y Minos y en 13, 944 en la voz del personaje marino de Glauco.

proyector para arrojar a los enemigos, / lanzó el rígido cadáver de su hermano en lugar de una roca»). Acerca de este personaje, cabe reconocer la fiera y el *fúror* como características épicas que lo conducen al *nefas* de arrojar a su propio hermano como si se tratara de una roca (Cason, 2017-2018: 88-89).

A continuación Equión<sup>34</sup> es el Gigante que comete la desmesura de mirar dos veces a Minerva y paga con su vida semejante atrevimiento; Claudiano insiste en la enumeración de imágenes que alteran la visión, no solo de los personajes, sino también de los propios espectadores que se ven involucrados en la representación ecfrástica y, como el mismo Equión, se maravillan ante los acontecimientos que se describen a través de la palabra: «Hic uero interitum fratris miratus Echion, / inscius auctorem dum uult temptare nocendo, / te, Dea, respexit, solam quam cernere nulli / bis licuit» (*carm. min.*, 53, 104-107: «Aquí, entonces, Equión sorprendido por la muerte de su hermano, / mientras, ignorante, quiere intentar dañar a la autora, / te volvió a mirar a ti, Diosa, a la única que no es lícito / para nadie observar dos veces»).

La acción combativa de Minerva hallará una última víctima: el Gigante Paleneo<sup>35</sup>; en este, Claudiano focaliza su gestualidad en torno a la mirada, buscando a su enemiga para enfrentarla: «Palleneus, oculis auersa tuentibus atrox, / ingreditur caecaeque manus in Pallada tendit» (*carm. min.* 53, 109-110: «Paleneo avanza terrible con sus ojos que miran hacia el lado opuesto / [a la diosa] y tiende sus manos ciegas a Palas»)<sup>36</sup>. Sin embargo, solo encontrará una muerte doble, conforme a la naturaleza mixta del monstruo, ya que su parte humana acabará atravesada por la lanza de la diosa y su parte ofídica encontrará la gélida mirada de la Gorgona. El poeta, entonces, distribuye la muerte en relación con la naturaleza de cada una de las partes de Paleneo: la lanza, un arma humana, mata su cuerpo antropomórfico a manos de una diosa de figura humana; en cambio, sus extremidades inferiores, con forma de serpientes, son aniquiladas por la Gorgona, un monstruo que comparte una deformidad semejante: «Hunc mucrone ferit dea cominus; ac simul angues / Gorgoneo rigure gelu corpusque per unum / pars moritur ferro, partes periere uidendo» (*carm. min.* 53, 111-113: «A este la diosa hiere de cerca con la punta (de la lanza); y al mismo tiempo / las serpientes se endurecieron por el hielo de la Gorgona y a través de un cuerpo único / una parte muere con el hierro, las otras partes perecieron mirando»). A la manera de un *passo e contrapasso*, así como el Gigante llevó a cabo el acto sacrilego de mirar en dos oportunidades a la deidad, la muerte hallada también resultó duplicada.

---

<sup>34</sup> Cason, en su análisis (2017-2018: 90), remite al griego *Echion*, que significa ‘hombre-serpiente’. Este, entre los cinco *Espartoi* nacidos de los dientes del dragón, fue uno de los que, junto a Cadmo, fundó Tebas. Para otros homónimos, cf. Grimal (1984: 165).

<sup>35</sup> Charlet (2018: 168) nombra a este Gigante como *Pallaneus*.

<sup>36</sup> Claudiano utiliza en un mismo verso dos palabras que forman parte del campo semántico de la visión (*oculis-tuentibus*); asimismo, en el siguiente hexámetro, establece una antítesis con lo anterior, por medio de una sinécdoque (*caecae manus*), puesto que se refiere a una parte de su cuerpo, ‘sus propias manos’, cuando es él quien no puede ver.



## 5. CONCLUSIONES

Las *descriptions* de los edificios pueden servir como «encarnaciones objetivas» del poder, en la medida en que los propios monumentos pueden presentarse como una especie de prueba de las cualidades atribuibles al constructor, que son obvias para los espectadores<sup>37</sup>. De manera similar, Newlands (2013: 58) precisa que la *ékphrasis* arquitectónica, a partir de la época imperial, se convirtió en un instrumento material que representaba el estatus socioeconómico y político de su propietario. También, junto a otras formas efrásticas en la poesía panegírica desarrollada durante el período Tardoantiguo, el poeta se mostraba frecuentemente como un «arquitecto» retórico para adecuarse a las demandas de sus receptores (Newlands, 2013: 69).

Puede afirmarse que la arquitectura exige orden en la tierra, imponiendo control sobre la naturaleza y transformando el mundo exterior en paisajes agradables. En el caso de la *Gigantomachia*, Claudiano se vale de la *Tritonia virgo* (*carm. min.* 53, 91) para ordenar el caos hiperbólico mediante el uso de sus armas como la Gorgona (*carm. min.* 53, 91-92) y la lanza (*carm. min.* 53, 93-94) que petrifican y penetran, según corresponda, a Palante (*carm. min.* 53, 95-97), Damástor (*carm. min.* 53, 101-103), Equión (*carm. min.* 53, 104-107) y Paleneo (*carm. min.* 53, 109-110); estas criaturas monstruosas acaban siendo sometidas a las reglas del poder olímpico, aunque osaron imponerse a través de la fuerza bruta y la ira desmedida.

En definitiva, es la palabra de Claudiano, el «poeta arquitecto» que se vale de la *inventio* de diversos materiales pétreos y minerales, la que da forma mediante la *enárgeia* visual y auditiva a un material voluminoso y desmedido que se ofrece retóricamente dispuesto a sus poderosos interlocutores a la manera de un friso, donde se sucede un encadenamiento de escenas mitológicas. A través de un estilo que se aproxima al del *labor* escultórico por valerse de la piedra y del mármol (*carm. min.* 53, 98-100), la obra es producto de la superposición de diversas tradiciones filosófico-literarias y plásticas –ya mencionadas en el apartado 2– que Claudiano distribuye de acuerdo al capital cultural de su auditorio. El contexto histórico y religioso del Imperio de Occidente, amenazado por las migraciones germánicas y la inestabilidad de la ortodoxia católica (a finales del siglo IV y principios del V), funciona como el sustrato de la obra de arte, la cual se ve resignificada a través de la alegoría y las sutilezas de la *elocutio*, a fin de satisfacer el gusto cortesano.

Desde estas perspectivas, Claudiano aúna literatura y artes plásticas en la *ékphrasis* para el goce requerido por la *nobilitas* imperial; a este recurso retórico, devenido en género literario, le otorga un nuevo valor que no solo es poético sino también político.

RECIBIDO: noviembre 2022; ACEPTADO: marzo 2023.

---

<sup>37</sup> Webb (2009: 175) cita a Gell (1998, 20-21 y 68-72).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTSCH, S. - ELSNER, J. (2007): «Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis», *Classical Philology* 102 (1): i-vi, *Special Issues on Ekphrasis*.
- CAMERON, A. (1970): *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Clarendon Press, Oxford.
- CAMERON, A. (2011): *The Last Pagans of Rome*, Oxford University Press, Oxford.
- CASON, F. (2017-2018): *Claudio, Gigantomachis (c.m. 53). Introduzione e commento*, Università Ca' Foscari, Venezia.
- CASTALDO, D. (2013): «*De flores despojando el verde llano*». *Claudio nella poesia barocca, da Faría a Góngora*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli.
- CASTILLO BEJARANO, M. (1993): *Claudio. Poemas I-II*, Gredos, Madrid.
- CHARLET, J.-L. (2018): «Rivaliser avec Ovide (presque) sans Ovide: à propos de Claudien, *Gigantomachie (carm. min. 53)*, vv. 91-113», en F. E. CONSOLINO (ed.), *Ovid in Late Antiquity*, Brepols, Turnhout, pp. 165-178.
- CHRISTIANSEN, P. (1997): «Claudian: A Greek or a Latin?», *Scholía* 6: 79-95.
- COOMBE, C. (2018): *Claudian the poet*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DELLA CORTE, F. (1971): *La Gigantomachia di Ovidio*, in *Studi filologiche storiche in onore di Vittorio de Falco*, Istituto di filologia classica e medioevale, Napoli.
- GELL, A. (1998): *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- GLARE, P. G. W. (ed.) (1968): *Oxford Latin Dictionary*, Oxford Clarendon Press, Oxford.
- GRIMAL, P. (1984): *Diccionario de mitología griega y romana*, Editorial Paidós, Barcelona.
- HALL, J. B. (ed.) (1985): *Claudii Claudiani Carmina*, De Gruyter, Stuttgart.
- HARDIE, Ph. (1986): *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford.
- HARDIE, Ph. (2019): *Classicism and Christianity in Late Antique Latin Poetry*, University of California Press, Oakland.
- HINDS, S. (2013): «Claudianism in the *De Raptu Proserpinae*», en T. PAPANGHELIS - S. HARRISON - S. FRANGOULIDIS (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, De Gruyter, Germany, pp. 169-192.
- LIVREA, E. (1998): «La chiusa della Gigantomachia greca e la datazione del poemetto», *Studi italiani di Filologia Classica* 91: 194-201.
- LOWE, D. (2018): *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- MULLIGAN, B. (2007): «The Poet From Egypt? Reconsidering Claudian's Eastern Origin», *Philologus* 151: 285-310.
- NEWLANDS, C. (2004). *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NEWLANDS, C. (2013): «Architectural Ekphrasis in Roman Poetry», en T. PAPANGHELIS - S. HARRISON - S. FRANGOULIDIS (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, De Gruyter, Germany, pp. 55-78.
- PLETT, H. (2012): *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Brill, Leiden - Boston.
- ROBERTS, M. (1989): *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Cornell University Press, New York.



- WARE, C. (2012): *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge University Press. Cambridge.
- WEBB, R. (1999): «*Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*», *Word and Image* 15: 7-18.
- WEBB, R. (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Surrey.
- ZAMORA, M. J. (1993): «La “Gigantomaquia” griega de Claudiano. Manuscritos, transmisión textual, atribución de autor y fecha de composición», *Cuadernos de Filología Clásica* 3: 347-375.

