

Los Horacios y los Curiacios: la pervivencia de una leyenda romana.

Por Paz Valentina Vásquez Gibson*

En 1900 la artista chilena Rebeca Matte Bello (1875-1929), que a la sazón contaba con apenas 24 años, presenta al Salón de París uno de sus primeros trabajos escultóricos. Se trataba de *Horacio*, que “inspirado en la antigüedad grecolatina, representa así al viejo herido que desafía al destino, sabiendo que el dolor es un viejo amigo y, además, una prueba purificadora”[1]. La escultura, de casi dos metros de alto, destaca por la severidad y arrogancia de su rostro, la sangre furiosa contenida en sus venas y, sobre todo, por el dedo índice que obliga a sometersele.

Su *Horacio*, aunque bien aceptado por la prensa y los críticos de arte de la época, despertaba desconcierto, “pues no obedecía a los cánones «femeninos» que regían en esos minutos. La fuerza de inventiva y el esfuerzo monumentalista eran inconcebibles en esa muchacha tan frágil que parecía, empero, tener una rara energía «viril»”[2].

El motivo fue tomado de una famosa obra teatral de Pierre Corneille que, desde su primer estreno en 1640, no dejó de cautivar al público europeo año tras año. Este *Horacio* fue conocido –paradójicamente– como la «primera *tragedia* romana»[3], y Rebeca tuvo la oportunidad de verla mientras se encontraba en París.

Otro que tal vez la vio representar en los teatros o que al menos tenía claras referencias de ella, era el pintor francés Jacques-Louis David (1748-1825). Sobre él nos quedan bosquejos y cuadros de diferentes escenas, pero la que finalmente presentó para cumplir con el encargo del rey, fue una bastante conocida por nosotros: la escena del *juramento*. (Ver Anexo)

Más, ¿de dónde vienen estos Horacios? ¿Por qué cautivó a tantos y en épocas distintas? ¿Por qué se habla de *el viejo Horacio* y de los tres hermanos Horacios?

Sin duda el nombre nos resulta equívoco. Y es que, de la leyenda contenida en Tito Livio (59 a.C–17 d.C.)[4], cada artista ha extraído algunos elementos clave para configurar *sentido*. Cada época ha hecho su propio *reciclaje* de la leyenda.

Sería ingenuo pensar que cualquier obra que haya resistido el paso del tiempo, lo haya hecho sin costo alguno. Es una ilusión pretender que una obra haya llegado hasta nuestros días, incólume.

Cada época, cada sociedad, ha contribuido a densificar su mensaje simbólico. Y es iluso también creer que es posible *depurar* la obra hasta su significado prístino, obviando todas sus *acumulaciones*.

Tener esto en cuenta, nos ayuda a resolver en parte el problema de la transhistoricidad:

“Si los productos de arte, como cualquier otro producto social, van unidos a un determinado contexto histórico, ¿cómo explicar que permanezcan vivos, que sigan hablándonos cuando las formas de vida social se han transformado a todos los niveles y las condiciones necesarias a su creación se han desvanecido? Dicho de otro modo, ¿cómo se puede afirmar el carácter histórico de las obras (...) cuando se constata su permanencia a través de los siglos, su transhistoricidad?” [5]

Me inclino a pensar que lo anterior se da en la práctica – aunque resulte esquivo entenderlo teóricamente – debido precisamente a que las obras *nos hablan* de distinta manera según sea el receptor. O, dicho de otra forma, cada persona en tanto *decodificador* de obra, lee algo nuevo que antes habíamos pasado por alto.

Esta práctica de re-lectura, que he tratado vagamente de ejemplificar con el concepto de *reciclaje*, es no sólo lo que hace que una obra sobreviva al paso del tiempo, sino que además nos permite superar la falsa noción de evolución o progreso en la historia del arte. El *reciclaje* de formas simbólicas nos permite considerar la obra en cuanto tal y no como una mera excusa para hablar de su contexto histórico.

En relación a esto, se propone en este ensayo evitar los panegíricos a Roma – que ya tiene bastantes – y en lugar de eso armar un recorrido a través de diversas formas simbólicas que tiene su *núcleo organizador* en una leyenda fundacional romana. En términos más específicos, y siguiendo a Gilbert Durand[6], quisiera exponer al lector una suerte de *constelación simbólica*.

Si vamos a uno de sus usos primarios, una constelación (lat. *constellatio*, -*ōnis*) se define como “Conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios sobre la aparente superficie celeste, forman un dibujo que evoca determinada figura, como la de un animal o un personaje mitológico” (RAE). Para Durand, las *estrellas* de la constelación son las diferentes imágenes o símbolos, pero éstos son en absoluto estáticos. Por el contrario, “los símbolos circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo”. [7]

Ya dijimos que nuestro centro sería una leyenda romana: la de *los Horacios y los Curiacios*. Continuaremos con otros elementos de nuestra constelación, dilucidando sus variaciones arquetípicas y las ideas que han ido decantando en diversas épocas. Tal vez así podamos acercarnos un poco más al extraño misterio que encierra el Hombre y sus producciones simbólicas.

La historia se sitúa en los albores de Roma, cuando el rey Tulo Hostilio (673-642 a.C.), “más belicoso incluso que Rómulo” [8]y convencido de que “Roma envejecía por la falta de acción, buscaba por todas partes un motivo para hacer estallar de nuevo la guerra”[9]. Sin entrar en lo absurdo de la excusa – al parecer unos campesinos romanos saquearon el territorio de Alba Longa y viceversa – sucedió que el dictador Metio Fufecio de la ciudad de Alba, decide enviar emisarios para “parlamentar” con Tulo. Tras exponer los estrechos lazos de parentesco que unen las dos ciudades, Metio explica su estrategia militar, tratando de disuadirlo: “Ten presente, cuando estés a punto de dar la señal de combate, que [el poderío etrusco] no perderá de vista nuestros dos ejércitos para atacar a la vez, cuando estemos cansados y quebrantados, a vencedores y vencidos. Por eso, si contamos con el beneplácito de los dioses, (...) busquemos algún camino para decidir quién dominará sobre quién sin un grave desastre, sin que corran ríos de sangre en ambos pueblos”. [10]

Corneille elabora un discurso más extenso y pone en boca de los actores la siguiente declamación:

“¿Qué hacemos, romanos? ¿Qué mal espíritu nos hace llegar a las armas? Dejemos que la razón aclare de una vez nuestros corazones. Somos vuestros vecinos, nuestras hijas son vuestras esposas, y el matrimonio nos ha unido con tantos y tantos lazos que pocos de nuestros hijos no son sobrinos vuestros. Tenemos una misma sangre;

somos un mismo pueblo con dos ciudades, ¿por qué desangrarnos en guerras civiles (...)? Nuestros enemigos comunes esperan con alegría que uno de los bandos les facilite al otro como presa, cansado, medio deshecho, vencedor, pero por todo triunfo, falto de una ayuda que él mismo destruyó”[11]

La propuesta es aceptada, pero lo que para Tito Livio se debe a una “feliz casualidad” en la que coincidió que hubiese “en ambos ejércitos, tres hermanos gemelos, muy parejos en edad y fuerza”[12], para Corneille se trata de un acto con sabor republicano: “tres guerreros combatirán por cada bando. Pero, para elegirlos mejor, nuestros jefes se han tomado un poco más de tiempo; el vuestro [romano] está en el senado y el nuestro [albano] en su tienda”. [13]

En seguida, Tito Livio nos relata las cláusulas de este acuerdo, precisando que “no se recuerda ningún otro tratado más antiguo”. [14] El fecial *pater patratus*, que “tiene por misión pronunciar el juramento” [15], se acerca entonces al rey y formaliza el rito.[16]

Este es el gran momento que inmortalizó Jacques-Louis David. Sin embargo, según la interpretación tradicional que se le da a esta pintura, quien hace el *pater patratus* en la obra es el padre de los Horacios, no el fecial. Corneille, por su parte, omite la escena del juramento en su tragedia.

Es importante señalar, además, la extrema relevancia de la institución romana de la familia.

La familia estaba constituida no sólo por su núcleo (padre, madre, hijos), sino también por clientes y esclavos. “Como jefe de este pequeño conjunto social, el padre ejercía diversas formas de poder sobre todos los seres humanos colocados bajo su dependencia”. [17] En general, este poder no llegó a los límites del abuso, pues existía entre los romanos un espíritu de respeto a la tradición.

La figura del padre era más semejante a la de un juez, “cuya autoridad para ejecutar sus decisiones no era discutida. Tal era la *patria potestas*, que subsistió por sus virtudes y que, sobre todo, creó la disciplina que hizo al pueblo romano. Ésta fue la base de la educación romana; pues en los grandes días de Roma, la educación comenzaba en el hogar, y en lo que tenía de valor permanente, en él terminaba”. [18]

Al incluir al padre de los Horacios– con toda esta connotación de autoridad– y adjudicándole las funciones del *pater patratus*, tal vez David quería condensar simbólicamente la autoridad del Estado (considerado como padre) y la autoridad religiosa, pues no hay que olvidar que el juramento – por medio del fecial – constituía una fórmula ritual que ponía por testigos a los dioses.

Corneille retoma la *patria potestas* de una manera un tanto melosa:

Curiacio: (...) el autor de vuestros días me ha prometido para mañana el honor sin par de daros la mano. ¿Desobedeceréis su voluntad?

Camila: El deber de una hija es la obediencia.

Curiacio: Venid, pues, a recibir esa dulce orden que debe colmar mi contento. [19]

El valor y las más altas virtudes morales fueron retratadas en *El juramento* de David. Hay predominio de la línea y una supeditación y racionalización del color; se privilegian las rectas para los Horacios y los trazos curvos para las mujeres, que desfallecen en la parte inferior derecha. La estructura subyacente de la obra nos lleva inevitablemente al centro, en el que destacan la mano abierta del padre y las tres espadas.

Para un pueblo acostumbrado a las batallas, el valor se expresaba en la destreza física, y los cuerpos musculosos de los hermanos bien lo ponen en

evidencia. Junto con ello, hay tres virtudes principales que los romanos tenían por alta estima: la templanza (entendida como *dominio de sí*), la obediencia y la benevolencia (como caridad hacia el prójimo).

La obediencia es la más fácil de reconocer tanto en el cuadro de David como en la tragedia de Corneille. Cuando el rey determina que serán los Horacios los encargados de luchar por Roma, Horacio el joven exclama: “Aunque este combate me reserve una sepultura, la gloria de esta elección me llena de un justo orgullo y mi espíritu concibe una seguridad viril.”[20]

Más aún, para Horacio “morir por el país es una suerte tan digna que en multitud se solicitaría ese fin tan bello. Pero inmolar al interés público lo que se ama, trabar combate con uno mismo, atacar el partido que defiende el hermano de la esposa y el prometido de la hermana, armarse por la patria, rompiendo todos esos lazos, contra una sangre que se querría rescatar con la propia vida, tal virtud no corresponde más que a nosotros” [21]. Y esto parecía decirles David a los franceses, a pocos años de que comenzara su aclamada Revolución.

Pues bien, se da inicio a la batalla y Tito Livio nos cuenta que los dos ejércitos “habían tomado asiento, a un lado y a otro”[22] como si de un espectáculo se tratara. Así lo representa un grabado anónimo de 1541 (ver Anexo), que incorpora la idea de los combates entre gladiadores. No obstante, la leyenda sitúa la batalla a campo abierto, más cercano a como lo muestra Bartolomeo Pinelli (ver Anexo), cuya descripción en Tito Livio, no tiene parangón:

“Nada más resonar las armas al primer choque y brillar las espadas relucientes, un estremecedor escalofrío recorre a los espectadores; la esperanza no se inclina ni a una parte ni a otra y se les corta el aliento y la palabra. Trabados, acto seguido, en un combate cuerpo a cuerpo, ofreciendo a la vista no sólo ya el movimiento de los

cuerpos y el amago incierto de las armas ofensivas y defensivas, sino también las heridas y la sangre, dos romanos se desplomaron uno tras otro, mientras que los tres albanos quedaban heridos. (...) las legiones romanas, perdida toda esperanza pero no libres de inquietud, estaban angustiadas por la suerte de su único sobreviviente, al que habían rodeado los tres Curiacios. Afortunadamente, éste estaba ileso, en inferioridad evidentemente él solo frente a todos a la vez, pero temible para cada uno por separado”.[23]

Ante esta situación, Horacio hace gala de su astucia y se larga a correr, simulando una huida. Los Curiacios salen tras él, pero como estaban heridos de manera dispar, no todos corrían a la misma velocidad y la distancia entre ellos comenzó a acrecentarse. Así, Horacio pudo enfrentarse al primero de los Curiacios y le dio muerte al punto. Luego, llegó el segundo en su ayuda, pero Horacio no le dio tregua. El tercer combatiente, ya sin aliento y malherido, “se ofrece a su adversario victorioso”, el cual “hunde su espada en vertical en el cuello”[24]

Los romanos irrumpen en gritos de alegría y alabanzas al Horacio que los salvó de ser esclavos de otra ciudad. Los albanos lloran y entierran a los suyos. “Los sepulcros existen aún en el lugar en que cayó cada uno (...) según se desarrolló el combate”[25], nos cuenta Tito Livio. Así pues, prueba de la batalla entre los Horacios y los Curiacios es que se puede ir a visitar las tumbas (ver Anexo)

La variación que realiza Corneille, esto es, su re-lectura de la leyenda original – y es lo que le da la excusa para escribir una *tragedia* romana – es que introduce un personaje femenino (Julia) que sólo presencia el acto de huida del Horacio, y enseguida corre a contarle al padre de éste:

Julia: Mientras han luchado sus hermanos, él se ha hecho admirar por su bravura, pero en cuanto se ha visto solo contra los tres adversarios, antes de quedar rodeado por ellos, ha puesto su salvación en la huida. [26]

Ante estas palabras, el padre se lamenta y se enfurece a la vez, no por la pérdida de sus hijos sino por la traición de aquel que sigue con vida, exclamando: “llorad la irreparable afrenta que esa vergonzosa huida imprime en nuestra honra; llorad el deshonor de toda nuestra raza, el oprobio eterno que manchará siempre el nombre de los Horacios”. [27]

Julia, entonces, tratando de justificar al joven Horacio, le pregunta al padre: “¿Y qué queríais que hiciera él solo contra tres?”. La respuesta del padre es lapidaria: “¡Que muriese!” [28]

La cólera del padre es tal, que él mismo desea darle muerte. Y esta es la escena que Rebeca Matte rescata para inmortalizar la sentencia. El dedo índice de su *Horacio* obliga a someterse a sus pies, que señalan la expresión: “Qu’ilmourut!”. La maestría de Rebeca logra concebir un rostro que es a la vez de furia y dolor desgarrador. El viejo parece que contiene su llanto –agarrotando su garganta – y sus ojos fulminantes están prestos a las lágrimas. (ver Anexo).

De esta forma, lo que parecía una escultura de impronta neoclásica, basada en la contención, en la racionalización e idealización de las formas, se ha transformado en una emocionalidad *trágica* que estallará luego en el Romanticismo.

Es claro que para Corneille, al mostrar al viejo Horacio tan “arrebataado” en sus emociones, se aleja de la virtud romana de la templanza.

Pero Tito Livio hace lo propio al relatar lo que sigue después de la batalla. Sucedió que, siendo el joven Horacio el vencedor y aclamado por el pueblo, vuelve

a la ciudad con los “despojos” de sus enemigos. Uno de los Curiacios, nos cuenta Tito Livio, era el prometido de Camila, la hermana de Horacio. Camila, “al reconocer sobre los hombros de su hermano, el manto guerrero de su prometido que ella misma había confeccionado, se suelta los cabellos y entre lágrimas llama por su nombre a su prometido muerto”[29]. Horacio, enfurecido, no logra entender cómo una romana puede llorar a un enemigo de la patria, como una sangre tan noble se deshace en lágrimas cuando en realidad debería estar celebrando su victoria. Así pues, en un acto de ira incontrolada, desenvaina su espada y le da una feroz muerte.

Corneille agrega dos elementos a esta escena. Primero, momentos antes de darle muerte, Horacio le reprocha a su hermana: “No te dejes arrastrar por la pasión, modera tus deseos (...)”[30]. Y, segundo, a punto de atravesarle con su espada, le dice: “Mi paciencia da paso a la razón. (...) Así recibe su justo castigo quienquiera se atreva a llorar a un enemigo de Roma”. [31]

En este diálogo vemos que el valeroso Horacio carece de dos de las virtudes que mencionábamos anteriormente. Critica a su hermana su poca templanza cuando él mismo no es capaz de dominar sus impulsos. Tampoco muestra benevolencia alguna para con ella, su propia sangre. Pero para Corneille, el acto fratricida es un acto razonable y Horacio no es sino un justiciero.

La escena de la muerte de Camila también excitó la mente de J. L. David, quien realiza un dibujo algunos años antes de *El juramento*, bastante notable en cuanto a expresividad, pero que obviamente no presentó ante el rey. Nótese el dedo índice del Horacio que le va a dar muerte a su hermana, iconográficamente similar al *Horacio* de Rebeca Matte (ver Anexo). Al parecer, las sentencias de muerte se indican con un solo dedo, una indicación tan poderosa que no precisa palabras.

Para Tito Livio, no obstante, esta muerte “les pareció horrorosa a los senadores y al pueblo, pero su proeza reciente le servía de cobertura”[32]. Horacio, al poco victorioso y aclamado, ahora es acusado de “crimen de alta traición”, por arrojarle un derecho que sólo le pertenece al rey, el derecho de sentenciar la vida o la muerte a sus súbditos. Otra hipótesis sugiere que la condena de Horacio se debe a que todo acto fratricida contamina al resto de la comunidad y, de esta forma, constituye una amenaza al Estado. Horacio, por tanto, al querer hacer justicia a su patria matando a su hermana, hace todo lo contrario, la ofende.

El padre, según la versión de Corneille, defiende a su hijo: “No encuentro tu acción injusta ni demasiado rápida; pero tú, hijo mío, podrías haberte evitado esa deshonra. Su crimen, aunque enorme y digno de la muerte, estaba mejor impune, que castigado por tu mano”. [33]

El viejo Horacio, que escenas antes le había declarado la muerte a su hijo por huir del campo de batalla, ahora con la autoridad de *patria potestas* muestra su benevolencia: “Un padre no usa siempre del rigor extremo y perdona muy a menudo por sí mismo a sus hijos.” [34]

Tito Livio amplía la defensa de Horacio:

“Los asistentes a aquel juicio se conmovieron, sobre todo cuando Publio Horacio padre declaró que él juzgaba justificada la muerte de su hija; que, de no ser así, habría castigado a su hijo en virtud de su derecho de padre. Suplicaba, a continuación, que no le privasen por completo de hijos a él, al que poco antes habían visto rodeado de una familia extraordinaria”. [35]

Éstos y otros argumentos sirvieron para que el pueblo, conmovido, decidiera absolverle. Corneille, por otra parte, elimina la figura del *pueblo* y releva

la figura del rey, quien absuelve a Horacio diciendo: “todos pueden amar al Estado, pero no todos pueden asegurarlo con sus ilustres hazañas. (...) Vive para servir al Estado”. [36]

La leyenda original termina con un acto de purificación que realiza el padre a su hijo que, “en adelante, constituyeron una tradición de la familia de los Horacios”. [37]. El padre, “atravesó un tronco en la calzada e hizo pasar por debajo al joven, con la cabeza cubierta, como si fuera bajo un yugo. Tal tronco existe todavía, restaurado constantemente por el Estado”. [38]

Nuevamente, al igual que las tumbas anteriormente referidas, nos encontramos con un elemento que da evidencias de la veracidad de esta leyenda.

Sea o no cierta, ha sido tomada en diferentes épocas y se ha ido complejizando. ¿Cuál de todos los *Horacio* es más verdadero, más prístino? La pregunta me parece ociosa. La densidad simbólica del *Horacio* de Matte es tan *verdadero* como el relato que nos refiere Tito Livio, que a su vez es tan *real* como la tragedia de Corneille y no menos ilustre que la versión de David. ¿Qué implicancias tiene relevar la figura del *rey* en la Francia de 1640, como lo hace Corneille? ¿Qué importa reemplazar al fechal por el padre? Éstos son otros asuntos, como lo es también preguntarse por *El viejo Horacio* de Matte en el Museo Nacional de Bellas Artes a pocos años del primer centenario de Chile. Cabe señalar una obra de teatro – que deliberadamente omití en este ensayo– escrita por Bertolt Brecht en 1934 titulada “Los Horacios y los Curiacios”, la cual tenía por objetivo instruir a los jóvenes sobre las estrategias de guerra para resistir el imperialismo. ¿Qué tiene que ver nuestra leyenda con esto? Estas y muchas otras cuestiones pertenecen a futuras investigaciones.

De pronto, baste recordar el objetivo de este trabajo: presentar las variaciones arquetípicas de una leyenda. Sin duda, son muchas otras

las *constelaciones* que se pueden armar con la materia prima que nos ofrece Tito Livio. Es más, aunque esta *constelación* no haya sido con la rigurosidad que plantea Gilbert Durand, es suficiente para justificar ante el lector las complejidades de las formas simbólicas, que no sólo tienen que ver con las condiciones materiales de un período histórico, sino también con la re-lectura que hace cada artista y con las diferentes formas que tiene para expresarse.

La leyenda de los Horacios y los Curiacios nos habla de la familia, gran herencia que recibimos de Roma; nos habla del *patria potestas* y del *pater patratus*; nos habla de la virtud y el honor, la valentía, la templanza y la benevolencia; nos habla de la obediencia y del deber ante el Estado; nos dice que el pueblo es capaz de conmoverse hasta las lágrimas con el testimonio de un padre y que un rey puede perdonar en consideración al Estado; nos dice también que el amor no conoce banderas y que es posible amar al que es enemigo de la patria; nos dice que la muerte es cosa bella, digna y deseable; que el exceso de fervor puede llevarnos a cometer crímenes contra los hermanos; que la racionalidad a veces esconde en tropel la emoción. Y quién sabe cuántas cosas más. Todo depende de quién vuelva a leer esta historia. Tal vez con mejores ojos, ojos distintos, bien abiertos, como decía Enrique Lihn, para ver más y mejor.

¿Vivirá esta leyenda lo suficiente? Sin duda, pero escondida en otras formas simbólicas. El *reciclaje* de cada época que siga enriqueciendo a los Horacios y los Curiacios y que la impronta romana de su origen y las nuevas que vaya adquiriendo, no sea sino un recordatorio de lo verdaderamente *humano*.

Que estos elementos que aquí presento, sirvan para futuros lectores que quieran hacer su propio *reciclaje*.

* Paz Valentina Vásquez Gibson es Estudiante de Licenciatura en Artes y Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un *major* en Historia del Arte y un doble *minor* en Crítica de las Artes y la Cultura y Patrimonio Cultural Material.

[1]Larraín, Ana María. *Rebeca Matte : escultora del dolor*. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1994, p.23

[2] *Ibíd.*, p.26

[3]Corneille, Pierre, 1606-1684. *Teatro trágico*. Iberia, Barcelona, 1957, p. 109

[4] Livio, Tito, 59 a.C–17 d.C, *Historia de Roma desde su fundación*. Gredos, Madrid, 1990-1994.

[5]Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós, Barcelona, 2002; v.2, p.77

[6] Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

[7] *Ibíd.*, p. 46

[8] Livio, op.cit, v.1, p.201

[9] *Ibíd.*, p.202

[10] *Ibíd.*, p.204

[11]Corneille, op.cit, p.120

[12] Livio, Tito, op.cit, v.1, p.204

[13]Corneille, op.cit, p.120

[14] Livio, op.cit, v.1, p.205

[15] *Ibíd.*

[16] Esta es una de las primeras menciones del *fecial* en la Historia. Poco se sabe de ella, pero al parecer existiría en Roma un órgano colegiado de veinte miembros, de los cuales únicamente dos tenían atribuciones específicas. Uno es el *pater patratus* que realiza el juramento con un cetro y un pedernal; y el otro es el *uer benarius*, que trae hierba pura de la ciudad. Aquí, Tito Livio unifica ambas funciones en un solo fecial, llamado Marco Valerio, quien primero hace el *pater patratus* a Espurio Fusio, albano, y luego le toca la cabeza y los cabellos con la hierba sagrada.

[17] Cyril Bailey (editor). *El legado de Roma*. Pegaso, Madrid, 1956, p. 302

[18] *Ibíd.*, p. 304

[19] Corneille, *op.cit*, p.121

[20] *Ibíd.*, p. 122

[21] *Ibíd.*, p.124

[22] Livio, *op.cit*, v.1, p. 206

[23] *Ibíd.*, p. 207

[24] *Ibíd.*, p. 208

[25] *Ibíd.*

[26] Corneille, *op.cit*, p. 138

[27] *Ibíd.*, p. 139

[28] *Ibíd.*

[29] Livio, *op.cit*, p. 209

[30] Corneille, *op.cit*, p. 146

[31] *Ibíd.*, p.147

[32] Livio, *op.cit*, v.1, p. 209

[33] Corneille, *op.cit*, p. 149

[34] *Ibíd.*, p. 150

[35] Livio, op.cit, v.1, p. 210

[36] Corneille, op.cit, p. 157

[37] Livio, op.cit, v.1, p. 210

[38] *Ibíd.*, 211

ANEXO DE IMÁGENES



Matte Bello, Rebeca. Horacio (El viejo Horacio). 1900. Escultura en mármol. 204 x 118 x 124 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Fotografía: Paz Vásquez



Salón de 1785 que muestra El Juramento de los Horacios de J. L. David. ARTstorCollection:
ARTstorSlideGallery. 27 de septiembre de 2012



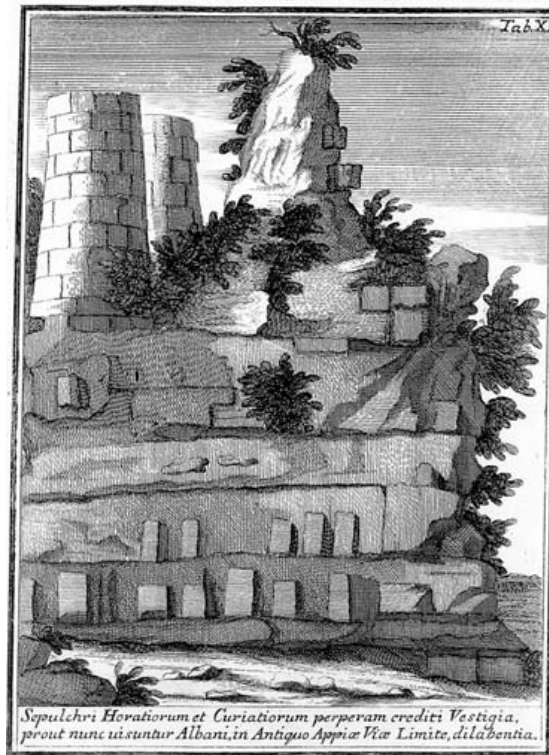
Caraffe, Armand. The Oath of the Horatii. 1791. Oil on canvas, 88 x 114 cm. Arkhangel'skoe (Museum). ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery. 27 de septiembre de 2012



Raimondi School, Anonymous Italian Masters of the School of Marcantonio. The Horatii and the Curiatii. 1541. Engraving, sheet: 282 x 410 mm. London. ARTstor Collection: The Illustrated Bartsch. 27 de septiembre de 2012



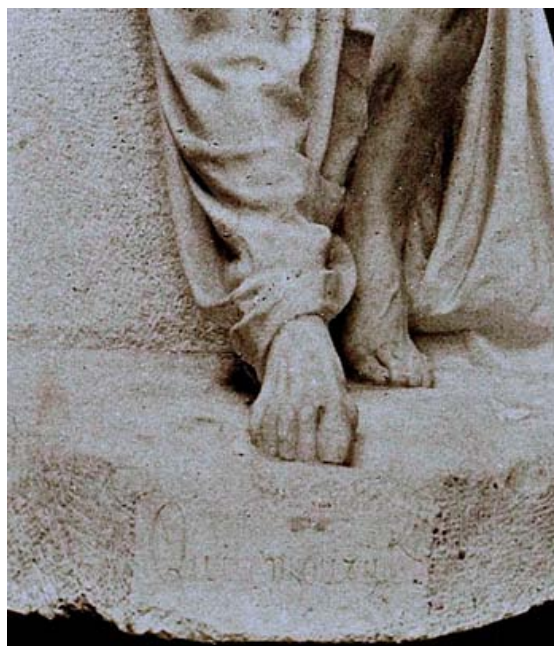
Pinelli, Bartolomeo. Battle of the Horatii and the Curatii Under the Reign of Tullo Ostilio. ha.1800. Etching, 34.4 x 44.8 cm. Fine Arts Museums of San Francisco, USA. ARTstor Collection: Fine Arts Museums of San Francisco Collection. 27 de septiembre de 2012



Anonymous Italian. Antiquities of Ariccia and Alba Longa, Sepulchri Horatiorum et Curiatorum. 1771. The Warburg Institute Library. ARTstor Collection: Warburg Institute: Renaissance and Baroque Book Illustrations



Matte Bello, Rebeca. Horacio (El viejo Horacio). Detalle: dedo índice. 1900. Escultura en mármol. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Fotografía: Paz Vásquez



Matte Bello, Rebeca. Horacio (El viejo Horacio). Detalle: Inscripción "Qu'ilmourut!" 1900. Escultura en mármol. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery. 02 de noviembre de 2012



Matte Bello, Rebeca. Horacio (El viejo Horacio). 1900. Vista del rostro en contrapicada. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Fotografía: Paz Vásquez



Matte Bello, Rebeca. Horacio (El viejo Horacio). 1900. Vista lateral del rostro. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Fotografía: Paz Vásquez



David, Jacques-Louis. Horatius, Victorious, Re-Enters Rome.1781. Sketches. ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery. 27 de septiembre de 2012

Para citar este artículo:

Vásquez Gibson, Paz Valentina, "Los Horacios y los Curiacios: la pervivencia de una leyenda romana", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, vol. 5, Santiago, 2013, pp.18-39