

# Las figuras femeninas en *Púnica* de Silio Itálico: El caso de Sofonisba y de Asbite \*

The feminine figures in *Punica* of Silius Italicus:  
The case of Sophonisba and Asbyte

Iratxe García Amutxastegi

Universidad del País Vasco.

Recibido el 25 de enero de 2010.

Aceptado el 10 de mayo de 2010.

BIBLID [1134-6396(2009)16:2; 331-351]

## RESUMEN

En su poema épico, *Púnica*, Silio Itálico presenta distintos prototipos de mujeres de forma más o menos fiel a las representaciones hechas por sus predecesores. Sin embargo, en su obra aparecen también mujeres caracterizadas de modo menos tradicional, como es el caso de Sofonisba y de Asbite, tipos de mujeres descritos de una manera más personal y en consonancia con las circunstancias de la época del poeta. Las pretensiones de nuestro estudio son, por tanto, el análisis de estas dos figuras femeninas, dado su carácter excepcional.

**Palabras clave:** Silio Itálico. Tito Livio. Sofonisba. Asbite. Épica. Poesía flavia. Mujer.

## ABSTRACT

In his epic poem, *Punica*, Silius Italicus presents different prototypes of women in a way more or less faithful to the representations that his predecessors had made before. However, in his work also there appear women characterized in a less traditional way, as in Sophonisba's and Asbyte's case, types of women described in a more personal way and in accordance with the circumstances of the age of the poet. The pretensions of our study are, therefore, the analysis of these two feminine figures, because of their exceptional character.

**Key words:** Silius Italicus. Titus Livius (Livy). Sophonisba. Asbyte. Epic. Flavian poetry. Woman.

\* Este artículo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación HUM2007-64581/FILO del MICINN y del Grupo de Investigación de la UPV/ EHU GIU-07-26.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Divinidades femeninas. 3.—Mujeres legendarias de la historia romana. 4.—Personajes ficticios de *Púnica*. 4.1.—La matrona. 4.2.—La mujer extranjera. 4.2.1.—La *mulier* seductora. 4.2.2.—La mujer guerrera. 5.—Conclusión. 6.—Referencias bibliográficas.

### 1.—Introducción

La poesía épica antigua, tanto la griega como la latina, es una poesía androcéntrica. Frente a la poesía elegíaca, centrada en los sentimientos femeninos y, a menudo, designada mediante el término de *mollitia*, la épica tiene por característica la *duritia*, oposición de rango literario que se superpone a otra más honda y profundamente arraigada en la sociedad y cultura antigua, la oposición entre la debilidad, considerada como característica femenina, y los atributos de firmeza, asignados al hombre. Como consecuencia de la concepción androcéntrica de la epopeya, las figuras centrales de sus composiciones pertenecen al género masculino, circunstancia observable a primera vista, pero que, además, se encargarán de recalcar los propios poetas. Así, Homero anuncia el tema de sus poemas señalando de modo explícito el protagonismo masculino (“las famosas hazañas de los hombres”, *Iliada* IX 189, 524, *Odisea* VIII 73); el inicio de la *Eneida* de Virgilio expresa una idea similar: dice cantar a las armas y al hombre (*Eneida* I 1); el propio Silio subraya al comienzo de su obra el género sexual de quienes toman parte activa en su poema: “Permíteme recordar, Musa, las gloriosas hazañas de la antigua Hesperia, cuántos y cuán grandes héroes<sup>1</sup> engendró Roma para la guerra<sup>2</sup>” (Sil. I 3-5).

Si el lector o destinatario que proyectan estas obras se hace patente desde el comienzo, un segundo rasgo de la epopeya contribuye, como bien ha destacado A. M. Keith (2000), no sólo a reflejar una división de funciones dentro de la sociedad, sino a perpetuar la reproducción del modelo existente, que relega a la mujer a un ámbito restringido de actuación. Nos referimos al lugar central que la épica (sobre todo los poemas homéricos) ocupa dentro de la cultura griega desde siempre, y en la cultura latina desde mediados de la República, gracias al filohelenismo de aristócratas romanos. El motivo por el que se concede tanta importancia a este género reside en su valor educativo para las nuevas generaciones: las obras épicas

1. Silio Itálico emplea el sustantivo masculino *viros*, traducido por J. Villalba Álvarez como “héroes”.

2. Todas las traducciones de la obra en latín *Púnica* son de J. Villalba Álvarez (2005).

son para los jóvenes aristócratas “manuales” de comportamiento. No es de extrañar, por tanto, que en este mundo de hombres la mujer apenas tenga cabida y las pocas veces en las que aparece representada se encuentre caracterizada de modo tradicional: las mujeres son descritas desde el punto de vista de los hombres y, por lo general, de modo negativo<sup>3</sup>. En lo que a la épica de la época de los Flavios se refiere, período al que pertenece Silio Itálico, se percibe cierto cambio: la mujer sigue siendo caracterizada de modo tradicional, pero se le concede mayor importancia, puesto que en las obras de los escritores flavios se da prioridad a la representación de los sentimientos, y encuentran en la figura de la mujer el mejor recurso para lograr este objetivo. En *Púnica*, concretamente, son numerosas las mujeres que con un papel más o menos activo intervienen en su historia. No obstante, el poeta presta mayor atención a aquéllas que resultan ser modelos de virtud. Le anima a ello una intención moralizante: considera la suya una época de decadencia moral, en la que las buenas costumbres y los antiguos valores romanos, los del período de la República, están cayendo en desuso.

Centrándonos ya en las figuras femeninas de la obra siliana, podemos clasificarlas en tres grandes grupos: el constituido por diosas (plano divino); el formado por mujeres que se inscriben dentro del plano humano y no intervienen en la acción, conjunto al que pertenecen los personajes históricos de la historia legendaria romana; y un grupo de mujeres que, bien directa o indirectamente, participan en la acción dentro del plano humano y que son, puede decirse, personajes inventados por Silio. Sofonisba y Asbite forman parte de este último conjunto.

## 2.—*Divinidades femeninas*

Son dos las divinidades femeninas que destacan en el poema, Dido y Juno<sup>4</sup>. Dido, fiel al poema virgiliano en el que se la representa pidiendo a los suyos que la venguen por el “agravio” sufrido de manos de Eneas, es la causante de esta Segunda Guerra Púnica, precisamente por este llamamiento

3. Como señala R. Cortés Tovar (2001: 163), a través de la épica los hombres van adquiriendo unos valores contrarios a la mujer, que aplican a la vida diaria. Para los romanos las mujeres se definían por su debilidad, sumisión, inestabilidad, pasividad, encanto, incapacidad de ser independientes, excesiva sensibilidad, castidad, etc. Indudablemente, este concepto antiguo de la mujer llevaba a considerarla inferior al hombre. Los hombres eran en todo lo opuesto a esto: ellos se caracterizaban por su fuerza, poder, audacia, valentía, independencia, capacidad de abstracción, dignidad, razón y por ser activos, entre otras cosas.

4. Somos conscientes de que Dido no es propiamente una divinidad, pero adoptamos la descripción siliana de la cartaginesa como figura deificada.

a combatir que hace a los cartagineses<sup>5</sup> (Sil. I 114-119, Virgilio, *Eneida* IV 625-629). Juno, por su parte, devota a Cartago y enormemente hostil a Roma, maneja con sumo celo los hilos de la guerra e incluso participa de forma activa en ella. Ambas se sirven del general cartaginés, Aníbal, como instrumento bélico. Frente a la actitud de Juno y de Dido, que de acuerdo con la visión romana de la mujer, representan la muerte y la guerra, se encuentra la del padre de los dioses, defensor de la vida y de la paz, que apoya en el conflicto a los romanos, gobernantes de un mundo civilizado que tratan de vencer la barbarie cartaginesa. La Segunda Guerra Púnica, por tanto, tal como la representa Silio, es más que un enfrentamiento entre Roma y Cartago, es una lucha entre un enemigo extranjero feminizado y el orden masculino romano, es una batalla entre los sexos en la que Aníbal está condenado al fracaso, por ser mujeres las que guían sus acciones<sup>6</sup>.

### 3.—*Mujeres legendarias de la historia romana*

Los personajes legendarios de la historia de Roma aparecen enumerados en XIII 806-850, donde se relata la *katábasis* de Escipión a los infiernos en compañía de la Sibila. En esta relación encontramos prototipos de mujeres ejemplares y tradicionales, caracterizados positivamente porque sus actuaciones han beneficiado a su familia o a su patria, y ejemplos de mujeres cuyas malas acciones han perjudicado a los suyos; todas ellas son tipos propios de la historiografía, y, sobre todo, de Tito Livio.

Dentro de las mujeres modélicas podemos establecer tres grupos: las esposas de fundadores (Lavinia y Hersilia), las adivinas (Tanaquil y Carmenta) —esposas o madres de extranjeros que han tenido un relevante papel en la historia legendaria de Roma—, y las que mueren para mantener intacta su virtud (Lucrecia y Virginia). Fuera de estos tres grupos, pero formando también parte de esta clasificación, se encuentra Clelia, personaje que cierra el elenco y de quien se destaca la acción heroica que llevó a cabo contra Porsena, por ser impropia de una mujer<sup>7</sup> (XIII 828-830):

5. El motivo de una mujer muerta como promotora de enfrentamientos bélicos es común en la épica, cf. A. M. Keith (2000: 127).

6. En la épica romana no sólo se destaca la oposición hombre-mujer, sino también la oposición élite-pueblo y romano-extranjero, es decir, en ella aparecen representadas las distintas jerarquías sociales de sexo, clase y nacionalidad.

7. La acción de Clelia, aunque viril, no está mal vista por la sociedad romana, que no aceptaba que las mujeres se involucraran en el mundo del hombre, por dos aspectos: porque ésta beneficia a Roma y porque su acto no es un acto bélico.

Y aquella es la que venció al Tíber y a las fuerzas lidias, Clelia, que aún no había conocido varón. Roma en otro tiempo deseaba hombres como ella, que no tenía en cuenta su sexo. (cf. X 492ss.).

Así pues, estas mujeres son matronas famosas por ser esposas o madres de héroes relevantes de la Roma primitiva, excepto Virginia y Clelia, que desempeñan el papel de vírgenes heroicas, del que las matronas están relegadas: la función de estas últimas es la administración de su casa y tener hijos, futuros guerreros de Roma. Todas ellas han contribuido al engrandecimiento de Roma. A pesar de eso, ocupan un segundo plano en su historia: el importante papel desempeñado por éstas es reducido al sufrimiento y a la postergación, son meras víctimas<sup>8</sup>; la gloria está reservada a los hombres.

En lo que se refiere a los ejemplos negativos, según el autor, éstos son tres: Tulia, Tarpeya, y, una Vestal, a la que no se da nombre<sup>9</sup>, que incumple su voto de castidad. Por sus malas acciones estas mujeres están condenadas a sufrir un castigo eterno en el Infierno, precio que tienen que pagar por haber roto con el deber de sometimiento al hombre, impuesto a su género sexual. Los crímenes perpetrados por estas mujeres subrayan su falta de *pietas*, en sus diversas formas, respecto a los padres, patria y dioses. El catálogo es una interpretación, en clave moral, de la tradición romana y recoge las consecuencias nefastas que trae a la mujer el incumplimiento de las normas sociales<sup>10</sup>.

8. De acuerdo con I. J. F. Joshel (2002: 164), a propósito de Virginia y Lucrecia, "In these stories of early Rome, the death and disappearance of women recur periodically; the rape of women becomes the history of the state".

9. Silio no da nombre a este personaje porque éste representa al conjunto de Vestales que infringieron su deber; de esta manera, el efecto se multiplica. Según F. Spaltenstein (1990: 276), podría tratarse de la Vestal Cornelia a la que Domiciano mandó enterrar viva por mala conducta.

10. Esto queda especialmente patente en el hecho de que Itálico dedique casi el mismo número de versos a la descripción de las mujeres virtuosas, que son siete (vv. 806-830), que a la de las traidoras (vv. 831-850), que son sólo tres, y, sobre todo, por la gran amplitud que concede a la exposición de los suplicios infernales. Además, en la relación de mujeres nefastas, la Sibila censura su actuación con términos contundentes, tras de los cuales se vislumbra la presencia del poeta: "monstruoso sacrilegio", v. 842; "¿puedes verlo? No son ciertamente livianos los delitos que aquí se castigan", vv. 844-845. Se trata de comentarios autoriales, a menudo entre paréntesis, que contrastan con los elogios y alabanzas que reciben las mujeres ejemplares, especialmente Lucrecia, de la que se dice: "¡Ay de ti, Roma, que no se te permitió preservar por mucho tiempo una gloria como aquélla, preferible a cualquier otra!", vv. 823-824; de la Vestal, en cambio, se dice: "El castigo no se corresponde con la culpa; ella profanó el templo de Vesta al perder su virginidad pese a ser sacerdotisa", vv. 848-849.

Hasta aquí hemos tenido oportunidad de ver personajes femeninos extraídos por Silio de la tradición épica o historiográfica, personajes históricos o legendarios comúnmente conocidos por el público romano, y presentados por el poeta flavio prácticamente del mismo modo que sus antecedentes literarios. Sin embargo, en su poema también aparecen personajes novedosos, a los que, por eso, hemos denominado ficticios, que, o bien han sido inventados por él (Imilce<sup>11</sup>, Asbite), o bien, aunque sean personajes históricos, presentan características que los diferencian de los personajes homónimos de la tradición literaria latina (Marcia, Sofonisba). El motivo que lo lleva a Itálico a inventar a estas mujeres parece claro, desea mostrar un conjunto más amplio de modelos femeninos, presentados de una forma más personal y en consonancia con las circunstancias de su época.

#### 4.—*Personajes ficticios de Púnica*

El grupo de los personajes ficticios se divide a su vez en tres secciones: el tipo que ejemplifica la virtud, la matrona; el formado por un tipo de mujer opuesta a la anterior, la seductora (Sofonisba), y un tercer conjunto, constituido por un arquetipo de mujer especial, que conserva gran cantidad de rasgos masculinos y que hace de la guerra su medio de vida, la mujer guerrera (Asbite). Estos tres modelos de mujer se pueden agrupar a su vez en dos conjuntos más amplios, el de la mujer romana, la matrona, y el de la mujer extranjera, la seductora y la guerrera. Las diferencias fundamentales que se establecen entre ambos conjuntos podremos irlas viendo a lo largo de nuestro análisis.

##### 4.1.—La matrona

Mujer, por lo común, romana, de la alta clase social, que es madre de familia, noble y virtuosa, digna de admiración para las demás y motivo de orgullo para su marido y su padre; fiel, *univira* e intachable, procura no traspasar los límites sociales y políticos que le impone la sociedad por su condición de mujer y se conforma con formar parte de la vida privada de su ciudad. Es sumisa y acata todas las órdenes de su esposo. El modelo de matrona es de

11. La figura de la esposa de Aníbal aparece atestiguada por Tito Livio (XXIV 41, 7), es, por tanto, un personaje histórico. No obstante, dado que el historiógrafo sólo menciona de ella su origen hispano, toda la demás información que sobre ella aparece en *Púnica* ha sido inventada por el poeta flavio.

los tipos de mujer señalados el más abundante en la literatura romana. Son numerosos los ejemplos de matronas que se pueden encontrar en todos los géneros, pero los modelos que mayor influencia han ejercido sobre Itálico aparecen en la épica y en la historiografía: la Creúsa de Virgilio (*Eneida* II 776ss.), la Cornelia de Lucano (*Farsalia* V 722ss.) y su Marcia (II 326ss.) son figuras épicas fundamentales para la obra siliana. En la historiografía, en cambio, es Tito Livio su precedente principal con su Lucrecia (*Historia de Roma desde su Fundación* I 57-59) y su Quiomara (XXXVIII 24).

Las representantes principales de este modelo de mujer en *Púnica* son Imilce<sup>12</sup> (III 61-157 y IV 763-822) y Marcia (VI 403-520 y VI 574-589); las escenas en las que aparecen, por otro lado, se caracterizan principalmente por encontrarse fuera de los acontecimientos bélicos, prueba indiscutible de que ninguna de ellas transgrede los límites de su sexo.

#### 4.2.—La mujer extranjera

Como ya hemos comentado antes, la figura de la mujer aparece con relativa poca frecuencia en la épica romana y en ella ha contado siempre con escasas posibilidades de acción, todavía más limitadas en el caso de tratarse de mujeres extranjeras. Estrechamente vinculado a este proceder se encuentra el concepto antiguo de la mujer extranjera: los romanos procuraban atribuir a las mujeres de su patria virtudes y un correcto comportamiento —a pesar de su visión negativa de la mujer en general—, pero las extranjeras eran siempre blanco de agrias críticas: para los romanos las mujeres extranjeras se caracterizaban por su cobardía y mutabilidad, además de su *pavor*, *audacia*, *ploratus*, *puerilitas*, *timor*, *lacrimae*, *dolor*, *fletus*, *fraus*, *ira*. La arrogancia, la furia, la depravación sexual, la lujuria y el vicio son otras cualidades atribuidas a las mujeres extranjeras<sup>13</sup>; estos rasgos serán inseparables de Sofonisba y de Asbite. No obstante, el hecho de que ambas pertenezcan a modelos de mujer distintos será un factor decisivo para establecer algunas diferencias notables entre ellas.

##### 4.2.1.—La *mulier* seductora

Sofonisba responde al modelo de mujer seductora, el que más amenaza el mundo de los valores romanos, puesto que implica la disolución

12. Imilce, a pesar de que no es romana, se comporta como una verdadera matrona.

13. Cf. F. Santoro L'Hoir (1992).

de las funciones atribuidas socialmente a un género y otro y se opone a la esencia del género romano. Se trata de una mujer que domina con su belleza y su capacidad de seducción a los hombres y logra conseguir de ellos todo aquello que codicia. Célebre por la devoción a su país, crueldad y ambición, además de lujuria, depravación y falta de toda moralidad —es decir, es representada según la concepción antigua de la mujer extranjera—, utiliza estos medios para favorecer a su patria. El hombre que es atraído por ella pasa a convertirse en su esclavo y experimenta un trágico final. Podemos destacar tres figuras literarias que influyen de forma especial en la elaboración de la Sofonisba de *Púnica*: la de la Sofonisba de Tito Livio (*Historia de Roma desde su Fundación* XXX 12-13), la Dido de Virgilio (*Eneida* I y IV) y la Cleopatra de Lucano (*Farsalia* X 53-103). Los ejemplos épicos son más próximos a Silio, pero se deja influir especialmente por la Sofonisba de Livio.

La Sofonisba de Tito Livio es una joven hermosa que, tras haber sido capturado su marido Sifax por los romanos, ayudados por el rey Masinisa, seduce a este último y se casa con él, con intención de escapar del castigo que los romanos le pudieran imponer. Su carácter malvado se nos muestra a través de las palabras que Sifax dirige a Masinisa: ella lo había seducido hasta volverlo loco y lo había convencido para romper su pacto con Roma. Sin embargo, a pesar de la dura crítica que dirige Livio hacia este tipo de mujer, la imagen que construye de ella no deja de ser atractiva para el lector y conserva un alto grado de dignidad: en el momento en el que juega peligro su honor se suicida, acción loable desde el punto de vista romano.

Era notablemente hermosa y estaba en la flor de la edad; por eso, cuando, cogiendo unas veces sus rodillas y otras su diestra, trataba de arrancarle la promesa de que no sería entregada a ningún romano y sus palabras más parecían una caricia que una petición, no sólo se movió a compasión el ánimo del vencedor, sino que, sensible como es a la pasión el temperamento de los númidas, el vencedor cayó prisionero del amor de su cautiva<sup>14</sup>. (Tito Livio, *Historia de Roma desde su Fundación* XXX 12, 17, 1ss.).

No muy distinta de Sofonisba es la Cleopatra de Lucano. Es ésta una mujer joven y hermosa, modelo de vicio y depravación, que para recuperar el poder sobre Egipto, que Aquila junto con su hermano le han arrebatado, no duda en poner al servicio de sus intereses todos los medios de la seducción a su alcance. De esta manera, logra hacerse con el trono. Sin lugar a dudas, Cleopatra es para la moral conservadora romana el ejemplo de todo lo que hay que rechazar y evitar en una mujer: “ Con la violen-

14. Traducción del latín de J. A. Villar Vidal (2001).



cia que arruinó Argos y las mansiones de Ilión por su belleza culpable la espartana<sup>15</sup>, con la misma acrecentó la locura de Hesperia Cleopatra<sup>16</sup> (Lucano, *Farsalia* X 60-62).

La Dido de Virgilio se engloba dentro de este tipo de mujeres, aunque presenta en la *Eneida* diferencias notables respecto a su imagen tradicional. Según la leyenda, permaneció fiel, como *univira*, a su esposo muerto. Virgilio introduce cambios en este personaje<sup>17</sup>, al hacerle caer en brazos de Eneas, traicionando así el pacto de fidelidad que había establecido con Siqueo<sup>18</sup>. El poeta mantuano destaca en su poema el gusto de esta reina por el lujo y la suntuosidad, gusto contrario al ideal de humildad que pregonaban los valores éticos tradicionales. No obstante, el dramatismo y ternura con el que se representa a la cartaginesa, la alejan de la maldad y depravación de Cleopatra y de Sofonisba: Dido ama realmente a Eneas, mientras que el vínculo que mantienen las otras dos mujeres con sus amantes es meramente sexual; además lamenta haber perdido su honor (Virgilio, *Eneida* IV 320-323), aquéllas no: “Mas la reina, hace tiempo el alma herida del mal de amor, con sangre de sus venas nutre sus llagas, y en oculto fuego consumiéndose va<sup>19</sup>” (*Eneida* IV 1-2).

Volviendo a la Sofonisba de Silio (XVII 71-75), ésta es hija de Asdrúbal, figura importante dentro de la armada púnica. La muchacha presenta muchos rasgos en común con sus modelos literarios, dentro de los que destacan su belleza extraordinaria (“Era la doncella de singular belleza y preclaro linaje”, v. 71), el poder de seducción, su origen noble, y su desmedida ambición. Aparece por primera vez en el último libro de *Púnica* (v. 71) y de forma breve, tan sólo se le dedican cinco versos (XVII 71-75), lo que resulta sorprendente porque su precedente literario, Tito Livio, le había asignado dos capítulos. El escaso relieve que se concede a esta figura se manifiesta especialmente en el hecho de que el poeta no mencione siquiera su nombre, pero también en el hecho de que no le ceda la palabra en ninguna ocasión ni recoja sus sentimientos y emociones. Esta actitud,

15. Se refiere a Helena de Troya.

16. Traducción de J. Bartolomé Gómez (2003).

17. Algunos de los cambios que aparecen en Virgilio ya se habían empezado a dar en Nevio.

18. En un principio, la cartaginesa rehúsa romper el pacto, pero su hermana Ana, además de las diosas Venus y Juno, la impulsan a ello. “Las palabras de Dido a Ana resumen con magistral concisión uno de los temas clave del libro IV, a saber, que siendo viuda Dido, no podía volver a casarse aunque estuviera muy enamorada, porque así se lo había prometido a las cenizas de su primer marido. La *univira* = a la mujer que ha tenido un solo marido era muy valorada por los romanos chapados a la antigua”, J. C. Fernández Corte (1998: 236, n. 49).

19. Traducción del latín de J. C. Fernández Corte 1998.

según A. La Penna<sup>20</sup>, responde a la intención de Itálico de no conceder relevancia a este personaje, desprovisto de toda virtud; él sólo presta atención a las mujeres ejemplares, por las enseñanzas morales que aportan a las matronas de su época; su tradicionalismo moralizante, en opinión de La Penna, sobrepasa al de Livio, que había concedido gran relieve dramático a este tipo femenino, dándole el privilegio de expresarse verbalmente, al igual que hiciera Virgilio con Dido y Lucano con Cleopatra. El catálogo de mujeres de la Roma Primitiva, ya analizado, que Silio introduce con ocasión de su descripción del mundo infernal (XIII 806-850), nos induce a pensar que esta hipótesis de La Penna puede ser matizada, puesto que en esta relación no sólo aparecen mujeres ejemplares, aunque sean las que predominen, sino también malvadas o traidoras. Es más probable que haya que considerar como razón el potencial seductor de esta mujer, cuyo retrato, según lo ha transmitido Livio, muestra, junto a sus otras características, un alto concepto de dignidad personal; todo ello contribuye a crear una figura poderosamente atractiva y perturbadora; precisamente lo que trata de evitar Silio en sus retratos femeninos. Así, tan sólo nos transmite, y además de una forma indirecta y por ello de una manera mucho más efectiva y sin riesgos, los efectos devastadores de esta mujer sobre Sífax. Su origen y, sobre todo, su belleza, son los únicos rasgos de ella mencionados en el poema; de este modo, sin nombre, sin voz y sin actuar, se convierte su figura en puro efecto destructor, y logra el relato lo que pretende Itálico con mayor eficacia.

Es importante tener en cuenta el hecho de que el episodio, a diferencia de lo que ocurre en las escenas en las que aparecen las matronas romanas, se inserta dentro de los acontecimientos bélicos; en ellos Sofonisba tiene un papel importante: es ella la causante del conflicto, la que instiga al marido a combatir: “Este marido excesivamente mimoso y complaciente habría de pagar con sangre su sumisión y la ardiente pasión que sentía por su esposa” (vv. 80-82); “Entonces la cólera, la vergüenza y su misma esposa (tercer incentivo) insuflaron monstruosos deseos en el corazón del rey” (vv. 112-113).

La joven cumple, por tanto, la misma función que la Helena homérica con Paris y la Cleopatra de Lucano con César y Marco Antonio<sup>21</sup>. Los hombres que apoyan a estas mujeres en la guerra, pertenecen siempre al bando de los vencidos: la implicación del sexo femenino en el mundo del

20. A. La Penna (1981: 237).

21. César no pierde la guerra, pero también es seducido y entabla combates incitado por sus súplicas.

hombre tiene siempre fatales consecuencias<sup>22</sup> (vv. 133-148). Es por eso por lo que Silio hace hincapié en su condición sexual, *virgo*, palabra a inicio de verso con la que empieza su descripción. Prestemos atención a los versos en los que aparece descrita:

Era la doncella de singular belleza y preclaro linaje: su padre era Asdrúbal. En cuanto la recibió en su excelso tálamo<sup>23</sup>, como si lo abrazase por primera vez la antorcha y la llama del himeneo, en calidad de yerno entregó sus bienes a los cartagineses y transfirió sus ejércitos como dote, disolviendo así su tratado de amistad con el Lacio. (Sil. XVII 71-75).

Bajo la forma de narración la joven es representada como una mala pasión (“amor infame”, v. 69), un fuego que está consumiendo al rey masilo (“tercer fuego”, v. 112). El episodio está lleno de alusiones eróticas: “lecho nupcial” (v. 70), “excelso tálamo” (v. 72), “antorcha nupcial” (v. 73), “abrasado” (v. 73), “antorcha conyugal” (v. 73), “himeneos” (v. 79), “ardiente pasión” (v. 82), “tercer fuego” (v. 112). Mediante estas alusiones el poeta trata de mostrar el lado más oscuro del bando opuesto y desprestigiarlo. Nada tiene que ver la muchacha con las mujeres romanas, modelos de conducta y de buen comportamiento. La africana aparece desprovista de las virtudes romanas femeninas, es decir, de la *pietas*, de la *fides* y, sobre todo, de la *pudicitia*; su conducta sexual, según los criterios de la moral romana, es más que reprochable. Únase a esto un hecho significativo: a diferencia de su predecesor, Tito Livio, Silio Itálico no menciona en su texto el suicidio de la joven, por lo que la priva de toda posibilidad de lavar algo su imagen desprestigiada.

Ciertamente Itálico sólo tiene ojos para ver los rasgos negativos de esta muchacha, lo que nos lleva a pensar que su intención ha sido dibujar un tipo femenino, no una mujer, construido conforme a un patrón (la describe en oposición al prototipo de mujer romana); para ello, desfigurar a Sofonisba y no concederle ningún atractivo, desde el punto de vista moral romano, es una estrategia indispensable. Pretende que los destinatarios de su poema no sientan ningún tipo de fascinación por esta joven. Sin duda alguna, en esta caracterización de la africana percibimos el peso que ejerce sobre la poesía flavia la política social heredera de Augusto, que trataba de corregir la conducta sexual de la mujer. Sin embargo, Itálico, en su deseo de atenerse a los postulados de la *correctio morum*, se sirve de un medio distinto al de sus predecesores épicos. Virgilio, por ejemplo, da gran relieve a la figura de Dido —Dido tiene nombre, voz y actúa; de hecho, es una de

22. Cf. R. Cortés Tovar (2001: 177).

23. Se refiere a Sifax.

las protagonistas principales de la *Eneida*—: presenta a la cartaginesa, en un principio, al frente de su pueblo, lo que constituye una seria amenaza para las convenciones culturales romanas en las que el poder se reservaba a los hombres de forma casi exclusiva, pero le hace caer en la ruina, al lograr despertar en ella una pasión incontrolable por el troyano Eneas, que la lleva a olvidar sus deberes de reina y a traicionar la memoria de su esposo muerto<sup>24</sup>. La única salida de Dido a esta situación es la muerte, o, por decirlo de forma más precisa, con las palabras de A. M. Keith (1997: 298-299), que nos servirán de conclusión a este apartado: “In the depiction of Dido’s excessive passion and her resulting political downfall and death, a pattern of protocols promoting female sexual “purity” can be discerned that overlaps with Augustan elite ideology concerning the state regulation of female sexuality. Viewed through this androcentric elite Roman perspective, Dido’s nationality and gender (ideo)logically render her socially disruptive and therefore sexually deviant”.

#### 4.2.2.—La mujer guerrera

Asbite pertenece al prototipo de mujer guerrera, modelo de mujer que también supone una seria amenaza para el mundo del hombre romano: ella también se introduce en la vida pública, desafiando las leyes morales romanas. Sin embargo, a diferencia de Sofonisba, participa activamente en los acontecimientos bélicos y lucha en la guerra junto a los hombres. El modelo literario principal para esta guerrera es la Camila de Virgilio (*Eneida*. VII y XI), guerrera volsca, que apoya a Turno en su guerra contra Eneas. El personaje femenino virgiliano está construido, a su vez, sobre la base de la Amazona Penthesilea. La virginidad, el amor por la caza, y su culto a Diana son las principales características de todas estas jóvenes. Parece claro, por tanto, que los poetas romanos atribuyen siempre el papel de mujer guerrera a mujeres extranjeras, y a todas ellas las hacen intervenir en el bando contrario al romano.

Asbite, hija de Yarbas, rey de Getulia, es una guerrera de los garamantes, que participa en el ataque a Sagunto del lado de los cartagineses; joven virgen (rechaza el matrimonio porque esto la alejaría de la guerra) y autónoma, amante de la caza y seguidora de Diana, actúa de manera casi viril,

24. La gran proximidad temporal entre la promulgación de la legislación moral de Augusto del 18 a. C. y la publicación de la *Eneida*, según A. M. Keith (1997: 297), sugiere que la transgresión de Dido puede estar relacionada con los intentos del emperador por regular la sexualidad femenina.

con valentía, vigor y audacia, es decir, es representada como una especie de reina amazónica, viviendo en libertad, sin que ningún hombre la gobierne. La muchacha, al igual que las Amazonas, desconoce las tareas consideradas propias de las mujeres (“sus manos no habían conocido la delicadeza del canastillo de la lana ni habían manejado el huso”, II 70), rasgo que la diferencia de la diosa *Pallas* —quien, aunque es una guerrera, realiza también labores femeninas— y la inscribe dentro del ámbito de la barbarie<sup>25</sup>. Sin embargo, la mayor diferencia existente entre ella y Atenea (Minerva en el caso romano) es el tipo de lucha que entabla: la joven interviene de forma salvaje en la guerra, luchando con armas arrojadas y desde un carro, es decir, atacando al enemigo a distancia, lo que la convierte en cobarde y la aleja del mundo masculino en el que desea ser inscrita. La forma de luchar de Atenea, en cambio, es organizada y se basa en la técnica y la razón, medio mucho más efectivo. Con todo, su presencia en una epopeya histórica romana parece responder más a la necesidad de ajustarse a tipos consagrados por el género épico que a otro tipo de exigencias, lo cual no excluye que en la configuración del personaje se acentúen los rasgos más adecuados para insistir en los principios dominantes a lo largo de la obra.

La primera vez que se alude a ella en el poema es en el verso 56 del libro II, en el catálogo de los aliados de Aníbal; ella cierra el catálogo con sus tropas marmáricas, puesto de honor en la armada, que aquí más que subrayar su dignidad y prestigio, pretende enfatizar la alteración del código épico que su participación en la guerra produce:

Asbite no había conocido varón y, siempre sola en su estancia, había pasado su juventud cazando en el bosque. Sus manos no habían conocido la delicadeza del canastillo de la lana ni habían manejado el huso; prefería a Dictina, las espesuras, espolear jadeantes corceles y abatir bestias salvajes (vv. 68-72).

El antecedente principal de Silio en la creación de esta figura, la ya mencionada Camila de Virgilio<sup>26</sup> (*Eneida* VII 803-817, XI 648-867), comparte todos los rasgos indicados para Asbite. Lo más destacado de ellas, como ya hemos comentado, es que ambas apoyan al bando contrario al romano (Asbite a Aníbal y Camila a Turno), el de los vencidos: la introducción de la mujer en el mundo del hombre supone una transgresión del código

25. Otro rasgo que marca su barbarie es precisamente su fidelidad a un régimen monárquico, en lugar de a las instituciones democráticas de las que Atenea es garante. Cf. A. Iriarte Goñi (2002: 152).

26. Cf. W. P. Basson (1986) y E. Cantarella (1997: 48-51).

épico y genérico<sup>27</sup>, que se castiga con la muerte de ésta y con la derrota del ejército al que presta su ayuda<sup>28</sup>.

Y al fin, Camila, prez y honor de los volscos, que comanda un escuadrón que gallardea en bronce. Es la virgen guerrera, que las manos ni al rocambo acostumbró, femínea, ni al cesto de Minerva; son batallas las que gozosa lidia, son carreras en que a los vientos deja atrás (*Eneida* VII 803-807).

La africana y la italiana conforman, pues, un modelo femenino contrario al de la romana tradicional<sup>29</sup>. Por eso el poeta, lo mismo que sucedía con Sofonisba, pero de forma más evidente, insiste en destacar la condición sexual de la guerrera a través del empleo reiterado del sustantivo *virgo*, que se repite algo más que el nombre propio de la muchacha; la utilización del adjetivo *belligera* (v. 168), así como la alusión a Dictina, sobrenombre de la diosa Diana (vv. 71 y 191) —diosa de los cazadores y protectora de las Amazonas, de las guerreras y de las cazadoras, es decir, de las mujeres independientes del hombre— producen también este efecto. Así pues, el poeta señala el género sexual de Asbite, porque es el no habitual dentro de los acontecimientos bélicos, y opone su condición de mujer a la mas-

27. En gran medida lo que señala A. M. Keith (2000: 27) sobre Camila se puede aplicar a Asbite: “Camilla furnishes a particularly complex example of the representation of *feminae* in the *Aeneid* and their reception in the ancient commentaries. Virgil emphasises the transgression of gender norms entailed by a woman’s participation in the male arena of warfare both in her introduction in the emphatic final position of the Italian catalogue in book 7 and in her aristeia and death in book 11. By introducing Camilla as *bellatrix* (7.805), the poet implicitly aligns her with the Amazon warrior Penthesilea (*bellatrix*, 1.493) with whom he later explicitly compares her (11.662). Virgil signals the extraordinary incursion of a woman into the male arena of warfare in a line that begins and ends with gender-marked diction: *bellatrix, non illa colo calathisque Mineruae | femineas adsueta manus, sed proelia uirgo | dura pati cursuque pedum praeuertere uentos* (‘a warrior-maiden, who had not turned her woman’s hands to Minerva’s distaff and wool-baskets, but rather was accustomed, though a maiden, to endure hard battles and outstrip the winds in the footrace’, 7.805-7). The entry of a woman into the catalogue of Italian warriors clearly disturbs the gender code of Virgilian epic discourse, marked as masculine at the outset (*arma uirumque cano*, 1.1) and again at the opening of the seventh book (*acies... reges*, 7.42). The collocation *proelia uirgo | dura*, in particular, calls into question the convention of feminine *mollitia* in its transgression of the norms of gender and genre”.

28. En el poema virgiliano, se pone voz a esta visión negativa de la mujer, en boca de Tarconte, quien reprende a sus compañeros por temer a una mujer (Virgilio, *Eneida* XI 732-735).

29. La referencia a Penélope —que, pese a ser griega, se adapta al modelo de la romana tradicional con sus rasgos de *matrona lanifica* y *domiseda*—, a raíz de la mención al origen de Euridamante (vv. 177ss.), establece también una oposición entre Asbite y el comportamiento femenino considerado por los romanos más correcto.

culinidad de los guerreros saguntinos. Un ejemplo claro de esta oposición se encuentra en el discurso dirigido por el sacerdote de Hércules, Terón, a sus conciudadanos, que huyen de la guerra a refugiarse tras los muros de Sagunto, temerosos de la terrible ira que la muerte de Asbite despierta en Aníbal. El discurso es sin duda alguna una exaltación de la masculinidad (“soldados<sup>30</sup>”, vv. 228 y 231) en boca, precisamente, del asesino de la guerrera<sup>31</sup>:

“¡Deteneos, soldados! Este enemigo me pertenece. ¡Deteneos, a mí me está reservada la gloria de tamaña contienda! Este brazo bastará para expulsar a los cartagineses de las murallas y casas de Sagunto. Vosotros, mis soldados, sólo tenéis que contemplar este espectáculo. Ahora bien, si un miedo atroz os arrastra a todos a la ciudad, ¡qué hecho más vergonzoso!, cerrad las puertas y dejadme solo” (Sil. II 228-232).

Hemos señalado ya la influencia literaria ejercida por Virgilio sobre Silio en la caracterización de la joven Asbite. En lo referente a la estructura de los episodios en los que ambas intervienen, el influjo del poeta augústeo resulta inequívoco<sup>32</sup>. Ciertamente el esquema del acontecimiento es el mismo en ambas heroínas: presentación de la heroína (Sil. II 56ss., *Eneida* VII 803ss.); su aristía (Sil. II 86ss., *Eneida* XI 648ss.), interrumpida por la actuación de un enemigo (Mopso, Sil. II 108-113 y Tarconte, *Eneida* XI 727-759); intervención de su asesino (Terón, Sil. II 149-168 y Arrunte, *Eneida* XI 759-767); reanudación de la aristía de la guerrera (Sil. II 173-187 y *Eneida* XI 768-782); y su muerte (Sil. II 188-205 y *Eneida* XI 783-835); vengada con la muerte del asesino (Sil. II 206-269 y *Eneida* XI 836-867).

Dentro de su presentación destaca la comparación que se establece entre ella y las Amazonas (vv. 73-76), símil que contribuye a incrementar la belicosidad y violencia de la joven. Este vínculo con las guerreras tracias, influjo de la Camila virgiliana<sup>33</sup>, se mantiene a lo largo de todo el episodio. Asbite desde su carro de guerra (v. 81) lidera un ejército de mujeres (v. 82) y hace frente al enemigo saguntino bien con dardos (vv. 87-88) y jabalinas (v. 176), bien con su hacha de doble filo<sup>34</sup> (v. 189), armas propias de mujeres.

30. Emplea la palabra latina *viri* que significa también “hombres”.

31. Terón, precisamente por ser el asesino de Asbite, es representado en el poema como el libertador de la terrible amenaza que ésta suponía para el mundo del hombre romano.

32. Cf. M. A. Vinchesi (2001: 64-65).

33. Según W. P. Basson (1986: 57-58), en Virgilio, *Eneida*. VII 803ss. y en XI 648ss., Camila aparece asimilada a las reinas de las Amazonas Penthesilea e Hipólita, además de a Atalanta y a Harpálice.

34. El hacha, además de la jabalina y del arco, es el arma característica de las Amazonas. Cf. W. P. Basson (1986: 61).

Reconocible, pues, con la indumentaria de su país, sus ondulados cabellos recogidos por detrás con el regalo de las Hespérides<sup>35</sup>, su costado derecho al descubierto y dispuesto para el feroz combate, el brazo izquierdo radiante con su pelta del Termodonte<sup>36</sup> que la protege en la batalla, conducía su carro humeante en veloz carrera. Una parte de sus compañeras la sigue detrás en bigas; la otra, a lomos de caballos. Las hay que ya han contraído los lazos de Venus y acompañan a su reina, pero es más numeroso el grupo de las vírgenes (vv. 77- 84).

No obstante, Itálico no se limita a la mera repetición de la escena virgiliana (ya resulta novedoso y forma parte de su estrategia la incorporación de un tipo de personaje legendario en un contexto histórico); introduce en ésta algunas variaciones relevantes. Por un lado, está la figura de Harpe (v. 117), compañera de Asbite, que le salva la vida a ésta, poniendo su cuerpo como escudo contra la flecha que le lanza el cretense Mopso (vv. 108-113). Por otro, el incremento de la agresividad y violencia de la joven respecto a la reina volsca: Asbite es más viril que Camila, joven agresiva y valiente (rasgos masculinos, según los romanos), pero que, de acuerdo con la moral romana, se deja llevar por su lado más femenino, el de la impetuosidad e imprudencia. Es precisamente la impulsividad e irreflexión de la italiana lo que la lleva a la ruina<sup>37</sup>; la africana, en cambio, sucumbe por culpa de su excesiva sed de sangre<sup>38</sup> (vv. 188-191). La última novedad que introduce Itálico en este acontecimiento es el tipo de muerte que recibe la virgen a manos de Terón, menos noble y mucho más sangrienta que la que sufre la

35. Cf. Virgilio, *Eneida*. VII 815-816: “ciñe con broche de oro los cabellos”. El broche de oro marca también su condición femenina, pues es un adorno típico de las mujeres.

36. De acuerdo con M. A. Vinchesi (2001: 151, n. 30), el Termodonte es un río de Tracia asociado con las Amazonas. “Con l’epiteto *Thermodontiacus* (che qui vale ‘amazonio’) Silio mira a trasferire un colorito ‘mitico’ al suo personaggio, proseguendo la similitudine del v. 73 sgg.”.

37. Arrunte, a diferencia de Terón, que emplea la fuerza bruta para acabar con Asbite, utiliza la astucia y la ataca a traición.

38. Nos parece aceptable la explicación que ofrece A. M. Keith (2000: 131) sobre estas muertes: “If no Latin epic is complete without the death agony of a woman, no gesture of such occlusion finally succeeds. In addition, the centrality of female death in the Latin epic narrative (a book and a half for Dido, a third of a book each for Camilla and Asbyte, as well as an entire poem on Proserpina’s marriage to death and, perhaps, an entire poem for Cleopatra) works to undermine the genre’s denial of female subjectivity. Beyond Latin epic, Dido herself is treated with explicit sympathy not only in *Heroides* 7 (which participates in an elegiac tradition of inverting the epic world-view), but also in late antique examples of philological commentary and Christian theology. This literature alerts us to the imaginative energy mobilised but not finally expended in the Latin epic tradition with the representation of female characters, and suggests that the division between confirming and critiquing a masculine world order remains open to debate”.



guerrera volsca: el sacerdote, armado con la clava herculana, abre de un golpe la cabeza de la joven y, después de amputársela con su propia hacha, la clava en una lanza, que muestra a todo el ejército púnico. Camila, por el contrario, muere rodeada de sus compañeras, tras ser atravesada por una lanza; Virgilio le ofrece incluso la oportunidad de morir de forma heroica. El gran dramatismo que el poeta mantuano alcanza en este episodio, conseguido principalmente gracias al discurso que pronuncia la guerrera volsca (*Eneida*. XI 823-827), lo consigue Silio, o trata de conseguirlo, a través de una descripción detallada y macabra de la muerte de la joven, fiel al gusto de su época por lo horrible y cruento<sup>39</sup>:

Al momento, de un salto, cerró el paso a Asbite, que intentaba abandonar la lucha, y la alcanza con su clava en mitad de las sienas. Los sesos que saltaron del cráneo estrujado salpicaron las ardientes ruedas y los frenos enmarañados por los caballos erizados. Apresurándose a hacer alarde de tal masacre, arrebató la hacha a la joven reina y le corta la cabeza cuando caía del carro (vv. 197-202).

Este gusto por lo macabro se observa también en el modo en el que la garramante es vengada. La venganza de la muchacha corresponde al propio Aníbal, que una vez más da pruebas de su impiedad, al asesinar a sangre fría a Terón, atravesando su garganta con una espada y ultrajando su cadáver: su cuerpo sin vida es arrastrado por el suelo tres veces en torno a los restos de la joven<sup>40</sup>, tras lo cual se le quema el rostro y se lo deja sin enterrar para que los pájaros lo devoren (vv. 264-269). Aníbal, a la hora de vengar la muerte de su aliada, se comporta como Aquiles en respuesta a la muerte de Patroclo<sup>41</sup>. Sin embargo, su impiedad es aún mayor que la del griego, no sólo porque Terón es un sacerdote, sino también porque, a diferencia de Héctor<sup>42</sup>, no recibe sepultura. Por su parte, el comportamiento del siervo de Hércules se asemeja al de Héctor (Homero, *Iliada* XXII 250ss.), pues también él, como el troyano, se enfrenta solo a Aníbal, mientras el resto de

39. Este gusto de los poetas flavios por el barroquismo y el manierismo proviene, posiblemente, de la influencia que ejercieron sobre ellos los horrores de las guerras civiles.

40. El tres es un número con un valor ritual. Este mismo número de veces es arrastrado Héctor en torno al cadáver de Patroclo (Homero, *Iliada* XXIII 13 y en XXIV 16).

41. Menos dura es la muerte de Arrunte, que es atravesado con una flecha por la diosa Opis (Virgilio, *Eneida* XI 836-867). La venganza de la joven traspasa el plano humano y alcanza el divino: es una diosa la que realiza la vindicación. La de Asbite, en cambio, permanece en el plano humano.

42. Príamo acude donde Aquiles a suplicarle que le devuelva el cadáver de su hijo para que pueda ser enterrado, y éste accede a ello (Homero, *Iliada* XXIV 485ss.).

los saguntinos observa el combate desde las murallas de su ciudad, donde han huido a refugiarse por temor a la cólera de Aníbal.

El final trágico de estas mujeres resulta inevitable: la transgresión de los límites sociales de su sexo, desde el punto de vista romano, impone este resultado, puesto que, como dice A. M. Keith (2000: 130), la muerte de una mujer “peligrosa”, permite al héroe épico reestablecer el orden social que ésta ha puesto en peligro. Su conducta está asociada a la barbarie y falta de civilización de sus pueblos, elementos contra los que los troyanos y los saguntinos, representantes del pueblo romano, tratan de luchar para imponer una vida civilizada. En el episodio siliano esta idea queda todavía más patente gracias a la figura del sacerdote de Hércules, Terón, porque el dios al que éste alaba es el protector de la humanidad y un modelo de correcto comportamiento; Hércules es ante todo un héroe civilizador. Este rechazo de Itálico de la actitud, contraria a los valores tradicionales, de la africana se percibe especialmente en el hecho de que no la dote de voz, ni recoja sus pensamientos o emociones, forma de proceder que ya hemos observado con Sofonisba. La mayor parte del episodio, por tanto, aparece narrado y focalizado por el narrador primario; de esta manera los acontecimientos son percibidos por el oyente / lector desde cierta distancia, evitando que éste se sienta identificado con la joven que, desde el punto de vista de los romanos, no es digna de ser imitada. El tradicionalismo de Silio traspasa de nuevo al de su precedente literario: Virgilio se aventura a recoger en estilo directo las últimas palabras de Camila (*Eneida* XI 823-827) y confiere a su guerrera mayor relevancia que Itálico: le hace aparecer en más libros (interviene en los libros VII y XI) y la rodea de un aura de suspense que despierta en su audiencia el interés por esta figura tan compleja.

##### 5.—*Conclusión*

En resumen, los episodios en los que participan las mujeres extranjeras, a diferencia de los de las mujeres romanas, destacan por estar insertos dentro de las acciones bélicas, en las que éstas, bien directa (Asbite) o indirectamente (Sofonisba) toman parte. Por su comportamiento, caracterizado como culturalmente distinto o no civilizado, estas mujeres se oponen a la romana tradicional, dejando bien patente de este modo el antagonismo que establece la épica no sólo entre el hombre y la mujer, sino también entre los romanos y los extranjeros.

Así pues, en *Púnica* existe una clara oposición entre las figuras idealizadas, correspondientes al modelo de matrona romana, y las mujeres extranjeras: las primeras son *univirae* y madres ejemplares, son, por tanto, fieles al ideal romano que atribuía a la mujer la función social de casarse

y engendrar hijos<sup>43</sup>. Ni Sofonisba ni Asbite cumplen este ideal; la primera porque no respeta el valor romano de la *pudicitia*, la segunda porque, al permanecer virgen, no da a su patria futuros soldados, que continúen las empresas de sus antepasados. La representación siliana de estas jóvenes, por tanto, se amolda a la visión antigua de la mujer extranjera y denota el rechazo por parte del poeta de estos prototipos femeninos.

Para finalizar quisiéramos aclarar un rasgo del texto siliano: a pesar de la poca importancia que el poeta quiere conferir a estas jóvenes, y en esto está implícito el hecho de que sean mujeres, tienen un papel fundamental en el poema, pues son ellas las que desencadenan la acción: Sofonisba con su poder de seducción consigue que Sífax se pase al bando púnico y se enfrente a Roma, mientras que Asbite lidera ella misma un ejército de mujeres que causa grandes estragos en la armada romana. Pero esta implicación de las heroínas en los asuntos de hombres, esta ruptura de las barreras sociales, se percibe como peligrosa en la Antigüedad: el incumplimiento por parte de la mujer de las rigurosas normas que le impone la sociedad supone para ellas la muerte y para el bando sobre el que ejercen su influencia la derrota. Es por esto, precisamente, por lo que el trágico fin de Aníbal y sus aliados (ejm.: Sífax) es predicho de antemano, porque tanto Sofonisba como Asbite prestan su ayuda al ejército cartaginés. En la caracterización de estas figuras, por tanto, el poeta ha sido fiel a la tradición y, en mayor medida que sus antecesores, ha retratado de modo negativo al modelo de mujer seductora, Sofonisba, y al prototipo de mujer guerrera, Asbite. Ningún escritor, salvo Itálico, les había impedido a estas mujeres hacer uso de la palabra. De todo ello se deduce que la negociación de lo femenino retorna a una posición más tradicional, pese a que algunos de sus contemporáneos, en especial Estacio, habían sido más innovadores en este campo.

## 6.—Referencias bibliográficas

- BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús: “La leyenda de la violación de Lucrecia, la articulación del relato del reinado de Tarquinio el Soberbio en Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, 1.49-60)”. *Veleia*, Vol. 10, N° 1 (1993), 247-263.
- BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús: “*Bella matribus detestata*. Una visión negativa de la guerra”. En CORTÉS TOVAR, Rosario y FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos: *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 267-274.
- BASSON, W. P.: “Vergil’s Camilla: A paradoxical character”. *Acta Classica*, Vol. 29, N° 1 (1986), 57-68.

43. De esta manera, sus maridos lograban tener hijos legítimos que heredaban sus bienes, y la patria, soldados con los que emprender conquistas de nuevos espacios.

- BRUÈRE, Richard Treat: "Lucan's Cornelia". *Classical Philology*, Vol. 46, N.º 2 (1951), 221-236.
- BRUÈRE, Richard Treat: "Silius Italicus *Punica* 3. 62-162 and 4. 763-822". *Classical Philology*, Vol. 47, N.º 2 (1952), 219-227.
- CALHOON, Cristina G.: "Lucretia, savior and scapegoat: the dynamics of sacrifice in Livy 1.57-59". *Helios*, Vol. 24, N.º 2 (1997), 151-169.
- CANTARELLA, Eva: *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Traducción de NÚÑEZ PAZ, María Isabel. Madrid, Cátedra, 1997.
- CORTÉS TOVAR, Rosario: "Orígenes en Grecia y Roma de las actitudes actuales hacia las mujeres". *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, Vol. 3, N.º 1 (2001), 161-196.
- GROSS, Nicolas P.: "The rhetoric of abandonment". En GROSS, Nicolas P.: *Amatory persuasion in antiquity: Studies in theory and practice*. London and Toronto, Associated University Press, 1985, pp. 69-123.
- HAGEDORN, Suzanne: *Abandoned women. Rewriting the classics in Dante, Boccaccio, and Chaucer*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.
- IRIARTE GOÑI, Ana: "La guerra y la doncella". En IRIARTE GOÑI, Ana: *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal, 2002, pp. 146-160.
- JOSHEL, S. R.: "The body female and the body politic: Livy's Lucretia and Verginia". En McCLURE, Laura K.: *Sexuality and gender in the Classical World*. Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 163-187.
- KEITH, Alison M.: "Tandem venit amor a roman woman speaks of love". En HALLET, Judith P. and SKINNER, Marilyn B.: *Roman sexualities*. New Jersey, Princeton University Press, 1997, pp. 295-310.
- KEITH, Alison M.: *Engendering Rome: Women in Latin epic*. Cambridge, 2000.
- KEITH, Alison M.: "Sex and Gender". En HARRISON, Stephen: *A companion to Latin literature*. Victoria, Blackwell, 2005, pp. 331-344.
- KLINDIENST JOPLIN, Patricia: "Ritual work on human flesh: Livy's Lucretia and the rape of the body politic". *Helios*, Vol. 17, N.º 1 (1990), 51-70.
- LA PENNA, Antonio: "Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)". *Atti Congresso Internazionale di Studi Vespasiani*, Vol. 1. Rieti, Centro di studi varroniani, 1981, pp. 223-351.
- LIVIO, Tito: *Historia de Roma desde su fundación*. Edición de VILLAR VIDAL, José Antonio. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001.
- LUCANO, Marco Anneo: *Farsalia*. Edición de BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús. Madrid, Cátedra, 2003.
- MICOZZI, Laura: "Pathos e figure materne nella Tebaide di Stazio". *Maia*, Vol. 50, N.º 1 (1998), 95-121.
- RATTI, Stéphane: "Le viol de Chiomara sur la signification de Tite-Live 38, 24". *Dialogues d' Histoire Ancienne*, Vol. 22, N.º 1 (1996), 95-131.
- ROSATI, Gianpiero: "Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): Tracce elegiache nell'epica del I sec. d. C.". *Maia*, Vol. 48, N.º 1 (1996), 139-155.
- SANTORO L'HOIR, Francesca: "Livian ladies: Cardboard characters in feminine attire". En SANTORO L'HOIR, Francesca: *The rhetoric of gender terms. 'Man', 'woman', and the portrayal of character in Latin prose*. Leiden, Brill, 1992, pp. 77-99.
- SILIO ITÁLICO, Tito C. A.: *Le guerre Puniche*. Edizione di VINCHESI, Maria Assunta. Milano, Bur Classici Greci e Latini, 2001.
- SILIO ITÁLICO, Tito C. A.: *La Guerra Púnica*. Edición de VILLALBA ÁLVAREZ, Joaquín. Madrid, Akal, 2005.

- SPALTENSTEIN, François: *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, vol. II. Gèneve, 1990.
- VINCHESE, Maria Assunta: “Imilce e Deidamia, due figure femminili dell’ epica flavia e una probabile ripresa da Silio Italico nell’ Achilleide di Stazio”. *Invigilata Lucernis*, Vol. 21, N.º 1 (1999), 445-452.
- VIRGILIO, Publio: *Eneida*. Edición de FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos. Madrid, Cátedra, 1998.
- WILSON, Marcus: “Ovidian Silius”. *Arethusa*, Vol. 37, N.º 2 (2004), 225-249.