



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Ticoscopia: la mirada y la mirada femenina en la
épica y su aplicación en la épica áurea española

Autor

Santiago García Gutiérrez

Director

Alberto Montaner Frutos

Facultad de Filosofía y Letras

2019

1.- INTRODUCCIÓN	3
2.- TICOSCOPIA.....	4
2.1.- La mirada como elemento narrativo en la épica	4
2.2. Orígenes del concepto de la ticoscopia. El episodio de la «Ticoscopia» en la Ilíada; funciones de la ticoscopia como motivo literario.....	6
2.3.- Ticoscopia en otras obras del mundo clásico grecolatino.....	10
2.3.1.- <i>Las Fenicias de Eurípides</i>	10
2.3.2.- <i>La Eneida de Virgilio</i>	12
2.3.3.- <i>La Tebaida de Estacio</i>	14
2.3.4.- <i>Las Dionisiacas de Nono</i>	16
2.4.- Ticoscopia y mirada en otras obras del mundo antiguo.....	17
2.4.1.- <i>El Mahabharatha, de Vyasa</i>	18
2.4.2.- <i>Táin Bó Cúailnge</i>	20
3.- LA MIRADA, LA MIRADA FEMENINA Y SU RELEVANCIA EN LA ÉPICA.....	22
3.1.- La mirada divina.....	22
3.2.- La mirada mortal y la mirada femenina.....	23
4.- TICOSCOPIA EN LA ÉPICA AUREA	24
4.1.- <i>La Jerusalén Liberada</i> de Torquato Tasso	25
4.2.- <i>La Jerusalén Conquistada</i> de Lope de Vega.....	26
4.3.- <i>El Bernardo o Victoria de Roncesvalles</i> de Bernardo de Balbuena	28
5.- CONCLUSIONES	32
6.- BIBLIOGRAFÍA.....	34
7.- ANEJOS	
7.1- Anejo de textos.....	¡Error! Marcador no definido.
7.2.- Anejo de imágenes	¡Error! Marcador no definido.

1.- INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de fin de grado consiste en el análisis de la fórmula ticoscópica, motivo aparecido por primera vez en la *Iliada* de Homero y su pervivencia en un corpus seleccionado de obras del Siglo de Oro español, a fin de realizar un breve estudio comparativo de la utilización de este recurso narrativo –la visión desde un punto elevado de un campo de batalla por parte de un espectador, generalmente femenino– entre obras de la épica clásica grecolatina y la épica aurea española.

Para ello, el trabajo se divide en tres apartados: el primero centrado en el análisis de la ticoscopia como motivo en la épica, realizando una breve aproximación a algunos de sus usos más notorios en la literatura clásica grecolatina, tanto teatral como épica, basándonos en la lista ofrecida por Smoolenars (1994); así como la breve visión del motivo de la mirada en obras más alejadas de la *Iliada*, como el *Mahabharatha* indio y el *Táin Bó Cúailnge* irlandés, que sirven a modo de ejemplo de cómo el motivo de la ticoscopia y el interés por las distintas visiones sobre el mismo conflicto constituye un fenómeno humano global, no centrado en la obra de Homero exclusivamente, apartado que merece más estudio por sí mismo.

En segundo lugar, el comentario de las distintas formas que la visión –*gaze*, en inglés– adquiere en la épica, desde la mirada de los dioses, quienes actúan como observadores supremos del conflicto heroico, hasta la mirada de los mortales, centrándonos especialmente en la mirada femenina, la mirada que observa “lo que los hombres no son capaces de ver”, recurso utilizado en la ticoscopia como elemento de apoyo principal; empleando como punto de referencia central el trabajo de Lovatt (2013), usando además trabajos como el de Scodel (1997) y los estudios de Ruiz Doménech (1986 y 1999).

Para terminar, el tercer apartado se centra en el estudio de la mirada y de ciertos episodios ticoscópicos en una obra épica italiana, *La Jerusalén Conquistada*, y en dos obras del Siglo de Oro español: *La Jerusalén Liberada*, y *El Bernardo*, comparándolos con los episodios previamente tratados para tratar de encontrar semejanzas entre su empleo en la épica aurea y el uso más clásico de la misma.

2.- TICOSCOPIA

2.1.- La mirada como elemento narrativo en la épica

La épica es una narrativa omnisciente y objetiva, una que mira desde arriba a sus personajes y les vuelve objetos de su visión, a pesar de que los personajes mismos intenten apartarse de ella [...] La narrativa de la épica está estructurada por las miradas de los que observa, no solo los dioses (y diosas) arriba en las montañas, sino también las mujeres (y hombres ancianos) en las murallas cercanas. (Helen Lovatt, 2013, p. 1)

La épica, entendida como el desarrollo de unos eventos por parte de un héroe, el esforzado, según el modelo tradicional de Aristóteles –quien es capaz de enfrentarse a los desafíos, aunque no siempre logre superarlos–, no deja de ser en última instancia un juego de miradas y distintas visiones realizadas por los personajes sobre el mismo evento, generalmente de carácter bélico, mediante las cuales el narrador busca exponer al oyente dichos eventos desde una perspectiva más cercana al conflicto. La mirada, por tanto, se vuelve un nexo central dentro de la épica, siendo la unión y estructuración principal el juego de miradas, ya sea de forma directa, exponiendo los objetos, personajes y situaciones del pasaje, o indirecta, donde la mirada de los personajes nos permite, a su vez, entender más sobre el pensamiento interno de estos.

La mirada en la épica constituye una relación de poder entre el observador y el observado. Un personaje es poderoso por observar, mientras que es despojado de su poderío al ser observado. Es, además, una mirada que puede verse reflejada fácilmente. Si bien los dioses miran a los mortales desde arriba, con la capacidad de interceder en su destino, ya sea para destruirles o para ayudarles; los mortales pueden desafiar esta mirada divina, apoderarse de ella o mirar a los otros mortales para imponerse sobre ellos.

Estos juegos de poder tienen diferente carácter, dependiendo de quien los ejerce; siendo los dioses los principales y eternos espectadores del conflicto épico, pero también recayendo ese papel en las mujeres y ancianos que observan desde las murallas o, incluso, en los propios héroes. También, al variar la función que esta mirada realiza en la obra, podemos separar los distintos tipos de miradas en categorías funcionales; desde la simple écfrasis, que sirve para abarcar aspectos físicos y representar detalles minuciosos de escenas, hasta miradas que abarcan el ámbito personal y el espectro moral de los héroes, mujeres o reyes que observan la batalla. Se puede ver, por ejemplo, en este fragmento del *Mahabharatha*, uno de los grandes textos épicos de la India, en el que Krishna, avatar de Visnú, comenta a su

primo Arjuna la cantidad de enemigos a los que se van a enfrentar en la batalla de Kurukshetrá, con tono heroico. No obstante Arjuna, preso de sus sentimientos hacia ellos y tras observar el campo de batalla desde lo alto de su carruaje, reconociendo en él familiares y amigos, expresa ante su primo el desánimo que siente por tener que matarlos:

—¡Mira, Arjuna! Fíjate en el gran ejército que dirigen Bhishma y Drona. Mira a todos los kurus que se han reunido aquí para morir en tus manos.

Arjuna posó sus ojos sobre aquel gran espectáculo y vio a los héroes preparados para la guerra, vio allí a muchos de los que le eran queridos. Eran sus abuelos, maestros, tíos, hermanos, hijos, amigos entrañables y camaradas. Los miraba una y otra vez, y, de repente, se sintió lleno de compasión por todos ellos. Su voz estaba emocionada por la aflicción y dijo:

—Krishna, siento que una terrible debilidad se apodera de mí. Mi boca se ha secado de repente y me tiembla todo el cuerpo. Krishna, mi cabeza me da vueltas y me siento desfallecer. Mis miembros rehúsan mantenerme en pie. Mi cuerpo arde como si tuviera fiebre y mi Gandiva se resbala de mis manos. Cuando miro a todos estos hombres que son mis parientes, siento que no puedo luchar contra ellos. Fíjate en los presagios, Krishna, no auguran nada bueno para nadie. No creo que esté bien que mate a mis parientes, no quiero ganar esta guerra. No quiero ningún reino ni tampoco los placeres de este mundo. No les veo ninguna utilidad. Esos grandes héroes significan mucho para mí y están listos para luchar. No les mataría, aunque obtuviese la soberanía sobre los tres mundos. ¿Cómo entonces voy a matar a los hijos de Dhritarashtra por el placer pasajero de gobernar este mundo? Han sido ambiciosos, malvados, avariciosos y codiciosos. Admito todo eso, pero aun así siguen siendo mis primos, y es un pecado matar a los propios parientes. Antes me alejaría de la guerra. Incluso mejor sería que me matase Duryodhana. No quiero luchar. (*Mahabharatha* VI, 3)

Los personajes de la épica son al mismo tiempo objeto de observación, tanto externa – el lector, siempre presente ante la obra– como interna, y sujetos observadores. Son el punto central de la narración, sí, pero también pueden llegar a constituir gran parte de la figura del narrador que, al relatar los eventos desde la propia óptica de los héroes y sus familiares, los tiñe con personalidad, sentimientos y emociones. Desde los dioses, que vigilan la batalla desde lo alto en sus respectivos altares, hasta las mujeres y ancianos que buscan con la mirada a sus hijos desde las murallas, pasando por los héroes que observan el ejército contrario desde el propio campo de batalla, a su rival a los ojos antes de sus duelos; todos los protagonistas de la épica sirven como observadores dentro de la historia, y a su vez, el mero hecho de ser monumentos, héroes, les hace dignos de ser observados.

2.2. Orígenes del concepto de la ticoscopia. El episodio de la «Ticoscopia» en la *Iliada*; funciones de la ticoscopia como motivo literario

La palabra “ticoscopia”, del griego τειχοσκοπία, a su vez de τείχος (‘muro, muralla, estructura defensiva’) y del verbo σκοπέω (‘ver, observar, pasar revista’), se refiere, en la épica, a todo aquel episodio narrado por una voz (generalmente femenina, aunque se verán casos de ticoscopia masculina) que observa una situación, generalmente un campo de batalla, desde la elevación ofrecida por una muralla, una torre o un altiplano. Es importante denotar que este término se emplea desde la antigüedad, no es un término actual, apareciendo por vez primera en los escolios –anotaciones marginales de origen posterior de carácter analítico o crítico– encontradas en las *Fenicias* de Eurípides, donde se define el episodio ticoscópico aparecido en esta obra como una inversión de la ticoscopia homérica.

La ticoscopia es un motivo en el que el narrador interpuesto cobra una gran importancia, pues pone al espectador detrás de un muro infranqueable para él, siendo incapaz de observar la escena salvo mediante la mediación del personaje narrador. Sin embargo, debido a esta relevancia de la figura del narrador interpuesto, la ticoscopia es un tipo de episodio siempre en el límite entre el teatro –donde también tendrá su utilización, sobretodo en el Siglo de Oro– y la épica, pues permite narrar eventos de gran calibre, como batallas o desastres naturales, que de otra manera sería imposible presentar al espectador. Es por ello por lo que, ya desde tiempos antiguos, su utilización se verá tanto en la épica como en la tragedia indistintamente. Cabe notar que ninguna de las veces que la ticoscopia aparece como motivo narrativo, tanto en la épica como en el teatro, será idéntica a la ticoscopia homérica, pero seguirá, como mínimo, sus dos patrones principales, según Verhelst (2013, 770); una ubicación alta (ya sea una montaña, una muralla o un altozano) y la descripción del ejército enemigo por alguien más informado que el personaje al cual le es narrado. Esta imposición de la figura de un mediador, generalmente femenino, entre el espectador y el evento esperado produce en la ticoscopia, según Scodel, un efecto intensificador del drama de ver a dos ejércitos a punto de enfrentarse, sin resultar tampoco abrumador para el espectador:

The audience, by seeing and hearing her rather than the spectacle itself, can feel the impact of the sight without losing the ability to evaluate it. The limits of tragic spectacle thereby show themselves as advantages. The poet selects and re-presents, conveying an emotional impact that does not overwhelm. (Scodel, 1997, p. 93)

Es confuso, en ocasiones, diferenciar la ticoscopia de una aplicación simplemente bélica de la mirada. ¿Cuándo es un fragmento ticoscópico y cuándo es un fragmento militar

narrado desde las alturas? La principal diferencia entre ambos tipos es la importancia que en el episodio ticoscópico se da a la mirada, al hecho de observar. En una obra historiográfica, como podrían ser las obras de César o de Tito Livio, aparecerán frecuentemente episodios de asedio y, por tanto, personajes en las murallas de una ciudad. Sin embargo, estos personajes nunca miran más allá, no se concentran en mirar desde las murallas, sino en defenderlas. Si miran es, en todo caso, para poder ver al enemigo y defender su hogar, mientras que en la ticoscopia, la mirada es más profunda, abarca más distancia y, sobretodo, es más sentimental.

En primera instancia, el término obtiene su nombre a partir del episodio homónimo ocurrido en el canto III de la *Ilíada* de Homero, entre los versos 161 y el 246. En este episodio, Príamo, rey de Troya, consulta a Helena, quien ha sido incitada por la diosa Iris para aproximarse a las murallas, acerca de los caudillos griegos, poco antes de la pelea entre Menelao y Paris, a quienes observa desde lo alto de las murallas:

«Ven aquí, hija querida, y siéntate ante mí y verás a tu anterior marido, a tus parientes políticos y a tus amigos. [...] Así podrás decirme además el nombre de ese monstruoso guerrero. ¿Quién es ese guerrero aqueo noble y alto? Ciertamente que hay otros más altos, que hasta le sacan la cabeza, pero hasta ahora no he visto en mis ojos a nadie tan bello ni tan majestuoso. Lo digo porque parece un rey». (*Ilíada*: 54)

Resulta curioso, no solo el repentino interés de Príamo en conocer más acerca de los caudillos aqueos en el décimo año de guerra, momento en el que transcurre este pasaje; sino más bien su desconocimiento previo. Es por ello que algunos autores consideran este pasaje como un episodio retrospectivo, es decir, ocurrido antes temporalmente, pero ubicado por Homero en este momento para la utilidad práctica que tenía; la presentación de los caudillos aqueos ante el público de la obra. Esta es la primera función que tendrá la ticoscopia como episodio literario; el detallar características físicas de los personajes al público que escucha al aedo. El fragmento continúa con la respuesta de Helena:

Respondióle Helena, de casta de Zeus entre las mujeres: «Pudor me inspiras, querido suegro, y respeto también. ¡Ojalá la cruel muerte me hubiera sido grata cuando aquí vine en compañía de tu hijo, abandonando tálamo y hermanos, a mi niña tiernamente amada y a la querida gente de mi edad! Mas eso no ocurrió, y por eso estoy consumida de llorar. Te voy a decir eso que me preguntas e inquietas: ése es el Atrida Agamenón, señor de anchos dominios, a la vez buen rey y esforzado lancero. Era mi cuñado, de mí, cara de perra, si eso alguna vez sucedió». (*Ilíada*: 54)

La mirada de Helena recorre el campo de batalla desde la posición fortificada y elevada de las murallas, lo que le permite conseguir una visión panorámica de los eventos que allí acontecen, presentando a los caudillos griegos, que participan en la batalla desde distintas

posiciones. Esta es la segunda función de la ticoscopia como episodio literario; presentar varias escenas que transcurren en el mismo instante temporal, pero ligeramente separadas en el espacio, de una forma continua y natural, siguiendo la vista de un narrador interno, en lugar de exponerlas una tras otra mediante la voz del narrador externo. Así, la mirada de Príamo se detiene en Ulises, alejado de Agamenón, y posteriormente en otros caudillos griegos:

En segundo lugar, al ver a Ulises, preguntó el anciano: «Ea, dime también este, hija querida, quien es. Es más bajo que el Atrida Agamenón, que le saca la cabeza, pero se le ve más ancho de hombros y de pecho [...]». Respondióle entonces Helena, nacida de Zeus: «Ese otro es el Laertíada, el muy ingenioso Ulises, que se crió en el país de Ítaca, aunque es muy pedregosa. Es experto en toda clase de engaños y sagaces artimaña..» (Ilíada: 55)

Tras esto, Antenor procede a dar su opinión sobre este último, recordando en una ocasión cómo tanto Ulises como Menelao acudieron a entregar un mensaje y como, mientras Menelao tenía una oratoria más bien pobre, Ulises fingía ser tonto para, cuando hablase, resultar aún más terriblemente ingenioso. Esta es la tercera función que ejerce la ticoscopia, la presentación psicológica e histórica de los héroes griegos, de tal manera que no solo quedan retratados de forma física, sino también con características que luego pueden venir a juego en la obra¹. En ese aspecto, cumple un papel semejante a la función de los epítetos épicos (a efectos de esto, véanse los versos 204-224 de la *Ticoscopia* en el anejo I)

El episodio prosigue con Príamo preguntando por Áyax el Grande, a quien Helena describe muy brevemente. Es en este punto donde Helena toma la iniciativa, describiendo por propia voluntad a Idomeneo y a todos los caudillos griegos a los que conoce, admira y con los que, en algunos casos, tiene lazos familiares y respecto a los cuales, por tanto, tiene grandes sentimientos, enfrentados con su lealtad hacia la ciudad de Troya². Por ello, se puede decir que la ticoscopia aún cumple una cuarta función dentro de la *Ilíada*. Después de todo, una narración desde el punto de vista de un personaje va a estar siempre condicionada por las emociones que siente ese personaje, enmarcando el fragmento en la condición de Helena, quien tiene sus propios intereses entre las tropas griegas y busca ver sus relaciones familiares; tanto a su marido –a quien no alcanza a ver– como a sus dos hermanos, Cástor y Polideuces, quienes no han llegado a acudir a Troya por estar muertos, hecho que ella no conoce:

¹ Es un tipo de dualidad clásico, presentando el retrato de un individuo como la mezcla de los detalles físicos (prosopografía) y psicológicos (etopeya).

² Semejante, por tanto, a los sentimientos que Arjuna presentaba en el *Mahāhārāta*.

«Mas hay dos caudillos de huestes, a quienes no logro ver: a Cástor, domador de caballos, y a Polideuces, valioso púgil, los hermanos carnales que dio a luz la misma madre que a mí. O no partieron de la amena Lacedemonia junto con los demás o han venido aquí en las naves, surcadoras del ponto, pero ahora no desean internarse en la lucha de los hombres por miedo de los muchos oprobios que me rodean». Así habló, mas la tierra, germen de cereales, ya los tenía en su seno allí en Lacedemonia, en su querida tierra patria. (Ilíada: 56-57)

En resumen, el episodio de la ticoscopia reúne cuatro funciones principales dentro de la *Ilíada*:

- 1) Presentar aspectos físicos de los generales griegos (écfrasis)
- 2) Presentar eventos que ocurren en distintos lugares al mismo tiempo
- 3) Presentar aspectos históricos y de personalidad de los personajes griegos
- 4) Presentar aspectos psicológicos y personales de Helena, como observadora

Además de realizar estas funciones, el episodio de la ticoscopia tiene otros elementos que lo caracterizan y que, posteriormente, servirán para calificar otros episodios similares como ticoscópicos. En primer lugar, la ticoscopia ocurre, como su nombre indica, en lo alto de las murallas de Troya. Esto coloca al lector por detrás de la muralla, observando a través de los ojos de Helena, quien observa el campo de batalla por él (véase la imagen 1 en el anejo de imágenes), actuando como un mediador. Es por ello importante la idea de una elevación – sea una muralla o una colina–, desde la que el narrador pueda contar eventos que suceden simultáneamente y que, de forma normal, el lector no podría “ver” sin su ayuda. Es importante también, en segundo lugar, el uso de un narrador que suele tener relación con el espectador, lo que convierte a su vez al narrador en objeto espectado, pues se analizan sus sentimientos. La observación desde las murallas a lo largo de la *Ilíada* no se reducirá solo a este episodio. Tal y como dice Helen Lovatt (2013), aparte de Helena, otros personajes como Príamo, Andrómaca y Hécuba observarán el desarrollo de la contienda desde la seguridad de las murallas, describiendo lo que ocurre ampliamente y actuando así como unos ojos para el lector –u oyente– de la obra épica. Sin embargo, el episodio de la ticoscopia es relevante frente a estos en cuanto hace que Helena pase a ser a la vez el sujeto espectador y el objeto espectado, presentando sus sentimientos ante el lector y permitiendo que este sea partícipe de la escena y entienda la gravedad de los sentimientos de Helena, partida entre el amor a los griegos, sus hermanos y familiares, y a los troyanos, ciudad a la que pertenece ahora.

2.3.- Ticoscopia en otras obras del mundo clásico grecolatino

El mundo clásico tiene una cierta costumbre a imitar el episodio ticoscópico, demostrando así la popularidad que este tipo de escena tenía entre los distintos escritores clásicos. Autores como Eurípides, Valerio Flaco o Estacio emplean la mirada desde lo alto en alguna de sus obras. Esto indica, también, lo pronto que la idea de la ticoscopia como motivo fue establecida entre los literatos antiguos. Sin embargo, cabe remarcar una vez más que ninguno de los ejemplos de ticoscopia clásica es totalmente idéntico al presentado por Homero, aunque mantienen los puntos básicos del episodio como norma general.

Las obras mostradas no son, sin duda, todas las obras en las que se encuentra la ticoscopia; ni tampoco propongo un análisis detallado de las mismas. Para encontrar una lista con los episodios ticoscópicos generalmente reconocidos, remito a Smoolenars (1994).

2.3.1.- *Las Fenicias de Eurípides*

La ticoscopia, como elemento literario, no solo se reduce a un recurso útil para la poesía épica, sino que podrá ser usada también en el teatro y, sobre todo, en la tragedia, como se verá en el prólogo de las *Fenicias* de Eurípides. Pese al carácter dramático y no diegético de esta obra, este episodio en concreto ha sido estudiado como un pasaje demasiado parecido a la épica como para formar parte de la obra original de Eurípides, por lo que algunos estudiosos la han considerado una adición posterior a la obra, ajena a Eurípides; aunque dichos argumentos también han sido debatidos por estudiosos como Mastronarde (1994). Pese a sus semejanzas con la de Homero, la ticoscopia presentada por Eurípides mantiene diferencias suficientes que sirven a fin de presentar un paralelismo con esta.

La tragedia de las *Fenicias* trata del asedio de Tebas por las tropas de la ciudad de Argos al mando de Polinices, quien desea recuperar el trono de manos de su hermano Eteocles; debido a una maldición impuesta por su padre, Edipo, que asegura que no repartirían el reino salvo mediante la guerra. Antígona, hermana de los dos, abandona su estancia segura para poder observar la batalla desde las murallas. Allí la recibe uno de sus esclavos, su tutor, quien procede a describir los generales argianos, uno a uno. Aquí vemos la primera subversión del tópico homérico; siendo el narrador masculino y quien recibe la información una figura femenina. Esto produce la pérdida del poder que presentaba Helena, que subordinaba a Príamo a su información. Antígona tiene más información que Príamo en cuanto al ejército contrario, conociendo a algunos de los personajes presentados, pero sigue

dependiendo del conocimiento que su esclavo le va proporcionando; sin él, Antígona solo estaría viendo los ejércitos de forma física. Antígona recibe la información de los principales generales argianos y pinta a estos según su propia visión, permitiendo a la audiencia formarse una imagen de estos mediante sus descripciones:

ANTÍGONA. ¿Quién es? ¿De dónde es? Di, ¡oh anciano! ¿Cómo se llama?

EL PEDAGOGO. Dicen que es micense de origen, y habita en el pantano de Lerne. Es el rey Hipomedón.

ANTÍGONA. ¡Oh! ¡Es orgulloso y terrible de aspecto, y semejante a un gigante nacido de la tierra! En su escudo hay pintadas estrellas. No parece de la raza de los mortales. (*Fenicias*, Prólogo, 124-131)

Al igual que Helena, Antígona al observar a los generales argianos tiene su propia intención; buscar a su hermano Polinices entre todos los soldados y, al igual que Helena, Antígona ve frustrado su deseo aunque, a diferencia de ella, se debe a factores visuales, al ser incapaz de verle en la lejanía, aunque su pedagogo lo señale:

ANTÍGONA. Pero ¿dónde está el que, por un destino adverso, ha nacido de la misma madre que yo? Di, ¡oh anciano! ¿Dónde está Polinices?

EL PEDAGOGO. Está de pie junto a Adrasto, apoyado en la tumba de las siete hijas de Niobe. ¿Le ves?

ANTÍGONA. Le veo, pero no claramente. Noto, sin embargo, cierta semejanza en su cara y en su estatura. ¡Pluguiera a los Dioses que pudiese yo, como una nube que vuela, atravesar el aire para correr en pos de mi hermano! ¡Le echarla los brazos a su cuello querido, al cuello de ese desdichado desterrado hace tanto tiempo! ¡Cómo resplandece bajo sus armas de oro, anciano! ¡Resplandece cual los rayos de Helios por la mañana!

EL PEDAGOGO. A estas moradas vendrá, con el salvoconducto, para colmarte de alegría. (*Fenicias*, Prólogo, 158-171)

Finalmente, Antígona termina su ronda de preguntas emitiendo una maldición sobre Capaneo, héroe argiano famoso por su arrogancia del cual teme que, de conquistar Tebas, la convierta en una esclava. Esto servirá como una especie de previsión, de anticipo del futuro de Capaneo, quien morirá inmolado por un rayo de Zeus, como impreca Antígona, por culpa de su arrogancia al intentar trepar los muros de la ciudad tras proclamar que “ni Zeus mismo podría impedirlo”. El pedagogo le recrimina que, dada su salida, otras mujeres están saliendo a observar la batalla, y le insta a regresar a sus aposentos, acabando así el prólogo y el fragmento ticoscópico.

ANTÍGONA. ¡Io! ¡Némesis! ¡Truenos de horrible estampido de Zeus y fuego del rayo! ¡Reprimid esa arrogancia sin freno! Este entregará las mujeres tebanas cautivas a Micena y al tridente lerneo, e impondrá el yugo de la servidumbre a las aguas de Poseidón y de Amimone. No sufra yo de servidumbre nunca, nunca, ¡oh venerable Artemisa, oh hija de cabellos de oro de Zeus!

EL PEDAGOGO. ¡Oh hija! Entra en la morada y quédate bajo tu techo virginal, pues ya has satisfecho tu deseo viendo lo que deseabas ver. Porque desde que el tumulto ha invadido la ciudad, una multitud de mujeres está viniendo a las moradas reales. La raza de las mujeres es maligna por naturaleza, y las menores pequeñeces les hacen prorrumpir en palabrería. La voluptuosidad de las mujeres consiste en hablar mal unas de otras. (*Fenicias*, Prólogo, 185-201)

Las diferencias entre la ticoscopia presentada aquí y la de *Ilíada* se pueden entender en base a las diferencias narrativas propias entre el teatro y la narrativa épica. Mientras que Homero buscaba dar cuenta de las historias de los héroes y heroínas de Troya, la mirada de la tragedia busca reflejar los conflictos de los personajes y las desgracias acaecidas sobre ellos. Por eso Eurípides se permite disponer adelantos temporales que en la obra homérica no existen, para remarcar el destino de los personajes. Por lo demás, el fragmento que encontramos en las *Fenicias* presenta unas características semejantes a lo visto en la *Ilíada*, presentando desde lo alto a los generales de un ejército enemigo a la audiencia, que es incapaz de verlos por el “muro” que se extiende entre ellos y los generales, mediante la voz de un narrador interno y las reacciones de otro narrador interno, siendo este juego de audiencias internas lo necesario para lograr que la obra se sienta viva.

2.3.2.- *La Eneida de Virgilio*

Siendo la *Eneida* una de las obras épicas más importantes en el mundo latino, si no la mayor, no es de extrañar que entre sus líneas encontremos algún fragmento donde la mirada de los personajes resulte de importancia; menos aún si consideramos la inspiración que toma la *Eneida*, construida en torno a la guerra de Troya y a la manera de los poemas griegos, de los dos grandes poemas homéricos. La primera parte de la *Eneida*, al estilo de la *Odisea*, trata acerca de los viajes de Eneas, príncipe troyano que con la intervención de su madre Venus, logra escapar del incendio de la ciudad y partir rumbo a Italia, mientras que la segunda, imitando a la *Ilíada*, narra las guerras ya en el territorio del Lacio entre los troyanos y las tribus cercanas. Sin embargo, el tono y la intención de la *Eneida*, que contiene un importante componente propagandístico como obra encargada por el emperador Augusto a Virgilio, que difiere de sus homólogas griegas, hará que también el motivo de la mirada sea tratado de manera distinta.

Al ser una obra tan influida por la épica homérica, hay varios fragmentos en la *Eneida* de mayor o menor extensión donde se puede observar el motivo de la ticoscopia, el observar el campo de batalla desde los muros, sobretodo en la segunda mitad de la obra. Un buen fragmento, aunque breve, donde puede verse este empleo de la mirada es en Eneida XI, 475-476: *tum muros uaria cinxere corona/matronae puerique*, “Madres y niños ciñen el ruedo del adarve de la muralla entreverados”, donde los ciudadanos rútilos observan a Turno subir al templo de Palas para pedir ayuda a la diosa en su guerra contra Eneas. El empleo de estos observadores no guerreros sirve como una especie de coro a lo largo de toda la obra, como una suerte de identificación para el lector, y se reutilizarán en varias ocasiones con este estilo, observando desde las murallas de las ciudades a sus familiares, amigos o gobernantes. Sin embargo, este empleo de la mirada sirve casi más para resaltar la importancia o la emotividad de las escenas, antes que el conflicto bélico en sí mismo. La influencia de la ticoscopia más al estilo de la de Homero se dejará ver, por tanto, en los episodios donde se dan asedios, o bien batallas bajo los muros de una ciudad, motivo muy típico en la narrativa épica clásica. Un ejemplo de esto se da tras la muerte de la amazona Camila, cuando los espectadores internos, no solo los personajes y héroes a ras de suelo, sino también las mujeres en los muros reaccionan y muestran sus emociones, dotando de intensidad a la escena.

Las propias madres en desesperado intento desde los muros
(así se lo señala el verdadero amor a la patria, al ver a Camila)
arrojan temblando dardos con sus manos y remedan el hierro
con troncos de dura madera y palos afilados al fuego
y se arrojan, y arden por ser las primeras en morir por su muralla. (*Eneida*, 891-895)

El deseo de las mujeres de unirse a la lucha en este episodio sirve para lograr varios efectos en el pasaje; el primero, remarcar la importancia del papel de las mujeres guerreras, representadas por la amazona Camila; y el segundo reforzar la emotividad de la escena. Las madres y ancianas, al estar dispuestas a arrojar la vida por la patria –lo que constituye un hecho inédito, dentro de la épica, donde este tipo de personajes suelen quedarse relegados al interior de la ciudad—, muestran la unidad y fidelidad al país.

En resumen, en la *Eneida* el empleo de la mirada se ve más subordinado a una función de coro; no apareciendo episodios semejantes a la *Ilíada* donde haya un diálogo, sino siendo más remarcable el hábil uso que hace de personajes de fondo, de coro y sin nombre, para general la ilusión de un público, de un coro interno, con el que la audiencia externa puede sentirse identificada y reforzando, así, la emotividad de las escenas.

2.3.3.- La Tebaida de Estacio

Volviendo al ciclo tebano, es interesante ver como Estacio, un poeta latino bastante posterior a Eurípides y, por tanto, con diferente –aunque semejante– bagaje cultural al que tuviera el griego valorará la inclusión de la ticoscopia dentro de sus obras. Estacio elaboró el poema de la *Tebaida*, centrado en el conflicto del ciclo tebano, tratando el asalto de los siete campeones contra la ciudad. En el poema podemos encontrar en la figura de Antígona a un personaje interesante, más cambiante, al contrario que la de Eurípides, y aparecerá en dos ocasiones observando el campo de batalla desde las murallas.

Al igual que Eurípides, nos pone Estacio en los versos 243-373³ del libro VII en las murallas de Tebas a una Antígona que observa, desde lo alto de una torre y con la compañía de un tutor, los ejércitos tebanos, pidiéndole a este que ubique entre el mar de banderas la de Meneceo, así como las de Creón y Hemón:

«¿Podrán, padre, estas armas y banderas
a Grecia resistir, pues toda viene?
Que, si han sido las nuevas verdaderas,
¿qué fuerza habrá que su furor refrene?
Y porque muchas gentes extranjeras
el rey mi hermano entre la nuestra tiene,
¿cuál de tantos pendones como veo
es el de mi pariente Meneceo?
¿Cuál es el de Creón? ¿Qué gente guía,
que tanto ha sido en Tebas celebrada?
¿Y cuál de tantas es la compañía
de Hemón, que a Esfinge lleva en la celada?»

«”spesne obstatura Pelasgis
haec vexilla, pater? Pelopis descendere totas
audimus gentes: dic, o precor, extera regum
agmina; nam video, quae noster signa Menoeceus,
quae noster regat arma Creon, quam celsus aena
Sphinge per ingentes Homoloidas exeat
Haemon»." (*Tebaida*, VII 247-252)

El anciano tutor procede, entonces, a describir las tropas que la ciudad de Tebas envía a la batalla, así como los generales que las dirigen. Esto, como veremos más adelante, corresponde a otro recurso muy típico de la épica: los catálogos. Sin embargo, su empleo mediante la ticoscopia permite, además, imbuir gran sentimentalismo: mientras que un catálogo se centra en contar los números y las armas que posee cada compañía, este tipo de ticoscopia-catálogo permitirá destacar la genealogía, los logros y las fuerzas de los generales, así como de los soldados.

El resto de la escena sigue esta estructura, con el anciano tutor de Antígona repasando las compañías una a una, enumerando sus condiciones y de donde provienen, tanto para

³ En la edición española, realizada por Juan de Arjona, los versos difieren ligeramente, al ser adaptada la obra a otro tipo de estrofa, siendo en esta los versos 589-904. A fin de comodidad, empleare la numeración de versos del original latino.

Antígona como para el lector. En ciertos momentos su narración es interrumpida por Antígona, que reclama información adicional (*Tebaida*, VII, 201-203):

«¿Qué hermanos son los dos que van delante,
que mayor igualdad no vi en mi vida?:
de unas armas, de un traje, de un semblante,
de un talle y de una misma edad florida.
¡Ya pluguiera a los Cielos Soberanos
que esta concordia hubiera en mis hermanos!»

«illi autem, quanam iunguntur origine fratres?
sic certe paria arma viris, sic exit in auras
cassidis aequus apex; utinam haec concordia nostris!»

El anciano prosigue, guiando la mirada de Antígona –y por tanto, la del lector– por las tropas e intercalando historias de los generales y de las provincias de donde provienen las tropas. La narración finaliza cuando el anciano, que no logra ver más allá debido a los problemas típicos de la edad, se ve interrumpido por el discurso del rey, el hermano de Antígona, que exhorta a las tropas (*Tebaida*, VII, 374):

Esto dijo a su Antígone querida,
cuando el tebano rey, en alto puesto,
alzó la voz con alma agradecida,
y a los reyes del campo dijo aquesto:

Vix ea turre senex, cum rector ab aggere coepit

El empleo que hace Estacio del motivo, con los mismos personajes, es semejante al de Eurípides y al que realizarán más adelante otros autores, haciendo un catálogo de los ejércitos fusionado con una exposición narrativa de sus valores fundamentales. Más adelante, en XI, 354-358, casi al final del conflicto, veremos una vez más a Antígona, más taciturna por el desarrollo de los acontecimientos, salir a las murallas a buscar a su hermano Polinices, como en las *Fenicias*:

Por otra parte, a paso presuroso
(más que el ser de doncella permitía),
por entre aquel tumulto belicoso,
llorando, al muro Antígona corría.
El viejo Actor, su ayo cuidadoso,
la aguarda al paso y hace compañía,
con ser tan viejo que la muerte espera
antes que ver el fin de la carrera.

At parte ex alia tacitos obstante tumultu
Antigone furata gradus—nee casta retardat
virginitas—volat Ogygii fastigia muri
exsuperare furens ; senior comes haeret eunti
Actor, et hie summas non duraturus ad arces.

Es curioso, por tanto, considerar las diferencias que, en la misma historia, pueden encontrarse en un episodio semejante pero escrito por autores de distinta cultura, época e idioma.

2.3.4.- *Las Dionisiacas de Nono*

Las Dionisiacas, obra épica en griego del autor egipcio Nono de Panópolis, narra en sus cuarenta y ocho libros la vida del dios Dioniso, desde su nacimiento hasta su apogeo, centrándose sobre todo en la expedición que el dios griego realizó contra la India y las batallas que allí se realizaron. Una obra muy influenciada por la propia mitología de Egipto, donde se puede entrever fragmentos de leyendas del país africano, identificándose en ocasiones a Dioniso con Osiris. Es en la parte central de la obra, las batallas del dios en la India, es donde podremos encontrar episodios ticoscópicos.

Aun siendo obviada muchas veces dentro de la lista clásica de ticoscopias, en la obra de Nono podemos encontrar hasta dos episodios donde la mirada desde una muralla cobra cierta importancia. La primera de ellas se encuentra en el libro XXXV (vv. 11-16), y ha sido comentada por autores como Gianfranco Agosti⁴ o Helene Frangoulis⁵ (citados por Verhelst, 2013). La segunda, comentada en el artículo de Verhelst, transcurre en el libro 39 (14-23). Ambos fragmentos coinciden en un par de aspectos: el primero, su falta de diálogo, tratándose de uno de los pocos casos de una ticoscopia enteramente narrada –y, por lo tanto, que omite uno de los puntos principales de la ticoscopia clásica– y el segundo su brevedad, condicionada también por la ausencia de diálogos.

Ambos episodios donde la mirada desde las murallas es utilizada para remarcar un evento aparecerán a partir de la expedición a la India por parte del dios. Es en estos episodios donde más se realiza la acción bélica y, por tanto los que son más proclives a la aparición de este tipo de pasajes ticoscópicos. La primera, al principio del libro 35, muestra al igual que ocurría en la *Eneida* la mirada de aquellos no combatientes, de los espectadores internos de la obra, que contemplan la masacre que Deríades, rey de los indios, realiza contra las bacantes de la ciudad –siervas de Baco o Dioniso–. Este episodio ve su fuerza narrativa reforzada por las miradas, incapaces de hacer nada, de aquellos personajes no combatientes, que lloran el sacrificio de las bacantes y la brutalidad de la escena:

Los ancianos, inmóviles, contemplaban la lucha desde las murallas de elevadas almenas; sobre los tejados también las mujeres del lugar observaban a toda esta cohorte con el estandarte del tirso y alguna doncella de largo peplo, reclinada sobre su nodriza desde sus habitaciones, contemplaba el combate femenino y lamentaba con

⁴ En “*Nono di Panopoli. Le Dionisiache, volumen terzo (canti 25-39) introduzione, traduzione e commento di Gianfranco Agosti.* (2004)

⁵ En “*Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques. Tome XII*” (2006)

graves lágrimas las muertes de muchachas de su misma edad. (*Dionisiacas*, XXXV, 11-16)

La segunda escena ticoscópica, en el libro XXXIX, es comentada por Verhelst (2013). Este pasaje es semejante al anterior tanto en tamaño como en estructura, pero tiene algunas diferencias.

El descomunal Deríades, desde lo alto de las murallas, contempló la nube de velas de las naves que ya se acercaban con mirada recelosa y, soberbio, como hubiera escuchado que el armador árabe había fabricado aquellas naves belicosas, amenazó con devastar la ciudad de Licurgo, segando con su acero destructor la mies de los Radamanes. Y como contemplasen los intrépidos indios aquella flota se pusieron a temblar, pues avistaban ya un ataque que bate el mar, de modo que incluso las rodillas del osado Deríades se aflojaron. (*Dionisiacas* XXXIX, 14-23)

Deriades observa la llegada de la flota de Dioniso desde lo alto de la muralla, junto a sus tropas, emitiendo una maldición hacia los Radamanes, pueblo árabe que habita la ciudad de Licurgo que construyó esta flota para Dioniso. Los puntos principales de la ticoscopia aparecen aquí, con un grupo de personas desde las murallas de una ciudad asediada observando un evento, aunque presenta ciertas diferencias con las ticoscopias más clásicas; como el hecho de que la llegada del ejército sea por mar y no por tierra o la ausencia de un diálogo directo; aunque sí que se referencia a un diálogo indirecto, donde sus tropas informan a Deriades de donde han sido hechos los barcos “como hubiera escuchado que el armador árabe...” y su respuesta, con amenazas de destrucción y muerte hacia la ciudad de Licurgo y los Radamanes. Esto puede ser entendido como una innovación propia de Nono, cambiando el diálogo presente desde Homero por un diálogo indirecto, oculto en la narrativa.

Es importante, por tanto, rescatar de la obra de Nono la idea de que la brevedad en ambos fragmentos se debe a su naturaleza narrada, con las intervenciones en estilo indirecto. De este modo, este tipo de ticoscopias sin narrador interpuesto sirven aún más para exponer el mundo interno del personaje que las emite, o bien el evento ocurrido, no tanto a los personajes observados dentro de la escena. Así, se establece una diferenciación entre ticoscopia narradas –centradas en el observador– y ticoscopias dialogadas –centradas en lo observado–.

2.4.- Ticoscopia y mirada en otras obras del mundo antiguo

*El que contempló el Abismo, los cimientos del País,
El que ... conoció, en todo era sabio!
Gilgamesh, el que contempló el Abismo, los cimientos del País,
El que ... conoció, en todo era sabio! (Poema de Gilgamesh, I, 001-004)*

Si bien es difícil relacionar de alguna forma épicas tan alejadas entre sí como la literatura clásica griega y las literaturas épicas de otras partes del globo, como las orientales, las celtas o incluso, más allá de los mares, en las leyendas precolombinas, el influjo de la propia mirada en el desarrollo de la literatura épica se dará de igual forma en estas, estableciendo un motivo universal. Así, el empleo de la mirada variará entre literaturas épicas, siendo interesante cotejar estas con el mundo clásico para establecer estas diferencias y analizarlas en su conjunto.

2.4.1.- *El Mahabharatha, de Vyasa*

El *Mahabharatha* es, junto al Ramayana, una de las máximas obras épicas escritas en la India, teniendo además el honor de ser la obra completa más larga escrita por el hombre. En sus más de 200.000 versos, se encuentra escrita la historia de la guerra de Kurukshetrá, que compone más de la mitad de la obra, y los precedentes que llevarán a ella. Si bien la parte previa a la batalla es, en sí misma, interesante, es en la batalla de Kurukshetrá donde el texto toma un tono más épico; narrando el enfrentamiento entre el ejército de los Pandavas y sus primos, los Kauravas, debida a que el rey Duriódhana engaña a los Pandavas para apropiarse ilícitamente de su reino. Es un texto en gran medida comparable a la *Ilíada*⁶ y al ciclo troyano en general en muchos aspectos, desde la propia visión del conflicto hasta la medida de algunos de los héroes.

Al inicio del conflicto, Vyasa, mítico escritor del propio *Mahabharatha* y abuelo de los Pandava, concede al anciano ciego Dhritarashtra, tío de los Pandava, la capacidad de ver todo lo que ocurre en el campo de batalla, a cientos de kilómetros de la capital. Sin embargo, temeroso de ver morir a sus descendientes, Dhritarashtra rechaza el don a favor de su criado, Sanjaya, que observará y narrará el conflicto al anciano:

La noche anterior Vyasa visitó a Dhritarashtra, su hijo. Vyasa le dijo: —Hijo mío, han llegado días terribles. Tus hijos y otros reyes, todos los demás reyes del mundo que se han reunido aquí, morirán dentro de pocos días. Este será el curso del destino, no tiene sentido apenarse por ello. Y si quieres ver la guerra, te concederé el don de recuperar la vista.

⁶ A razón de esto, me referiré al trabajo de Fernando Wulff Alonso, *Grecia en la india: el repertorio griego del Mahabharata* (2008). También, aunque no he podido consultarlo a fondo por problemas de idioma, existe la tesis doctoral de Roberto Do Carmo Rocha, *Epopéias indianas e gregas: Um estudo da construção dos sujeitos* (2006). En ambos trabajos se estudian las semejanzas entre ambos textos, sobretodo en la construcción de personajes, con mayor profundidad.

El pobre Dhritarashtra le respondió: —Mi señor, he estado ciego toda mi vida, no sé lo que es ver. No quiero usar mis ojos para ver morir a mis hijos. ¡No! Me contentaría con escuchar a alguien que me lo contase todo. Si hay alguien que pueda ver la guerra y relatármela vívidamente, estaré satisfecho.

Vyasa dijo: —Que así sea. Sanjaya te dará una narración veraz y vívida de toda la guerra. Le otorgaré el don de la visión interior. Será como los rishis, que pueden ver todo lo que se ha de ver. Sanjaya verá todo lo que ocurra en la guerra, conocerá incluso los pensamientos de todos ellos. Tanto lo que se hable como lo que pase por la mente de los hombres, Sanjaya podrá saberlo, tanto de día como de noche. Sanjaya podrá verlo todo. Cada día estará en el campo de batalla y verá cómo se lucha. Él te lo relatará durante la noche sin que la fatiga o el agotamiento puedan afectarle. (*Mahabharata*, VI, I)

La mirada desde lo alto es, aquí, tomada en su máxima extensión, dotando a uno de los personajes internos con el papel de narrador ante el anciano rey ciego y haciéndole omnisciente, capaz de ver todo el campo de batalla en su extensión y relatarlo tanto a Dhritarashtra como al lector. El dialogo típico de la ticoscopia se ve aquí sustituido por una narración formal, más centrada en el aspecto bélico —describiendo las formaciones que toman los ejércitos cada día, por qué lado ataca cada general, los encuentros que se dan— más que un relato de las emociones de este narrador interno, pero que sirve para que el anciano sí que vuelque sus emociones.

Otro empleo que hará Vyasa de la mirada se centra en la figura de Arjuna, el mediano de los hijos de Pandu. A lo largo de la batalla, Arjuna será la pieza central de todo el ejército de los Pandava; pero su naturaleza amable le lleva a dudar en varios momentos del conflicto. Es aquí donde Krishna, su primo, se esforzará en corregirle en varias ocasiones, lo que dará lugar a los pasajes más filosóficos del relato. Arjuna mirará en ocasiones el campo de batalla desde su carro,⁷ observando el conflicto y dando su opinión, recordando momentos pasados con sus familiares y amigos y llenándose de dudas y remordimientos por luchar con ellos. Por tanto, Arjuna dará otro tipo de visión del campo de batalla, una visión más sentimental de la batalla, casi perteneciente a ese mundo de la mirada femenina más que a la típica mirada que darán los héroes y guerreros.

A diferencia de la *Ilíada*, la mirada desde lo alto no se produce desde una muralla, al ser una batalla campal y no un asedio; pero a pesar de esto cumple el resto de elementos que

⁷ Habría que debatir hasta qué punto la altura de un carro es suficiente para impartir una diferencia suficiente para ser considerada “mirada desde lo alto”. Considero que, dado que una de las funciones principales de un carro de batalla es precisamente dar una diferencia de altura entre el conductor y la infantería, la diferencia es suficiente como para considerar que Arjuna mira desde arriba a las tropas. En el anejo de imágenes, se encontrarán referencias a estos carros en las imágenes 2 y 3.

normalmente se asocian con la ticoscopia: el relato de los sucesos de la batalla a alguien que no puede ver estos y, a su vez, el relato de estos a la audiencia al narrarlos en voz alta. Así mismo, vemos que la mirada en este

2.4.2.- *Táin Bó Cúailnge*

El *Táin Bó Cúailnge* es la pieza central del Ciclo del Ulster, uno de los cuatro grandes ciclos épico-legendarios irlandeses; que se centra en narrar las aventuras de héroes tradicionales de esta zona del norte de Irlanda, el Ulster; sobretodo explayándose en la historia del reino creado por Conchobar McNessa, más o menos en torno al siglo I a. de C. El punto central de todo el ciclo es el “Robo del toro de Cúailnge”; en el que la reina Maeve de Connacht, para mostrarse superior a su marido Ailill en riquezas, intenta conseguir el toro Donn Cúailnge, única propiedad que le daría esa superioridad. Al ser incapaz de conseguirlo diplomáticamente, la reina decide robar el toro del Ulster y, tras reunir un ejército numeroso, encontrarán la oposición única de Cúchulainn, héroe celta, equiparable tanto en virtudes como en fama a Aquiles en la *Ilíada*. Los ejércitos de Connacht son retenidos mano a mano por este durante largo tiempo, hasta que los soldados del Ulster, incapacitados por un conjuro, son capaces de alzarse de nuevo y marchan a la batalla.

La observación desde las alturas a lo largo de la obra se hace presente desde el principio, pues la batalla entre el ejército de Maeve y Cúchulainn se produce en un valle, lo que permite al autor emplear a Maeve y Ailill como observadores externos. Sin embargo, el fragmento más relevante y, ante todo, con más cercanía al fragmento ticoscópico se encuentra en el capítulo de *La marcha de las compañías*, donde los hombres del Ulster se levantan en armas para enfrentarse al Connacht, liderados por su rey Conchobar. El pasaje contiene una estructura repetitiva, de modo que primero Mac Roth describe la compañía que acaba de llegar al valle –siempre comenzando con las palabras *another company has come there to the hill*– con todo lujo de detalles:

‘Another company has come there to the hill, to Slemon Midi,’ said Mac Roth. ‘A warrior of one whiteness in front of it, all white, both hair and eyelashes and beard and equipment; a shield with a boss of gold on him, and a sword with a hilt of ivory, and a broad spear with rings in his hand. Very heroic has his march come.’ (*Táin Bó Cúailnge*, 126)

Una vez Mac Roth ha terminado, los reyes preguntan a Fergus Mac Roich, anterior rey del Ulster, por la compañía que acaba de llegar. Fergus procede a decir su nombre y,

generalmente, alabar alguna de sus características físicas o describir alguna leyenda atribuida a él:

‘Dear is the bear, strong-striking, who has so come,’ said Fergus; ‘the bear of great deeds against enemies, who breaks men, Feradach Find Fechnach from the grove of Sliab Fuait in the north is that.’ (*Táin Bó Cúailnge*, 126)

Todo el capítulo repite una y otra vez esta estructura paralela, condensándose una gran información acerca de las tropas del Ulster que van a oponerse a las tropas del Connacht y mostrando los grandes héroes del ciclo, así como sus tropas, ornamentos, armas y carros. El capítulo cierra, finalmente, con la llegada de Cúchulainn, héroe central del ciclo y principal adalid del Ulster, montado en su carro y rumbo a la batalla.

Previamente, podemos encontrar también el empleo de la mirada en dos escenas: Maev ordenando a una adivina que observe por ella el futuro de la refriega —ejerciendo así una mirada profética— y el primer encuentro entre Cúchulainn y Maev, cuando ella, para poder verlo, debe trepar a los hombros de los hombres para tener suficiente campo visual. Esta idea de las mujeres trepando a los hombres volverá a aparecer más tarde, durante el *ríastrad*⁸. Es en este momento de furia cuando las mujeres de Connacht, deseando ver esa forma, trepan a sus hombres para poder observar.

El motivo de la mirada desde lo alto en esta obra, por tanto, sigue los patrones principales de la ticoscopia: la visión desde lo alto de un campo de batalla por parte de un observador que le comenta, a un espectador con menos conocimientos, la composición del ejército enemigo y sus generales; pero se centra en un punto más bélico al enunciar las compañías que componen, realizando un catálogo.

Para terminar este apartado, hemos visto que en épicas de otras culturas, que poco o nada tuvieron que ver con la literatura griega, podemos encontrar el empleo del motivo de la ticoscopia, ya sea para evocar las emociones de los héroes, para narrar el propio conflicto o para realizar una revisión de las tropas que avanzan por el conflicto. Sin embargo, su aparición en dos obras seleccionadas no implica necesariamente que el motivo de la mirada desde la muralla sea inherentemente universal, aunque sí que remarca la importancia que el mirar adquiere en la tradición humana y, en concreto, en la forma épica.

⁸ Especie de furia de batalla, semejante en concepto a los berserkers nórdicos, que invade a Cúchulainn.

3.- LA MIRADA, LA MIRADA FEMENINA Y SU RELEVANCIA EN LA ÉPICA

Ya hemos hablado de cómo la mirada puede llegar a ser un elemento central de la épica, capaz de articular episodios enteros a partir de sí misma. La mirada, ya sea la observación del campo de batalla, el ver partir a los héroes a la batalla o el atisbar la llegada de buenas nuevas dota al personaje observador de unas cualidades determinadas, de unas funciones que debe cumplir. Así mismo, las miradas que los personajes podrán ejercer se verán tipificadas por el tipo de personajes que las realizan, no solo por el objeto a observar. De este modo, podemos dividir las miradas en la épica en dos tipos; la mirada divina y la mirada mortal, que a su vez se divide en la mirada masculina –entendida en la época como la mirada guerrera, poderosa y seria– y la mirada femenina –entendida como la mirada no guerrera, débil y más tendiente a las emociones–.

3.1.- La mirada divina

Si entendemos la épica como un juego de miradas, de observadores y de observados, la primera mirada que hay que tratar es la mirada elevada, la de los dioses. Los dioses son uno de los elementos principales en cualquier épica; ya sea Zeus observando desde lo alto del Monte Olimpo, Indra visitando a Rhadeya antes de la batalla de Kurukshetrá o Ishtar intentando cortejar a Gilgamesh, los dioses han formado siempre parte de la épica, ejerciéndose como observadores globales y lejanos, quienes manejan los hilos finales de la narrativa; pero también como personajes activos. Así, también en su vida diaria los griegos se sentían siempre observados por los dioses, quienes intervenían en su destino; hecho que trasladarían a sus obras, tanto dramáticas como épicas –conocido es el caso del *Deus ex machina*–.

Según Lovatt (2013), dentro de la épica, los dioses pueden ejercer diversos papeles: pueden ser personajes dentro de la obra, que intervienen en la narrativa y cuya presencia resulta necesaria para el desarrollo de esta –véase la presencia de Krishna a lo largo del Mahabharatha o la influencia de Ishtar en el *Gilgamesh* o Atenea en la *Ilíada*–; espectadores que observan el conflicto desde lo alto, interviniendo de ser necesario. Pueden actuar como representaciones de emociones o conceptos humanos, como encarnaciones de elementos naturales –como los dioses fluviales grecolatinos– o como simples seres adorados. Estos modos, estos papeles pueden ser intercambiados fácilmente y es habitual ver a un dios cambiando de papel conforme avanza la trama.

La mirada activa de los dioses –no tanto la pasiva, el mero acto de observar a los mortales– es distinta a la de los mortales, no solo en su función, sino también en su profundidad y fuerza. Donde la mirada mortal puede fallar, la mirada de los dioses es casi ineludible; donde un mortal solo puede especular, un dios lo sabrá todo del objeto observado. Es un tipo de mirada con mucho más peso e impacto, lo que establece las diferencias entre una mirada mortal y una mirada divina más amplias.

La mirada de los dioses es la principal orquestadora de la épica. La *Iliada* entera se entiende como las resoluciones de Zeus sobre los mortales; la acción divina es la que desvía a Odiseo en su viaje; el cariño maternal de Venus es quién protege a Eneas de la destrucción de Troya y quien lo guía por el mediterráneo hasta Italia. Los dioses vigilan y juzgan a los mortales, con un tipo de mirada especial que les pertenece a ellos.

3.2.- La mirada mortal y la mirada femenina

Mientras los dioses observen y los mortales sean observados, el poder que ejercen los primeros sobre los segundos es absoluto. Es un tipo de mirada vertical tanto en estructura, mirándoles desde las alturas, a vista de pájaro, como en relación de poder, ofreciéndoles cariño, desafío, celos o protección. Este tipo de mirada, sin embargo y a diferencia de otros géneros, en la épica puede ser invertida por los mortales en ocasiones especiales, ya bien con la ayuda de otros dioses (véase Atenea ayudando a Diomedes, limpiando su mirada y permitiéndole ver a los dioses, luchar contra Ares en la *Iliada*) o sin ella, lo que hace que su mirada entre dentro de un juego de poderes. Desde la epifanía –del griego *επιφάνεια*, revelación–, donde los dioses se muestran ante los mortales y se dejan observar por ellos bajo sus propios términos; hasta el dotar de poder a los mortales para –casi– igualarlos a deidades, como ocurrirá en el canto V de la *Iliada*, en la *aristeia* de Diomedes. Este acto de mirar de vuelta a los dioses es un acto exclusivo de la épica, pues en ningún otro género la mirada de los dioses puede ser desafiada; aunque este desafío suele traer la destrucción de aquel que la realiza o, al menos, el riesgo a caer debido a la incapacidad de ver sus propios límites.

La mirada mortal tiene también otras proyecciones, no solo el observar a los dioses, y puede mirar igualmente a otros mortales –como es el caso de la ticoscopia en sí–; enfocarse en el futuro –con la mirada profética, ampliamente utilizada en la épica–; centrarse en objetos o exponer, simplemente, sus sentimientos. Sin embargo ¿es lo mismo la mirada de un hombre que el de una mujer a ojos de la épica? Cuando alguien mira algo, si posee conocimientos sobre ello, se convierte automáticamente en alguien con autoridad, cuyo juicio omitiría

detalles poco importantes. Es por ello por lo que la épica recurre, en ocasiones, a la mirada femenina para proyectar una opinión que, al no ser experta –tal y como dice Héctor, “de la guerra se cuidaran los hombres” (*Iliada*, VI, 493)– permite expresar sentimientos y puntos importantes que, de otra forma, no quedarían patentes, quedándose en un simple catálogo de los ejércitos enemigos.

La mirada de la mujer es, por tanto, más sentimental que la de los hombres, pero también por ello aún menos poderosa. Son ellas las que observan desde la muralla las batallas, las muertes de sus maridos y sus hermanos; son ellas las que tienen sueños premonitorios que son incapaces de prevenir o evitar y son ellas las que lamentan, al acabar el conflicto, las muertes con lloros. Como dice Helen Lovatt (2013, 261), cuando una mujer toma el papel de narrador, puede ejercer su influencia, pero esta se ve limitada por los propios tropos de la mirada, por sus semejanzas con otros estilos como la tragedia o la elegía. Y, sin embargo, hay ocasiones donde precisamente el poder mirar de este modo les dota de poder e influencia sobre los hombres, una ventaja. El mismo episodio de la ticoscopia en la *Iliada* dota, como ya se ha dicho, a Helena del mismo poder del que le priva a Príamo, al conseguir ella el conocimiento del que el anciano no dispone, aportando a su vez a la obra una emotividad que la simple revista de las tropas no conseguirá. Esto también implica, por tanto, que el mirar típicamente femenino puede ser trasladado a otros personajes, no solo ancianos y personajes no guerreros, sino también en algunas ocasiones a héroes, como le ocurrirá a Arjuna o como le ocurrirá a Aníbal en la *Púnica*, de Silio Itálico. En definitiva, la mirada y, en concreto, la mirada femenina es un apartado de la épica que merece un estudio más profundo, reflejando un punto de enorme importancia en el género.

4.- TICOSCOPIA EN LA ÉPICA AUREA

La ticoscopia y la mirada serán continuadas, tanto en la épica como en el teatro, por los autores del Siglo de Oro, que verán en los modelos grecolatinos un modelo⁹ y, a la vez, encontrarán en el empleo de esta fórmula un método para narrar –o representar– escenas de complicada realización en el escaso margen que dan los libros y escenarios. Esto ha sido estudiado ampliamente en el caso de la comedia nueva, pero no así en la épica aúrea.¹⁰

⁹ De la influencia de la imitatio de los modelos clásicos en los autores del Siglo de Oro, remito al trabajo de José Cebrián (1989) y al trabajo de Fredrick A. De Armas (2008)

¹⁰ Remito al trabajo de J. González Martínez (2005) para averiguar más sobre la utilización del recurso de la ticoscopia en la comedia del siglo de Oro.

4.1.- *La Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso

El italiano Torquato Tasso, nacido en 1544, compuso a lo largo de su vida el poema de la *Jerusalén liberada*, un poema épico escrito en octavas reales que relata los sucesos de la Primera Cruzada, con el asedio de las tropas cruzadas a la ciudad de Jerusalén en un intento de recuperar la plaza. Aunque cabe destacar que la obra no pertenece al Siglo de Oro español, la influencia que Tasso ejercerá sobre los autores de épica histórica, historicista o de corte maravilloso cristiano hace que su inclusión en este trabajo, aunque solo sea como apoyo, valga la pena. Tasso, conocedor de las fórmulas clásicas, produjo un poema dividido en veinte libros, siguiendo la estructura de la poética aristotélica, narrando los esfuerzos de los reyes cruzados y, también, los de los reyes y guerreros moros en la contienda.

Tasso empleará la mirada desde lo alto a lo largo de la obra con diversos intereses; lo que repercutirá notablemente en el empleo posterior que harán autores que seguirán su modelo. El primero, al igual que hemos visto previamente en ejemplos de la *Eneida* y de obras semejantes, sirve para generar la ilusión de un público interno que mira desde lo alto:

III, 11-12

Los simples niños, los inermes viejos
de las mujeres el inútil bando,
cuyas armas agujas son y espejos,
a las mezquitas van todos llorando;
mas los bizarros y soldados viejos,
las armas en un punto arrebatando,
cual a la puerta va, cual sube al muro;
y a todo acude el rey sabio y maduro.
Después de una gran torre se retira,
que en alto se levanta, entre dos puertas,
do al menester está cercano, y mira
de allí los campos y las cumbres yertas;
lleva consigo a Erminia, que suspira
por públicas desgracias y encubiertas;
Erminia, de Antioquia ya princesa,
do fué su padre muerto, y ella presa.

VII, 83

Los muros ya de gente estaban llenos;
y fuera, por mandado de Aladino,
pasó Clorinda y muchos agarenos,
en medio del collado, en el camino;
y salieron también, aunque era menos,
algunos del ejército latino;
y a entrambos combatientes largo campo
libre quedó entre el uno y otro campo.

XI, 12

Miraban de los muros entre tanto,
quietos y asombrados, los paganos,
de aquella procesión y humilde canto
la rica pompa y ritos soberanos;
y, acabada de ver del orden santo
la novedad, los míseros profanos
alzan blasfemo grito, al cuyo trueno
bramó el gran valle, el río, el monte ameno.

La escena ticscópica propiamente dicha, a imitación de la homérica, también tiene cabida entre los versos de Tasso, usando para ello a Erminia de Antioquia, quien en reiteradas ocasiones actúa como observador para otros personajes, principalmente el rey. Un ejemplo de esto será en el libro III, vv. 37-41, donde ella y el rey, desde una torre, observan la batalla que

se desarrolla debajo de ellos. Erminia, reconociendo emblemas y estandartes, va citándolos al rey, que observa atentamente:

III, 37-38

Es capitán Dudón, y es esta gente
de los héroes la flor, nervio del campo.
Reinaldo, que es el más bello y valiente,
delante va, cual rayo, por el campo.

Erminia le conoce fácilmente,
viendo la águila blanca en azul campo,
y dijo al rey, que atento le miraba:
—Este es el domador de gente brava.

Este en las armas pocos tiene iguales
o ninguno, y aun es mochocho ahora;
y, si tuviese el campo otros seis tales,
sierva fuera Soría, y no señora,
y aun domados los reinos más australes
con los que están más cerca de la aurora;
y en vano el Nilo con superba frente
sería tan firme en ocultar su fuente.

III, 40-41

Aquél de negro al parecer gigante
es del gran rey de la Norvega hermano,
Gernaldo, tan altivo y arrogante,
que vuelve su valor obscuro y vano;
y aquéllos dos, que un cándido volante
sus armas cubre, y corren mano a mano,
Gildipé y Odoardo son, esposos,
en armas y lealtad ambos famosos.

Así hablaba; y de la torre vían
cómo crece el rigor de la batalla,
que Tancredi y Reinaldo roto habían
el cerco de armas denso y de gentalla;
después los que Dudón rige venían
hiriendo bravamente en la canalla.
Cayó Argante el feroz, cayó el ribaldo,
con un terrible encuentro de Reinaldo.

Finalmente, me gustaría destacar el cambio de paradigma que la cristiandad, y la épica de corte maravilloso cristiano, trae a la épica. Al no poder emplear dioses, la mirada divina previamente tratada, esa mirada poderosa, se ve catalizada en los ángeles y mensajeros divinos, que observan el conflicto; aunque no intervienen tanto como las deidades griegas.

Tasso servirá como un grandioso puente entre lo clásico y las épicas del Siglo de Oro, respetando la poética de Aristóteles y utilizando la mirada de las formas clásicas para conseguir los efectos esperados.

4.2.- La *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega

El Fénix de los ingenios españoles, Lope de Vega, construyó en torno a 1609 una obra épica, a imitación de la de Tasso, narrando así los acontecimientos de la Tercera Cruzada, cuando las potencias europeas intentaron retomar la plaza de Jerusalén, conquistada —y de aquí el título del poema— por Saladino, sultán de Egipto y el asedio posterior; pero introduciendo como partícipe al rey Alfonso VIII de Castilla, que no estuvo en ella. El propio Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, menciona que ha tomado gran inspiración de la obra de Homero a la hora de realizar este poema, y es obvia la intención elogiadora hacia la patria —tal como hizo Virgilio con su *Eneida*— que adquiere la obra, siendo un elogio para el rey Felipe III. Así, en la obra se enlaza el relato épico, el discurso genealógico —al enlazar al

rey, por un lado, con Alfonso VIII, y, por otro, con Ricardo Corazón de León— y el elogio nacional, dejando la historiografía a un lado para relatar una obra al estilo de las epopeyas italianas.

La mirada cobra, de nuevo, importancia a lo largo del poema de Lope. Las tropas de Saladino, desde las murallas de Jerusalén, observarán los ejércitos que se mueven de un lado a otro de la batalla; mientras que las tropas cristianas observarán el terreno que recorren en barco por el mar Mediterráneo. A imitación de Homero, Lope realizará un catálogo —como hizo el poeta griego con los barcos de los griegos—, una numeración de los ejércitos del conflicto, su formación y las armas que llevan, en el libro XVII, 6-9:

<p>Un escuadrón de veinte mil soldados lleva el inglés, valientes y galanes, en tres partes distintas ordenados de ingleses y españoles capitanes; cinco mil lleva en la vanguardia armados frisios, galos, flamencos y alemanes, y prosiguiendo la primera frente mil gastadores de plebeya gente.</p>	<p>Mil arqueros tras éstos lleva a usanda de la milicia antigua, con quinientos hombres, aunque de a pie, de maza y lanza, membrudos, altos, fuertes, corpulentos; luego con la batalla en ordenanza mil soldados con dardos e instrumentos que inventaron las Islas Baleares, con estallidos fuertes y dispares</p>
<p>Mil picas lleva en medio, y otras tantas en la mitad de la batalla cuenta, y alrededor de las banderas santas mil alabardas por hilera a treinta, donde estas alzan las ligeras plantas las ponen setecientos y cincuenta, que con los estallidos de sus hondas embelesaron del Jordan las ondas.</p>	<p>Mil y quinientas picas la tercera batalla adornan, y otros mil flecheros, el bagaje del campo en la prostera con mercaderes marcha y vivanderos; lleva seis mil caballos por defuera, tres mil estradiotes, dos ligeros, mil de armas, que tres mil a cada lado vienen guardando el escuadrón cruzado</p>

La mirada desde las murallas es también un elemento usado ampliamente debido a la naturaleza de la obra, un asedio. Así, Saladino suele observar la ida y venida de sus tropas, así como las del enemigo, desde lo alto de las murallas de la ciudad, como en las dos primeras octavas del libro XIII, donde Saladino observa el marchar de las tropas dirigidas por Sirasudolo, entre las que se incluyen sus propios hijos:

<p>De la ciudad y de la misma puerta por donde al monte el nuevo Isaac divino llevó la leña santa en que fue muerta la humanidad, que al sacrificio vino, gallardo a la campaña descubierta, mirándole su hermano Saladino, sale al salir por el oriente Apolo el valiente soldán Sirasudolo.</p>	<p>Mil persas le acompañan, de quien lleva la bandera el feroz Alquimedonte, y de otra gente, aunque bisoña y nueva, más de otros mil que van cubriendo el monte; y como quien al sol los hijos prueba viendo que sube ya por su horizonte, doce que tiene el Saladino envía para ver su firmeza al mediodía</p>
--	---

Las posteriores octavas, de la 3 a la 12, van describiendo a los hijos del sultán mientras este los ve marchar. Aunque no haya un diálogo expresado, al igual que vimos en las *Dionisiacas*, y no pueda interpretarse ningún diálogo interno (en ningún momento se menciona a nadie con quien el sultán pueda hablar), el fragmento pone a Saladino en aquella posición elevada para remarcar la importancia que para él tienen sus hijos, hecho importante pues dos de ellos acabarán, al final de este mismo libro, presos por los cristianos; y posteriormente a lo largo de la obra varios de ellos morirán.

Lope recurrirá también a la audiencia interna, como hizo Virgilio en la *Eneida*, para generar un efecto de público en la obra (I, 81):

En la siniestra el pastoral cayado,
cuyo extremo rematan cristal y oro,
bendice al rey cristífero soldado
a cuya bendición responde el coro;
de gente el muro popular cercado,
por ver cautivo desde el muro al moro
y alguna entre los árboles revuelta
allí quisieran esperar la vuelta.

En definitiva, Lope responde con maestría a los usos esperables de la mirada, tanto generalmente como en el caso específico de la ticoscopia, denotando la influencia de Homero. Llena sus versos con el mirar de sus distintos personajes, aunque la ausencia de la mirada femenina produce la falta del sentimentalismo que esta ofrece en otros casos.

4.3.- El Bernardo o Victoria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena

El *Bernardo*, obra épica del siglo XVII, escrita por Bernardo de Balbuena, se suele considerar una de las obras épicas mejor escritas dentro del Barroco español. Escrita en octavas reales, la obra aborda el conflicto carolingio, tan presente en los ciclos épicos franceses, desde la perspectiva española. Construida casi como un libro de caballerías, la obra narra las aventuras del héroe castellano Bernardo del Carpio, hijo ilegítimo de la hermana del rey Alfonso II de Asturias, en una obra que mezcla magistralmente la épica con los libros de caballerías y aventuras, narrando fábulas y aventuras a fin de aderezar la obra y hacerla más entretenida para el lector, según el mismo escritor cuenta en el prólogo a la obra. El argumento principal de la obra es la batalla de Roncesvalles, donde los ejércitos franceses al

mando de Orlando¹¹ sufren una derrota aplastante contra las tropas españolas, y todos los eventos que llevan hacia ella, pero se ve intercalada la narración con breves relatos, así como aventuras del mismo Bernardo del Carpio. Bernardo de Balbuena, al igual que otros autores de la época, se vio ampliamente influenciado por las obras clásicas grecolatinas, no solo en referencias a mitos y episodios, sino también usando motivos y tropos que dejaron una huella en su obra.

En el libro octavo se produce un episodio con claros tintes ticoscópicos. Semejante en estructura a otros vistos anteriormente, nos ubica en las afueras de la ciudad de Sansueña, donde la hija del alcaide, Florinda, sube a lo alto de la muralla para, desde un mirador, observar las tropas castellanas acompañada de otras doncellas, esperando ver a su amado Argildos, hermano de Tibalte (*Bernardo*, VIII, 32-33):

De finos jaspes con relieves de oro
 En lo más alto de una torre había
 Un bello mirador que el campo moro,
 Y de Arga la ancha vega descubría:
 Aquí a las voces de un clarín sonoro,
 Que descubrió la hermosa infantería,
 En rico estrado de oro la gallarda
 Florinda su vistoso alarde aguarda

Cercada de bellísimas doncellas,
 Y de esperanzas y deseos cercada
 Por ver la entrada de los campos ellas,
 Y ella por ver de su amador la entrada:
 Con rica cinta de esmeraldas bellas,
 Y un delfín que las traga por lazada,
 En agüero feliz que está en bonanza,
 Ceñida ya del fin de su esperanza

Allí, un anciano consejero, Altero, va comentando la composición de las tropas a las muchachas, así como su capitán y sus hazañas. Esto establece una semejanza con dos usos de la ticoscopia ya vistos: en primer lugar, el empleo en las *Fenicias* y su inversión de la escena homérica –haciendo que sea una mujer joven la receptora de la información y un anciano quien la posee– y, en segundo lugar, con el *Táin Bó Cúailnge* y su descripción de los ejércitos por compañías (VIII, 34-35).

Puesto a su lado el venerable Altero,
 Que, plático en la guerra, les dijese
 Bandera por bandera, el campo entero,
 Y quien su capitán y escuadra fuese.
 Fue la gente llegando, él con severo
 Aunque alegre semblante, en que se viese
 De su cordura y discreción el modo,
 Así fue señalando el campo todo.

El que a su cuenta trae el estandarte
 Real, y el aire enciende
 Debajo cuyas grevas viene un Marte,
 Mas que el que en Tracia riñe altivo y fiero;
 Aunque de godó tiene una gran parte,
 De la antigua montaña es el primero
 Tibante de Velasco, y dista gente
 Digno caudillo y general prudente.

¹¹ Forma italiana de Roldán, paladín y sobrino de Carlomagno, adaptada de las obras de Boiardo, *Orlando innamorato* y de Ariosto, *Orlando furioso*, modelos para

El empleo de la ticoscopia por parte de Bernardo de Balbuena es semejante al aparecido en otras obras clásicas: una revista –como lo fue el *Catálogo de las naves* en el canto II de la *Ilíada*– de las tropas que marchan a la guerra, tal y como ocurría en el *Táin Bó Cúailnge* y en las *Fenicias* de Eurípides. Los versos entrelazan las descripciones físicas, tanto del aspecto de los generales como de sus compañías –tanto armamento como números son mentados en numerosas ocasiones–, con descripciones psicológicas –una vez más, tanto de los comandantes como de las tropas– y con historias y leyendas intercaladas sobre las regiones y los dirigentes (VIII, 50-51):

Allí viene Fabricio, ¡oh adverso hado!
 Sin su querido hijo cual solía,
 De su alma vida, abrigo de su lado,
 Y bella lanza, si en Leon la había:
 Con la hermosa Gaviria desposado,
 Por festejar sus bodas salió un día
 A caza, y el correr de un oso fiero
 Hizo un segundo Adonis del primero

De Bardulia mil fuertes moradores
 Siguen el tremolar de su bandera,
 Hombres duros, incultos, sufridores
 De los trabajos y el hambre fiera:
 Menosprecian las penas, son mejores
 Cuanto más el rigor les persevera
 Cantan en los tormentos, y las furias
 Al verdugo acrecientan con injurias

Eventualmente, Florinda va requiriendo ella misma información de los generales que más le van interesando, concretamente de dos caballeros; Leonardo y Lisardo a quien confunde con hermanos cuando son padre e hijo¹² (VIII, 82-83):

Asi el leonés decia, y la hermosa
 Florinda, «Dime, dijo, oh sabio Altero,
 De aquellos dos hermanos la pomposa
 Librea que allí descubre el limpio acero:
 De un talle son, de un cuerpo, y una airosa
 Alma pienso les da el aliento entero,
 Segun en sus acciones se remedan,
 Que ambos van, ambos pasan, ó ambos quedan».

Rió Altero, «Y no sois, señora, dijo,
 Vos sola quien cayó en esa sospecha,
 Que ya en muchos se dijo, y se desdijo,
 La misma conjetura por vos hecha :
 Y ellos no hermanos son, mas padre é hijo,
 Y si mas firme puede, y mas estrecha
 Ser la fe y la amistad, mas firme y bella
 La dió á los dos su venturosa estrella».

La historia prosigue y Altero, reconociendo en el campo de batalla el emblema de su familia, describe a su nieto Alcindo, enorgulleciéndose de este y recordando al difunto padre de aquel al desearle mejor suerte que este, estallando en lágrimas al recordar su muerte (VIII, 88-91):

Tenga en tu diestra la fornida lanza
 Mas firme encuentro, y golpe mas cumplido,
 Que tu padre infeliz tuvo en Adama,
 Donde á mis flacos pies le vi tendido.
 Apenas me dió en tí nueva esperanza

Cayó muerto á mis pies, ¡oh hado inhumano!
 Que aun lugar no me dió el dolor que siento
 A cerrarle los ojos con mi mano,
 Ni á mi boca pasar su último aliento :
 Mas al cruel homicida no con vano

¹² Resulta interesante la semejanza entre este fragmento y el encontrado entre los versos 713 y 718 de la Tebaida interpretada por Juan de Arjona (VII, 90)

El cielo, apenas tú de un mes nacido
Eras, cuando se halló viuda tu madre,
Yo sin mi amado hijo, y tú sin padre

Del bárbaro Argalin la inútil clava ,
Mientras él con Cliaquin, y el fuerte Ardante,
A una su espada y su ánimo probaba
Con diez vencidos moros por delante,
Bajó á traicion. ¡Oh cielo! á quien tocaba
Vida y brazo guardar tan importante,
¿Por qué al padre infeliz darle quisiste
Golpe tan grave, confusion tan triste?.

Furor el mio pasé, que así sediento
De su sangre la mia satisface,
Que honor, vida y victoria le deshice.

Vengué tu muerte al fin, pluguiera al cielo
La suerte, oh hijo amado, se trocara,
Y con mi inútil carga el rojo suelo
La tuya alegre y nueva rescatara...."
Así en perlas bañando el blanco pelo,
Que venerable adorno da á su cara,
Altero, entre el dolor y la alegría,
Del vivo y muerto hijo proseguía.

Las doncellas que acompañan a Florinda también aparecen aquí como audiencia interna –al igual que las mujeres que observan desde los muros en la *Eneida* de Virgilio–, atentas a las descripciones de Altero y acompañándole en su llanto. Altero, presa de la emoción, lamenta no poder hacer justicia a los personajes, acelerando sus descripciones de los personajes conforme el ejército pasa. Esto produce un leve efecto óptico, casi pareciendo como si el ejército acelerase también (VIII, 100):

Aquel es Cleofonte, aquel Doraco,
Insigne este en el arco, el otro en maza;
Y el de aquel fino y relumbrante jaco,
Oton, señor del parque de Peraza:
El que al volar de aquel plumero opaco
Los rayos de oro de su yelmo abraza,
Es el frustré Alpidio, insigne hermano
Del que ahora rige el pueblo zamorano.

Finalmente, la descripción del anciano va llegando a su fin, rematando en la compañía de Argildos, a quien describe (VIII, 107-108):

Este es el bello Argildos, que en la tierra
Ni hay beldad ni braveza que le iguale,
En quien con aparato real se encierra
Cuanto luce en amor, y en la honra vale:
Después del general de aquesta guerra ,
La que mas en valor campea y sale
Es su persona, y la que en grita y pompa
Mas de la fama suena en la ancha trompa.

Aun no del rubio bozo el blando vello
La limpia tez del rostro le ha escarchado,
Y en cuatro campos el altivo cuello
De otros tantos jayanes ha cortado:
Trae por empresa en campo verde un sello
De una flor, y por letra «Es “mi cuidado”,
Y aunque el sagaz intento oculto guarde,
El fuego muestra que en sus venas arde».

El episodio ticoscópico –aunque no el canto– termina entonces con Florinda retirándose a sus aposentos, una vez pasado el ejército y, sobretodo, habiendo visto a su amado, emocionada y deseando el momento de verle a solas.

Este fragmento, por tanto, combina dos de los tipos de mirada femenina que suelen darse en la épica. Por un lado, tenemos la ticoscopia, la observación femenina desde lo alto de una muralla y, por otro, la mirada emotiva, tanto por parte de las doncellas que lloran la historia de Altero como por la propia Florinda, cuya mirada principalmente busca a su amado entre los ejércitos, hecho que se asemeja a las ticoscopias ya realizadas por Helena –quien busca a sus hermanos, Castor y Polideuce, sin encontrarlos– y por Antígona –quien también busca a su hermano–, siendo la única diferencia con estas la relación de amor con Argildos, que sirve para aumentar el drama posterior cuando Florinda sufra un intento de rapto por parte de Cardiloro. Además, la voz del narrador interpuesto muestra mayor emotividad que la mostrada por el tutor de Antígona, opinando personalmente sobre las tropas y comandantes y rompiéndose en lágrimas al ver a su nieto. Muestra, por tanto, una mayor emotividad que el uso clásico de la ticoscopia, pero en general es un pasaje semejante al encontrado en la *Iliada*, siguiendo los puntos principales de la ticoscopia.

5.- CONCLUSIONES

Para concluir, vamos a recapitular los puntos fundamentales estudiados a lo largo de este trabajo.

- 1) La narrativa de la épica puede y suele ser articulada por la mirada. Esta mirada puede ser de diferentes tipos dependiendo de diversos factores, como el observador y el objeto observado, pero también el punto desde el que se mira o el fenómeno mismo de observación –introduciendo así los sueños y las profecías dentro de estos eventos–, lo que crea un juego de relaciones de poder entre los personajes que miran –y que tienen poder–, los personajes que son observados – que no tienen el poder– y el propio lector.
- 2) La ticoscopia, entendida como “episodio dialogado desde las alturas por un personaje, generalmente femenino, que comparte información con un personaje que no la tiene” es un tipo de motivo en el límite entre la épica y el teatro, que fue reconocido por los autores clásicos de forma temprana y que se ha ido replicando, debido a su utilidad para añadir dramatismo a la escena épica, aunque no aparece en toda obra épica.
- 3) Dicho motivo, aunque inspirado en la literatura occidental por la *Iliada* de Homero y sus consecuentes imitaciones, puede aparecer en épicas de otras

culturas, ya sean orientales o de culturas célticas o nórdicas, lo que merece un estudio más detallado que el que era posible ofrecer aquí.

- 4) La ticoscopia comparte unos requisitos generales: la visión desde un punto elevado de un conflicto bélico y la descripción del ejército por parte de un narrador interpuesto a alguien con menos conocimiento del mismo.
- 5) La ticoscopia puede presentarse con diversas variaciones:
 - a. Con mirada femenina o sin ella
 - b. Con o sin diálogo
- 6) El motivo de la ticoscopia se trasladó en el tiempo hasta los poemas épicos del Siglo de Oro español, al igual que tantos otros recursos clásicos, y siguió utilizándose en esta en algunas obras, .

La conclusión a la que llegamos a través de este estudio es la importancia que adquiere el empleo de la mirada y de la ticoscopia en los autores épicos, en general, y los del Siglo de Oro, por influencia de autores grecolatinos, y por las convenciones genéricas propias de la épica, en particular. Sin embargo, sería interesante extender el trabajo y mirar, no solo más allá de las fronteras de Europa, sino más allá de la frontera del tiempo y estudiar la repercusión que este motivo tiene en la narrativa moderna; sobre todo en la narrativa audiovisual –véanse, por ejemplo, casos como la adaptación cinematográfica del *Señor de los Anillos*–; así como la aplicación de los estudios de género sobre el tema de la mirada (femenina o masculina) –como realiza Helen Lovatt (2013) en cierta medida– en la épica.

6.- BIBLIOGRAFÍA

ARJONA, Juan de., *La Tebaida de Estacio*, vers. digital Jesús M. Morata, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro. 2018

CEBRIÁN, José, «El género épico en España: De los poemas mayores al canto épico», *Philologia hispalensis*, IV: 1 (1989), pp. 171-184.

DE ARMAS, Fredrick, «To See What Men Cannot: Teichoskopia in *Don Quijote I*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28:1 (Spring 2008), pp 83-102

ENCINAS REGUERO, M. C., «La teichoskopia en *Fenicias* de Euripides. La guerra vista desde las murallas», *Talia Dixit*, 12 (2017), pp 1-17.

ENRIQUE RUIZ DOMÉNEC, José, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

— *El despertar de las mujeres, La mirada femenina en la edad media*, Barcelona, Península, 1999.

ESQUILO, *Tragedias*, ed. Jorge Montsiá, Barcelona, Imprenta Juvenil S.A, 1979.

ESTACIO, *Thebaid V-XII*, vers. ingl. J. H. Mozley, M. A. Londres, Willlliam Heinemann LTD. 1928

GONZÁLEZ MARTINEZ, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Velez», *II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo* (2005), Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, pp.73-93.

HOMERO, *Ilíada*, ed. Emilio Crespo, Barcelona, Gredos, 2006.

LOVATT, Helen, *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

ROCHA, Roberto do Carmo, *Epopéias indianas e gregas: um estudo da construção dos sujeitos*, Brasil, Biblioteca digital de tesis y disertaciones de la Universidad de São Paulo, 2006.

ROSELL, Cayetano (ed.) *Poemas épicos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 2 tomos, 1864-1866

SCODEL, Ruth, «Teichoskopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides». *Colby Quarterly*, 33 (1997), 76-93

SMOLENAARS, J.J.L., *Statius' Thebaid VII, A Commentary*, Leiden; Nueva York, E. J. Brill, 1994.

TASSO, Torcuato, *Jerusalén Libertada*, ed. Alejandro Cioranescu, Aula de cultura de Tenerife, 1967.

The cattle-raid of Cualnge (Tain bo Cuailnge), ed. L. Winifred Faraday, Londres, Nutt 1904

VEGA, Lope de, *Poesía III, Jerusalén Conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003

VERHELST, Berenice, «Looking from the Walls in Nonnus' Dionysiaca (39.14-23)» *Mnemosyne*, 66 (2013), 769-776

VIRGILIO, *Eneida*, ed. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.

VYASA, *Mahabharata, Tomo II*, ed. Julio Pardilla, Barcelona, Edicomunicación S.A, 2006.

WULFF ALONSO, Fernando, *Grecia en la India: el repertorio griego del Mahabharata*, Madrid, Akal, 2008.