

LA ACTIO DEL MAL EN LAS RES GESTAE DE AMIANO: UNA ACTIO 'DINÁMICA Y FUNCIONAL'¹

ISABEL MORENO
Universidad de Salamanca
ismo@usal.es

RESUMEN:

La historia de Amiano se caracteriza por los matices trágicos y sombríos que transmite: desastres físicos y militares, pero, sobre todo, muertes, condenas, denuncias, torturas..., todo un catálogo de actos malvados cometidos con una total injusticia desde todos los niveles: desde el emperador hasta la persona de condición más baja y anónima. Nuestro trabajo tiene como objetivo analizar, a través de una selección ilustrativa de pasajes, cómo Amiano muestra este aspecto desde una perspectiva peculiar de *actio*: una *actio* dinámica, "generadora del mal", desarrollada en un fondo dramático muy efectista, y acompañada por algunos comentarios del autor que determinan, mientras canta y enaltece, dicha situación.

PALABRAS CLAVE: *Actio* dinámica, retórica e historiografía, representación dramática y *performance*, mal y maldad

THE ACTIO OF EVIL IN AMMIANUS MARCELLINUS' RES GESTAE

ABSTRACT:

Ammianus' history is characterised by the tragic and sombre nuances it conveys: physical and military disasters, but, above all, death, convictions, denunciations, torture..., a whole catalogue of evil acts perpetrated with widespread injustice from top to bottom from the emperor to the lowest and most unknown person. Our work aims at analysing –through an illustrative selection of passages– how Ammianus displays this aspect from a peculiar *actio* perspective: a dynamic, "evil-generating" *actio*, developed in a very spectacular dramatic backdrop, and accompanied by some author's remarks that determine –while chanting and enhancing– that situation.

KEY WORDS: Dynamic *actio*, rethoric and historiography, dramatic representation and *performance*, evil and malevolence

Pese al notable interés despertado por la obra de Amiano en estos últimos años, con trabajos especialmente interesantes y novedosos, la riqueza del texto permite aún apuntar matices que, o han pasado inadvertidos, o no han encontrado hueco para ser adecuadamente puestos de relieve² aunque desempeñan un gran papel en el proceso impresivo del historiador. Nuestro análisis ahora va a centrarse en uno de ellos; vamos a intentar analizar algunos

¹ Agradezco a los editores la posibilidad que me han dado de contribuir al homenaje del Prof. M. Mayer, al que hago llegar mi gratitud eterna por su afecto, su ayuda científica y su magisterio.

² Salemne (1989: 35) aludía a "una técnica de la ocultación que sólo deja ver sus trasfondos con cuidado y atento examen"

de los sutiles mecanismos con los que su relato potencia ese tono sombrío que lo caracteriza, en una doble línea de aproximación: el tema en sí (informaciones trágicas y comentarios negativos; sugerencias, silencios, alusiones³ ...); y el método con que el historiador trabaja para enfatizar el dominio generalizado de esa faceta del “mal” que lo incardina: acumulación y variedad intensificadora, por un lado; y escenas dramáticas que detienen la acción, focalizándola en la actuación de los personajes, o haciéndola continuar con nuevos resultados, todos funestos. Son los procedimientos literarios que multiplican el efecto de la información, en la línea de Tácito en su conocido método del “barroco fúnebre” (Barthes, 1964: 108). Tratar de descubrir su juego narrativo en este ámbito tan complejo y determinante nos parece más productivo, para entender su habilidad y capacidad de convicción que volver sobre los evidentes y bien conocidos mecanismos expresivos que impactan al lector: las densas metáforas y habituales comparaciones, muchas veces con animales; el patetismo de sus macabras descripciones —“la búsqueda de la expresividad” (Fontaine, 1992: 27)⁴— con un vocabulario crudo, pero muy gráfico y variado, para las torturas o las muertes (*evisceratus*, 14.9.6; *excruciatatus*, 29.1.44; *discerpsit*, 14.7.5-6; 15.13.2 // *destillatione iecoris pulmones vomitans*, 14.11.24; ...); los trazos grotescos que subrayan el gesto horripilante o violento, fundamental para la comunicación no verbal (CNV); la propia variedad y los detalles de las muertes: ahorcamientos; la hoguera, piernas quebradas, o atadas con cuerdas (22.11.9); latigazos (26.10.5); desmembramiento (22.11.10); crucifixión, etc. Es evidente que todo ello —esa *forte coloration rhétorique* que Susanna Bonanni (1982) destacaba, para atraer a su audiencia— contribuye a configurar la densa y sutil atmósfera que potencia al máximo la desesperanza de las *RG*, configurando así un documento vivo, pero oscuro, que, eso sí, ofrece «un esfuerzo inteligente para comprender el imperio en su ocaso» (Camus, 1967: 7)⁵.

El punto de partida del trabajo deriva del anterior estudio sobre la *actio*, que, en su valor clásico de la *pronuntiatio*, tal y como la normativa de Cicerón y Quintiliano precisaban, se atenía al movimiento y las características gestuales del orador en el momento en que, como protagonista del relato histórico, “pronuncia un discurso”; y, lógicamente, en el eco de su repercusión en el auditorio. En tal situación, pese que el proceso de interacción entre ambos elementos (orador oyente) trataba de subrayarse, en el fondo, la cuestión evidenciaba la condición ‘pasiva’ del personaje (Bremond, 1973: 335), en cuanto que éste, una vez trasladado su carácter de orador vivo a la obra histórica, tan solo resultaba ‘descrito’ como el autor ‘lo veía’, o lo había imaginado, y se le hacía ver. En la

³ Que pueden equivaler a explícitos discursos (Sabbah, 1970: 407-10),

⁴ ... *les substantifs et adjectifs ‘affectifs’, le plus souvent intensifs, mais aussi à l’inverse, pour la substantivation ‘abstraite’* (ib. p. 30)

⁵ Para su sentido trágico, Selem, 1965: 404-416

estructura del relato, su figura se consideraba prioritariamente ‘estática’⁶, y ‘no funcional’ (Todorov y Bal, *infra*); al menos no se analizaba desde esta última perspectiva porque no se veía al orador como un ‘ejecutor’ pragmático: en Amiano, las decisiones habían sido tomadas ya antes de la alocución⁷. En esta ocasión, en cambio, la perspectiva y el método de aproximación y análisis se amplía con la teoría de la ‘*actio* dinámica’ derivada de los planteamientos de Todorov (1971: 121; 1981,11; 66; 88), que es la que ejerce el protagonista de la historia, en general y en cada caso en concreto, con su responsabilidad directa sobre el mundo circundante; de ahí los resultados, a veces encadenados, que genera su actividad. De hecho, el sentimiento (primero), la decisión (después) y la ‘acción’ (perversa, malévola, cruel, ...) —directamente realizada por el personaje (por su propia mano) o provocada indirectamente a través de una ‘orden ejecutiva’ (*mandabat...*) suya⁸, o en respuesta a un comentario (14.5.9) o ‘rumor’ sinuoso (*insinuatio...*)—, implican un cambio de situación, para peor siempre, en los ciudadanos que la sufren. Resulta, así, lamentablemente, ‘productiva’; y de mucha más proyección que la ‘estática’ porque en un contexto histórico —donde el acontecer narrativo, como proceso activo, eficiente y secuencial que se plasma a través de los eventos (de Asís, 1988: 25), consigue un efecto concatenado—, las acciones o resoluciones de los dirigentes, o los funestos rumores de los cortesanos, no ‘mueren’ en el momento, sino que prolongan su inercia inicial, encadenándose con otras y multiplicando así su perversa efectividad, histórica y literaria. De su esencia y funcionalidad (narrativa, estructural y circunstancial o incidental) para el tema que aquí planteamos (la extraordinaria malignidad con que se ejerce el poder, el peso de su fuerza y el alcance de su *actio* —su proyección— sobre su entorno), trataremos de dar cuenta a continuación, porque, como motor que implica respuesta y genera el avance histórico —además de condicionar la acción literaria⁹— su orquestación determina o realza el tono lúgubre del relato y el luctuoso ambiente del Imperio en los lustros finales del siglo IV. Apuntaremos, con algo más de detalle, las bases metodológicas que sustentan el estudio (I), para pasar luego (II) al examen concreto de los dos procedimientos complementarios en los que se concentra el método: *Actio* dinámica, en su fórmula típica de exposición enumerativo-acumulativa, el sumario —los *actus multiplices* (Kelly, 2008: 88 ss; 93-8), de funesto

⁶ Un personaje que se comporta siempre del mismo modo se considera “estático”; es “dinámico” cuando su personalidad varía, evoluciona a lo largo del proceso y de un relato (De Asís, 1988: 31). Aquí nos referimos a la ‘actividad’, o no, del ‘actor’ y los episodios que va orquestando

⁷ En general (excepciones: 21.13.10-5; 24.3.3-7, sólo buscan la aquiescencia del oyente (el ejército).

⁸ Para la valoración que Amiano hace de la fuerza de la palabra vid. 27.6.14 y 28.1.25; y 17.6.2.

⁹ El suceder narrativo es un aspecto dinámico y secuencial, evidente a través de los ‘acontecimientos’, dispuestos de una determinada forma (De Asís, 1988: 25). En la historia el sistema de ordenación parte (o debe partir) de un motor causal (*ib.*). Aquí lo importante es advertir el tipo de causa que condiciona el encadenamiento histórico-narrativo

tenor aumentan la sensación de maldad, crueldad y miedo—, *vs. actio* estática; esto es, la configuración escénico-dramática que detiene la narración en un proceso más escénico de superior énfasis dramático-espectacular —como las gemas en la joyería o los coloristas mosaicos (Roberts, 1989), —, intensificando y realizando la acción. Lo veremos en algunos pasajes a título ilustrativo dejando de lado otros muchos. De hecho, en un autor tan dado a la *variatio* como Amiano, las resoluciones de ambos procedimientos y su conjunción cambian en amplitud, carácter, funcionalidad, proyección, y brillantez. Su aplicación a otros textos sólo evidenciaría la variedad de matices del autor. Lo importante es ejemplificar el método y su utilidad.

I

Un detalle que llama la atención al final de las *RG* es que, antes del epílogo autorial (31.16.9), la narración concluya con una peripecia¹⁰ dolosa: un suceso aparentemente menor, protagonizado por el comandante en jefe del Tauro, Julio¹¹, para acabar con los bárbaros ya acogidos dentro de las fronteras del Imperio, y, por ende, con el peligro que suponían para la zona (31.16.8). Tal final, derivado de la gran derrota de Adrianópolis y la muerte del Emperador, aún alejado de tan impactantes eventos, pone de manifiesto el cambio de ideología y valores cívicos y humanos de Roma, y subraya la que, a juicio del historiador, es la razón última y verdadera de su decadencia: la inversión de valores que se ha enseñoreado de su civilización.

Pero, la artera maniobra, buena muestra del fin de una época cuyos nobles valores han periclitado, no importa sólo por su carácter ‘objetivo’ (informativo) y representativo; ni siquiera estructural: la muerte, como tal y como proyección de la tragedia en el clímax de la obra, como demuestra Tácito, es siempre una perfecta fórmula conclusiva (Smith 1968: 98-102). Su valor radica, especialmente, en el carácter ejemplificativo que adquieren él y los elementos de la anécdota que lo precede, porque ilustran bien el plano de nuestro análisis; primero, la *actio* ‘dinámica’ ejecutiva que genera el desarrollo histórico; es decir, la orden pragmática del militar —verbal primero, fáctica después— que solventa, por el momento, el problema goda (acabando con ellos); y, segundo, la espectacularidad y ‘teatralidad’ con que se resuelven sus consecuencias. De hecho, poco antes de que el *magister militum* “ordene” acabar con los enemigos, en la que se considera “*efficacia... salutaris et velox*” (31.16.8), la tropa goda, tras tratar en vano de apoderarse de Constantinopla (31.16.4), es atacada por una pequeña formación (*cuneus*) sarracena (14.4). Tras un breve, pero equilibrado,

¹⁰ En sentido propio: ‘cambio de fortuna o circunstancias’; y coloquial: infinitos azares continuados o entrecruzados, que convierten en compleja una situación.

¹¹ Según Zósimo (IV 26.2-9), ordenó la masacre tras la respuesta del Senado de Constantinopla de que hiciese “lo que considerase oportuno...”; no es un individuo solo el que toma una indigna iniciativa...

combate, uno de ellos, melenudo (*crinitus*) y casi desnudo (*praeter pubem*), gritando ronca y lúgubrementemente (*subraucum et lugubre strepens*), saca el puñal y se lanza sobre uno de los godos; saja su garganta y acerca sus labios a la herida para beber su sangre, espeluznando con su ‘pavoroso gesto’ (*monstroroso miraculo*), incluso a los propios compañeros del asesinato, cuya fiereza mengua; a partir de este punto, al abordar una ‘acción’ (*cum agendum adpeterent aliquid*), resalta el historiador, lo hacen ya “con paso inseguro” (*ambiguus gressibus*). El microcosmos de la *evidentia* que el narrador aplica con sus detalles, la advierte como ‘totalidad’ el destinatario de la *story* (el discurso) y de la ‘historia’: el ‘gesto’ del sarraceno —aquí convertido en una ‘acción’, que supera ‘todo lo visto’—, ‘determina’ un cambio en la actitud del oponente, ‘pone de manifiesto’ cómo el *caeleste... numen* castiga el ‘orgullo’ inmoderado de los vencedores de Adrianópolis, y, sobre todo, ‘colorea’ el relato sangriento y plásticamente¹², enlazando bien con la pintura que de esta gente se ha hecho al inicio del relato (14.4.7). Una atmósfera acorde, bien definida —intensas lluvias, “negros” (*atris*) nubarrones, y gran aparato eléctrico (31.15.5) —, sirve de marco contextual a la acción, intensificando, como en otros casos (31.13.11), el opresivo ambiente que el historiador trata de crear.

Ciertamente, esta *actio* ‘dinámica’ y ‘funcional’¹³, productora de un hecho o actividad —malvados, en este caso—, adquiere, como tal, una posición determinante en el relato, y puede ser analizada tanto en su conjunto y proceso (‘creador’), como en el detalle (‘ejemplificativo’, y, con frecuencia, espectacular y corrosivo). Es decir, en su desarrollo y secuencia (narrativamente); o en sus pormenores y presentación escénica (dramática y aisladamente). De hecho, el mecanismo literario, puede evidenciarse, como ahora veremos, bien en una secuencia múltiple y encadenada —a la acción innoble de un personaje le sigue otra de otro, con mayor violencia y saña—, en general, en su fórmula de ‘sumario’, que se acomoda bien al tipo de enunciados varios donde las distintas ‘acciones’, entrelazadas por una línea argumental definida (los crímenes perpetrados, o los que ‘se ordena’ llevar a cabo), multiplican una información variada, aunque siempre nefasta, resuelta, eso sí, con diferentes proyecciones y fórmulas; o bien en una escena o relato breve más ampliamente desarrollado, que detiene un tanto la acción, o la incorpora, a veces dando entrada a un personaje generador o impulsor de inmediato de nuevos crímenes que puede reiniciar el procedimiento, encadenando nuevos desarrollos, también funestos —lo ilustra bien la surrealista secuencia del prefecto Domiciano, que veremos luego (II 2). En

¹² Aunque sea con una cierta falsedad histórica (Woods, 1996: 259-79). Para la gestualidad bárbara, y su contrapunto romano —*inversion (gesticulation/paralysie) ou d’une analogie (immobilité par maîtrise de soi) ou d’une différence (inertie)* —, cf. Chauvot, 2007: 123-135.

¹³ Porque determina un proceso, para Barthes (en Bal 2001: 23). Él aduce que el relato elemental incluye dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio, o de conflicto o desequilibrio pero estable; y los que establecen el paso de uno a otro. Es en este sentido en el que se aplica el doblete: lo estático está en contra de lo dinámico, que es lo que modifica una situación

ocasiones, el relato se detiene en una escena más compleja, que, si no siempre desarrollada con la espectacularidad de la pelea godo-sarracena, sí, al menos, resulta más efectista y de más calado que el resto de los enunciados en los que se inserta o a los que da fin. Con frecuencia, la combinación es lo habitual (Booth, 1961: 154). Por otro lado, esta técnica del cuadro y el ‘retablo pictórico’ —varias escenas ligadas entre sí cuyo conjunto configura un proceso trágico— realza bien el tono lúgubre del relato que marca el luctuoso final del Imperio.

En otro orden de cosas, la acción del mal se puede volver contra uno mismo y el narrador dedica una escena breve, pero impresiva, a destacar el evento, insertándolo en un escenario bien diseñado para lograr su máxima efectividad e impacto en el lector. Es el caso del suicidio del reyezuelo moro Firmo (II 5). O de Hesiquia (28.1.47), quien custodiada en casa de uno de los *apparitores* de Simplicio (28.1.45), por haber sido acusada de un crimen, temiendo la tortura, se suicida de un peculiar y complicado modo: *fulcro plumeo vultu contracto incubuit*; como el rey de los alanos, Ermenrico, por temor a los hunos (31.3.2). El orador de antes, ahora ‘actor’, ‘actúa’, ‘significándose’, en un sentido u otro; en general, modificando el presente histórico, o el futuro, propio o ajeno, sobre las tablas de la historia —Amiano ama la teatralidad... (14.9.3; 28.6.29;...—.

Lo habitual, no obstante, es que esa actuación criminal se proyecte sobre los demás: sea en el sentido pragmático, matando directamente o muriendo, o haciendo matar a cualquier contrincante, a través de la ‘oralidad’¹⁴: porque unas órdenes de ejecución, difamaciones y falsas acusaciones, condenas¹⁵, etc., se convierten con facilidad en motores trágicos del proceso histórico, o contribuyen decisivamente a él: es la gran efectividad de la *insinuatio* en la esfera cortesana, incontestable en los casos de Galo, Constancio (14.5.4-5) o el dúo Valentiniano-Valente (29.1.19); la delación (muy estudiada en sus tópicos), y la comunicación verbal expresa ‘*ad nocendum*’, marca de fábrica de los malvados de Amiano —Constantina (14.1.2; 14.7.4); Eusebio (14.11.2); Valente (26.10.12) y Valentiniano (30.8.3); P. Probo, con ligera *variatio*, etc.—, adquieren vida propia en secuencias tan ilustrativas como la secuela del proceso contra Teodoro y sus cómplices (II 4), donde la multiplicidad¹⁶ y convergencia de los numerosos y progresivos actos configuran un todo siniestro. El tipo ‘sumario’, en una

¹⁴ Barthes (1993: 929) definió la *actio* como “*une dramaturgie de la parole*”. Para otras precisiones de diferentes autores (Taine, Artaud, Stanislavski, o Brecht, entre otros), cf. Bremond, 1973: 10-11. Siempre conviene tener presente la dualidad del significado del verbo (*ago*): hacer (con todos sus matices: ejecutar, instar, gobernar, impeler, empujar, ...); y hablar (tratar, ...)

¹⁵ O comentarios que las generan... (14.5.9). El tipo ‘sumario’, en una *enumeratio* múltiple¹⁵, y esas breves y variadas escenas, muy contrastivas (26.6.14; y 16), que ejemplifican, con plasticidad expresiva, la tragedia o degradación de los actores, son un arma perfecta para destacar la explosión de violencia, y crueldad que el narrador pretende destacar.

¹⁶ La ‘acumulación’ (*cumulando*, 29.2.1), es una de sus principales fórmulas para potenciar el miedo.

enumeratio múltiple¹⁷, y esas breves y variadas escenas, muy contrastivas (26.6.14; y 16), que ejemplifican, con plasticidad expresiva, la tragedia o degradación de los actores, son un arma perfecta para destacar la explosión de violencia, y crueldad que el narrador pretende destacar.

II

Ilustraremos ahora brevemente el método y su efectividad en algunos pasajes para ver su desarrollo y su complementaridad. Primero, con el capítulo dedicado a referir la crueldad de Valentiniano (29.3), porque su unidad y concisión permite advertir bien la fórmula (II 1). Luego (II 2), el contrapunto de Galo, un libro (14) ponderado, con lógica, por Matthews (1989: 46; más en general, Barnes, 1998: 23), por su simetría estructural: se inicia con las razones y muestras de su crueldad —su parentesco con la casa imperial, sobrepasar los límites de la autoridad conferida, su *asperitas* y osadía, la instigadora reina, ...—, y acaba con su muerte, justamente debida a ellas (14.11.19-24); y la actividad de Maximino (II 3), *tartareus*¹⁸ *cognitor*, en Occidente, con la paralela de Valente (29.1) en Oriente (II 4). Por último (II 5) una escena especialmente ilustrativa del sentido del espectáculo y la ficcionalización de Amiano.

II 1. De hecho, en este bloque final, acreciendo la tónica de la última hécada y a diferencia de la primera donde los crímenes de Galo iban a contrarrestarse con la actuación de Juliano, Amiano apenas ofrece alternativa esperanzadora. Ni siquiera coyunturalmente: el relato va ‘acreciendo el temor’ (Bremond, 1973: 338), acumulando problemas y cerrando el camino a cualquier posibilidad de éxito, dentro y fuera de las fronteras. Es la ‘multiplicación convergente’, gracias a la cual, como veremos luego, el historiador destaca con “viveza” (ἔνἀργεια) el argumento pretendido: hechos, datos o comentarios autoriales que, pese a ser de diferente tenor y ocurriendo en escenarios distintos Oriente/Occidente (26.5.15) —el contraste¹⁹, con frecuencia en un paralelo antitético o intensivo, a incrementa la impresividad—, potencian la *evidentia* del mal que se ha adueñado del Imperio. Los ejemplos “veraces” —*certa* (Sabbah, 1978: 392) — de la crueldad de Valentiniano en Occidente (29.3) dejan ver con claridad el procedimiento.

A) El fragmento —abierto con un paratexto del autor (29.3.1), programático en parte, en otra asertivo, en el mejor estilo Salustiano (Cat. 53.2; y A. Víctor, *Liber de Caes.* 11.13)—, presenta a los dos principales protagonistas de la acción: Valentiniano, inmerso en un *crescendo* de ignominia (*infra*), y el cruel prefecto Maximino, cuya funesta *actio* se plantea dentro de uno de los roles que más odia el historiador, la ‘actividad’ que ejerce un desalmado azuzando a otro a cometer

¹⁷ Encajando con las series de motivos (ligados / libres y estáticos (las descripciones de la naturaleza, de una situación, de los personajes,.../ dinámicos: los que modifican la situación, motores principales de la *fabula*, que suelen responder a las acciones de los personajes) de Tomashevski (1982: 188).

¹⁸ Es la marca de los malvados: Heliodoro (29.2.6); y Paulo *Catena* (15.6.1; 14.5.8; 15.3.4; 19.2.1).

¹⁹ El contraste y los detalles macabros, eco de Lucano (Dinter, 2013, 36-38), acrecientan el *páthos*

todo tipo de acciones delictivas; sobre todo cuando éste, por su cargo o tenor —como P. Probo (30.5.5); Constantina...—, debería, en honesta puridad, haber tratado de controlar sus crímenes. El texto, añade, además, otros dos elementos importantes: (a) la fisionomía, con la nota principal que determinará luego su muerte ante la embajada cuada (29.3.2/30.6.3), la *ira*; una violenta emoción que le hacía cambiar el tono de voz, la expresión facial, el movimiento (pasos), y el color, provocando la muerte de otros, o la propia...²⁰ Y (b), la justificación del método de trabajo del autor: la selección —de los *indicia varia testantur et certa* bastará poner *pauca*—; y la aproximación: nadie debe requerirle ni precisión ni número de los asesinados (31.5.10).

B) A partir de ahí, el historiador se concentra ya en el Emperador (29.3.2): juzga, una vez más, su carácter: *trux suopte ingenio*; subraya su creciente maldad por la concurrencia de su antagonista —*adulescente enim acerbitate, rationum inimica rectorum... post EIUSDEM MAXIMINI adventum*—, que evoca, en su versatilidad nefasta el “oleaje tumultuoso y tormentoso”; y, acudiendo a los detalles de una *actio* puramente caracterizadora, anticipa los de su muerte, jugando con esa determinante fisionomía (Evans, 1935: 65; 71; 75; 77; ...). La prolepsis (29.3.2), sin embargo, no termina en sí misma, porque la situación prioriza la *actio* dinámica con todos los *exempla* que van a detallarse a continuación. En cambio, en su muerte (30.6.3), una escena cerrada sobre sí misma, se explicita, como en pocas, la concepción dramática del autor: es un espectáculo²¹, con representación e interpretación individual y coral; una tragedia, en el fondo y en la forma; y un cuadro efectista, en cada uno de los dos dobles planos en los que se centra la exposición: (a) el del mundo oficial donde se produce la apoplejía, y el privado, al que se traslada su cuerpo²²; (b) el del propio emperador, doble a su vez también, porque la fatalidad de su propia situación acrece la ironía trágica del resultado del ataque: calenturiento e incapaz de moverse, físicamente seco, y, no obstante, vivo todavía, y lo bastante cuerdo como para reconocer a todos los presentes, pese a apercibirse de la realidad circundante —sin un médico para pincharle las venas, sabe que va a morir, pero es incapaz de transmitir sonido alguno; menos aún órdenes—, no puede comunicarse con nadie; sólo a través de los espasmódicos movimientos que logra generar; (c) y el de su entorno que actúa de contrapunto teatral, con sus evoluciones y percepción de la realidad ‘irreal’: Valentiniano, ciertamente, ‘parece’ estar incapacitado, pero ‘está’ vivo, y mantiene su irritación y su energía interior; sus servidores ven que no puede

²⁰ En Constancio la *iracundia* se ve acrecida por los halagos de los cortesanos. Aquí no hay halago...

²¹ Algo que a Amiano le interesa especialmente (cf. 14.9.3; 16.12.57; ...)

²² A este contraste entre el plano público de palacio, y el mundo privado de sus dependencias, oculto y oscurantista, se suma el distinto tipo del ‘coro’ que lo acompaña en cada caso: el oficial, opuesto, a su vez, al de los cuados; y el particular de sus servidores. Hay muchos sugerentes matices en la escena.

hablar, y él, que siente la presión creciente de la enfermedad, morirá *DICERE* que *conatus aliqua vel MANDARE*, según parecían indicar sus convulsiones. Y morirá como han muerto los muchos que él ha condenado: obligado al silencio y sometido a una *actio* impuesta por una fuerza externa —en los sentenciados por él, el motor era su cólera y crueldad; en el suyo propio, la violencia de su ira y el accidente—, sin que tampoco él pueda utilizar más que esos recursos expresivos físicos (movimientos de piernas, rechinar de dientes, golpes de brazos) —, a los que el ataque lo ha reducido. En un irónico paralelismo antitético, igual que los restantes torturados o ejecutados por orden suya tampoco pudieron hablar, a él, al final de su vida, sólo le queda la mímica para expresar sus sentimientos.

C) La enumeración de los condenados mantiene la misma fórmula en cada escena: la presentación del personaje, casi siempre con el nombre propio; algún detalle particular: el pueblo al que pertenece, la clase socio-cultural (*paedagogianos*), y una característica determinante del ejecutado (la profesión: un auriga;...), o su pertenencia a un contingente militar;... Luego, la historia que motiva su muerte o tortura, con las pertinentes diferencias, pero con el denominador común de la sinrazón absoluta (29.3.1-7). Con todo, el caso más ilustrativo de esta dura, pero dinámica *actio*, doble además en este caso, es el de un tal *Africanus causarum in urbe defensor adsiduus* (§ 6), que deseaba cambiar el gobierno de una provincia por otra. Al *comes* Teodosio, que parece apoyar la petición y cuyo trato displicente ahora permite (quizá) entender mejor su oscura muerte —una condena dictada por la “envidia” (Orosio VII 33), que Amiano no recoge—, el *pius... imperator* le ‘ordena’ cambiarle la cabeza: “*abi,*” *inquit* “*comes, et muta ei caput, qui sibi mutari provinciam cupit*”. La diferencia, en cualquier caso, es que frente a la arbitrariedad de los casos anteriores, aquí el historiador sí añade una razón ‘suprema’: era un *homo disertus AD POTIORA FESTINANS ut multi*.

Que el narrador es consciente del impacto que su inventio y dispositio proyectan en el lector lo demuestra el hecho de que, de pronto, ralentiza su exposición para lamentarse de ello: *Horrescit animus...* (29.3.9). Pero que, en el fondo, no tiene muchos propósitos de la enmienda lo evidencia la conocida anécdota de las osas salvajes, comedoras de hombres, *Mica aurea et Innocentia*, con la que cierra la caracterización del Emperador y el fragmento: la suprema ironía de concederle a ésta la libertad por sus ‘crímenes’, a la espera de conseguir nuevos cachorros que pudieran continuar con la macabra tarea de su madre, marca la impronta de Valentiniano, más que la *enumeratio* de sus injustas y ‘efectivas’ órdenes. El autor, con sus valoraciones y su arte literario, no es, en absoluto, ajeno a la configuración de la atmósfera en la que se mueven sus perversos personajes, aunque el tema exija un análisis detallado al que aquí no es posible descender.

II 2. Éste es, en esencia, el sistema que incardinará las secuencias de los bloques de Galo (libro 14) y Maximino (28.1), aunque el historiador lo complementa, dada su relevancia en cada caso, con dos procedimientos distintos, no excluyentes sino alternativos: en el de Galo, alguna de las escenas propiciadas

por la acción de uno de los personajes implicados es nuevo motor de otra serie de acciones maléficas que redundan en otros tantos crímenes; es una *gradatio* ascendente que, en el primer caso (l. 14), culminará en la muerte del propio César, con la de los dos responsables indirectos de sus fechorías, Escudilón y Barbación y su “incitadora” esposa (14.11.24 y 22), cerrándose así la *ringkomposition*. En el otro (28), el proceso se detiene para concentrarse en ciertas escenas, abriendo la puerta a la dramaturgia que el propio autor evoca en distintas ocasiones, y permitiendo el protagonismo, a veces sólo ‘expresivo’ —silencioso y ominoso—, de los damnificados.

El libro de Galo presenta tres grandes secciones dedicadas a agrupar tan funesta actividad: (i) la inicial (14.1), que determina las razones y modos de actuación: su crueldad se ve acrecida por su maligna y orgullosa esposa (*humani cruoris avida nihil mitius quam maritus...*), y los incitadores secuaces (14.1.2); (ii) la central (14.7), tras los *vitia* del Senado y el pueblo de Roma (14.6), con el tema de la vestidura real de Tiro (14.7.20), cuyas consecuencias se cerrarán tras el *excursus* de las provincias del este (14.8 / 14.9.7); (iii) y el clímax final de su propia muerte, ordenada por Constancio (14.11), dentro de un proceso repleto de ‘peripecias’; una *actio* dinámica definitiva debida al propio Emperador a cuya crueldad se ha dedicado también un breve capítulo a propósito de la represión contra los partidarios de Magnencio (14.5). La primera de todas las muertes es la del noble Clemacio, cuya suegra, enamorada de él, consigue, entrando por una poterna de palacio que la reina Constantina, comprada ‘por un collar’, remita a Honorato, la orden de ejecución para su yerno (14.1.3). Tres notas importantes de la rocambolesca peripecia: 1ª, la participación de Constantina, responsable, en gran medida, de la vileza de Galo (14.11.22); 2ª, el hecho de que sea el primer ejemplo de esta *actio* dinámica, más oral que ejecutiva —Galo manda, no lleva a cabo la acción—, que va a dominar el pasaje: se da la orden (a través de una carta), y el personaje muere; 3ª, y en la línea del enmudecimiento obligado del inculpado: el historiador enfatiza a través de su propia voz autorial que el pobre sentenciado no pudo “ni abrir la boca” —detalle físico—, “ni decir nada”; una dualidad, gestual (la primera) y moral (la segunda: no pudo defenderse), que subraya la ominosidad con la que se condena a los reos, que sólo pueden gesticular para mostrar su oposición y su desesperanza.

Un último dato de las restantes acusaciones que dictaba su implacabilidad: el tópico común del deseo de saber y controlar; así, los *ignoti* enviados a Alejandría, introduciéndose en las mansiones, entran también luego por las puertas traseras del palacio para “informar” de sus pesquisas (14.1.6): ellos averiguan y delatan —igual que el Prefecto Talasio (14.1.10)—, el César manda ejecutar; la indignidad de la reina, que, ansiosa de noticias (escucha tras la cortina: *stimulis reginae exsertantis aurem subinde per aulaeum*, 14.9.3), no sólo no ayuda a su marido con buenos consejos (14.1.8), sino que está acabando con su *Fortuna*; y la estupidez del propio Galo, merodeando de noche a la búsqueda de informaciones ocultas sobre lo que pensaban de él: datos... y castigos.

En la central (14.7.1), el proceso, cuyas bases se han fijado en el precedente, se enriquece y complica: en su primera grave decisión, el César, “irritado” (*effervatus*) por lo que creía una respuesta demasiado dura (*gravius*) del Senado de Antioquia a su intemperante decisión de dar rapidez a la bajada de precios en un momento de escasez, “ordena ejecutar a sus líderes” (14.7.2); su *actio* dinámica decisoria —interrumpida gracias al *comes orientis Honoratus*—se combina con otros elementos:

a) con su caracterización a través de una sangrienta escena (§ 3): se “deleita” en los *ludicris cruentis*, viendo a los púgiles, empapados en sangre, masacrarse mutuamente (§ 3), indicio, *nec obscurum nec latens*, de tal crueldad (*DIRITATIS eius* 14.7.2). El léxico suma tantos términos de sangre y crueldad como de alegría y deleite suyo.

b) con la presencia de otras figuras que acrecen su acción y actuación, como la decisiva actividad de su esposa potenciando la delación: la reina, en otro acto escénico con una mujer de protagonista, colma de regalos a una delatora (*aliqua mulier vilis*), a la que hace salir por la puerta principal de palacio y en carroza, como muestra de reconocimiento por su denuncia, utilizándola así para incitar a otros a copiar su conducta; su malsano tenor se fija en la que es fórmula predilecta del historiador: *incitatum propositum AD NOCENDUM* (14.7.4).

c) con la presencia, como actor anónimo y unánime, de una plebe enfervorizada contra su falta de sensibilidad y ayuda ante sus necesidades perentorias: la de Antioquia, agobiada por el hambre (14.7.5-6), arrasa la casa del noble Eubolo y golpea al gobernador *calcibus... et pugnīs*, hasta dejarlo *seminecem*, para acabar despedazándolo (*discerpsit*).

d) con la ironía trágica del resultado de una justicia injusta que permite que el *dux* Sereniano (14.7-8) —culpable de la devastación de una ciudad fenicia (Celsis) por su desidia—, ahora convicto de prácticas mágicas (con un *pileum*), salga libre, mientras muere el inocente Teófilo, en medio de la protesta del pueblo.

e) Y, finalmente, con las nuevas figuras que van a retomar el proceso histórico: lo hará el propio Emperador, quitándole al César, con sinuosidad (*blandius/ simulans*), su soporte palaciego-militar (el ornato del poder); y luego, con su ejecutiva ‘*actio*’ verbal (*mandabat*), abre la transición a la *actio* ‘dinámica’, un tanto errática, del próximo protagonista: Domiciano inicia la amplia secuencia de muertes encadenadas (su infausta ‘actividad’), tras una muy divertida *actio* escénica a su llegada a Siria para cumplir la misión del Emperador, *Gallum properare BLANDE hortaretur et VERECUNDE* (14.7.9). El antiguo *comes largitionum* y futuro prefecto llega a marchas forzadas a Antioquía, pasa por delante del palacio y, despreciando al César, “al que habría debido presentar sus respetos”, entra en el Pretorio *cum pompa sollemni*; luego, sin cuidar el protocolo —*nec regiam introiit nec processit in publicum*—, conspira “a escondidas” contra Galo (*abditus... moliebatur exitium*), sin informar al Emperador salvo de “nimiedades”. Requerido, finalmente, por Galo (*rogatus ad ultimum admissusque in consistorium*),

la entrevista subvierte todas las leyes del ceremonial palaciego: sin respeto alguno por la autoridad, ni obediencia alguna a la orden imperial, “ordena” al César, *INCONSIDERATE ET LEVITER*, partir de inmediato, si no quiere que se le retiren los víveres; y luego, *subiratus*, sale del lugar, sin acudir nunca más a su presencia, pese a los requerimientos oficiales (14.7.9-11). El personaje, tras la rocambolesca escena, morirá (§16), al tratar de huir por una escalera, atado y arrastrado juntamente con Moncio (§12-15), al que indirectamente el propio Galo ha dado entrada en la escena al ‘ordenar’ a sus más fieles protectores capturar a tan inhábil prefecto (14.7.12). Moncio, acusado por el César —que se siente perseguido cual una “serpiente” *telo vel saxo*—, torturado, pese a su edad y enfermedad (*senem atque morbosum*), abrirá con su ‘delación’ otra serie entrelazada de muertes difícil de resumir²³: las de Epígono y Eusebio, cuyos nombres, murmurados durante el descuartizamiento, pero no aplicados a los auténticos sujetos, generan una nueva masacre; de sus atroces sufrimientos, reclamando una justicia que no existe, se hará eco después el autor, contraponiendo, típico recurso contrastivo, sus diferentes conductas: Epígono delata (14.9.5); Eusebio, estoico y digno, “sonríe torvamente” (*torvum renidens*) en el suplicio, aunque ya no le quedaban miembros que destrozar (14.9.6), pero calla. Una vez más el narrador acude al gesto —la sonrisa, el *inmobilis*, y el *intrepidus* final (14.9.6) —, como arma contra la imposibilidad de defenderse de ninguna otra manera ante la iniquidad de la Fortuna. Luego, la investigación sobre la vestidura real conduce a nuevas condenas y muertes, sin que la *ferocitas* de Galo decrezca un ápice (14.9.9)

Con este sistema —adición múltiple de distintas *actiones* con personajes diferentes y muertes varias (Lusco; y los Apolinares (14.7. 17 y 19 /14.9.8); prolepsis; y un fragmento más estático que desarrolla la acción de un personaje antes de pasar a su decisiva actividad —Domiciano aquí; Pedro *Catena* en el de Constancio (14.5.8) —, Amiano elabora una compleja narración, cuyo hilo conductor sólo es la desgracia y la ignominia. El final, también en *ringcomposition*, regresa a la ‘actuación’ del Emperador, abierta ahora / secreta antes, pero “siempre injusta contra los inocentes”, que deja paso a una Justicia que, hastiada de crímenes, abandona las salas, abriendo paso al verdugo que ya tiene el camino libre para su mortífera tarea (14.7.21).

II 3) En el caso del pasaje de Maximino, que se “excede” mostrando su *genuinam ferociam*, la técnica es la misma: enumerativa en el recurso, ‘sumario’ en el relato, ‘activo’ en los ejecutores, y ‘paciente’ en los ejecutados; pero el relieve y multiplicidad de maniobras y los juicios del narrador convierten al fragmento en uno de los más largos, siniestros y notables de las *Res Gestae*, hasta el punto de que el autor —una vez más sujeto paciente de los desastres que sufre la

²³ En la progresión dramática aparecen: (i) la acusación a Ursicino (14.9.3); (ii) Zenón escupiendo su lengua al rostro del rey torturador de Chipre (14.9.6); (iii) el *indumentum regale*, tejido *occulte* en Tiro (14. 9.7), y la tortura de los sirvientes encargados de teñirlo y el diácono Maras, que no confiesa.

multitud—, lamenta unos crímenes cuya “ejemplaridad” puede resultar más nefasta que ellos mismos (28.1.2).

La perversa ‘actividad’ del personaje comienza tras ‘informar’ al Emperador de que los crímenes cometidos en Roma sólo podían investigarse y castigarse con mano dura (28.1.10). La inmediata respuesta a tal *actio* ‘oral’ (su informe) supone la concesión por Valentiniano (*efferratus...*, como Galo; y *adroganter*) de amplios poderes para la tortura, sin respeto a ningún código de derecho divino y humano (28.1.11). A partir de ahí (*accepta... NOCENDI materia*, 28.1.10), con la adición de otro siniestro personaje como ayudante de su infausta ‘actio’ (28.1.13), comienza la serie de ejecuciones. Cae el abogado Marino (§ 14), por haber tratado de conseguir como esposa *artibus pravis* a Hispanila; y el senador Cetego, acusado de adulterio; y los senadores Pafio y Cornelio, el *procurator monetarum*, y Serico y Asbolio, con la *variatio* de ser abatidos por “golpes de plomo” (§ 29); un joven de baja condición, Alipio, por un crimen indeterminado, junto a otros de la misma clase (§16); el procónsul de África, Himetio (28.1.17-8), que dará entrada (falsa) a Amancio, torturado en el potro y después ajusticiado (§§ 17-20); e, incluso mujeres, como Caritas y Flaviana (28.1.28), a “una de las cuales” —nueva imprecisión del autor—, se le priva de sus prendas íntimas, razón por la cual el verdugo será, a su vez, quemado vivo...

Tras tal *enumeratio*, el desarrollo (28.1.30-57), en lo que el mismo autor introduce como un *excursus* (§ 30). Eginacio será ejecutado, tras infinitas torturas (§ 56), con Anepsia, al final del complicado proceso. Sin abandonar la sombra de Maximino, *homo ferus* (§33) que reacciona *velut serpens* (como Galo: 14.7.2), la trama, repleta de “peripecias” —testamento; carta; cuerda atada en la ventana; infames estratagemas (§ 35); acusaciones falsas, o sin base; secretos y bajas pasiones (§§ 35-38/50)—, añade más personajes, incluidas también figuras femeninas de distinto tenor y entidad (§§ 47-8), como Hesiquia, la matrona acusada de planear un crimen que, aterrada por lo que le espera, decide acabar con su vida (*supra*, I), lo cual ‘evidencia’, además de su desesperación, la perversidad de quien la obliga a tal ‘acto’. Afortunadamente, las prolepsis con las que acaba el largo pasaje se cumplirán (§ 57) —como las de los dos nefastos consejeros de Galo (14.11.24; II 2)—: Simplicio será decapitado en el Ilírico; Doriforiano, sacado del Tuliano, y devuelto a su hogar por consejo de la madre del Emperador, torturado terriblemente antes de la ejecución; y Maximino caerá bajo Graciano (29.3.1). Con todo, su nefasta sombra se proyecta en el próximo episodio, ligado a la figura de Festo, o Festino de Tridento (29.2.22), quizá el epitomador (den Boeft, et al. 2013: 107-8). Éste, casi un hermano, en un principio intentó oponerse a las malvadas acciones del Prefecto; pero al enterarse de sus éxitos, decidió cambiar su “máscara” y seguir su estela (29.2.23). La *actio* amplifica su influencia exponencialmente, diversificando su campo de aplicación; y así se proyecta en el siguiente libro, en Oriente (29.1-2), y Occidente (23.9.3 = Galo 14.7).

II 4. Por último, la conjura de Teodoro (29.1.8), y sus secuelas, dentro de la espinosa problemática de la sucesión al trono (29.1.32), elevarán el tono trágico, que sólo se relaja un punto por el espectáculo que Hilario (re)produce con su confesión del modo con que se trató de averiguar el nombre del sucesor de Valente (*THEOD-orus/-osius*), con el trípode y la laja. La declaración del paranarrador, en el parlamento más original del relato (infra) — tras un prólogo: saludo a los jueces; y presentación de los hechos y enseres (*ab rebus ipsis, Ad Her. I 8*), con la sencillez adecuada) —, recrea la ‘acción’, dramática y escénicamente, en un brillante cuadro que no podemos analizar. La alocución concluye con un intento por parte del orador de excusar al acusado. No obstante, la consecuencia es la tortura y muerte de todos. Tras esta última focalización sobre el personaje de Teodoro (29.1.35), eliminado con quien había tratado de salvarlo (Euserio) — la *actio* positiva no funciona... —, se reiniciará la secuencia de ejecuciones: la acusación contra el historiador Eutropio, procónsul a la sazón de Asia, que se salva con dificultad gracias al sacrificio de Pasífilo (§ 36); y la ejecución del joven filósofo Simónides (§ 37-39), donde la acción se ralentiza para concentrarse en su tormento, la hoguera, y su estoica sonrisa de triunfante burla final, con la compasión del público como importante novedad. La del filósofo Máximo, también con una cierta escenificación de su fin (§ 42); la del noble Diógenes, antiguo gobernador de Bitinia, procesado sólo para apoderarse de su patrimonio (§ 43); y las de Alipio, antiguo vicario de Britania, con su hijo Hierocles, acusados de practicar la magia (§ 44). La enumeración de condenas y tormentos, cerrada por el momento, se abrirá de inmediato para acrecer la maldad de Valente, *fremebundus et minax*, cuyas órdenes (*praecepit*, 29.2.10) desembocan en los crímenes del famoso Festino de Tridento (29.2.22-28).

II 5. Es, ciertamente, un cómodo procedimiento literario, dual y complementario, que sirve para combinar la repercusión del número y secuencia de crímenes con el impacto de alguno. La *actio* ‘dinámica’ agiliza el relato y la caracterización, mientras la escena dramatizada, más espectacular, demora ‘estáticamente’ la acción y permite concentrar distintos recursos, focalizando el interés sobre un tipo de ‘representación’ (*agere in scaena*), muy bien definida, y con unos parámetros emotivo-gestuales y sensoriales (auditivos, visuales y coloristas) especialmente impresionantes, muy útiles para la caracterización de los implicados y la finalidad propuesta en cada caso²⁴. Ilustrará el recurso, poniendo en evidencia el valor y uso de la ficción que, en el fondo, domina el relato histórico la escena del suicidio del moro Firmo, hijo de Núbel, que, entregado a Igmazén (29.5.53), que iba a pasárselo a Teodosio, y “terriblemente asustado ante la posibilidad de morir”, decide poner fin a su miedo y sus ganas de vivir

²⁴ La malignidad femenina de Constantina (14.9.3); la vanidad o estupidez: Asiria, atemorizada, escribe a su marido para que no la repudie para casarse con la emperatriz Eusebia; la esclava que redacta la carta le entrega una copia a Arbición, que se la pasa a Constancio (18.3.3); acabará degollada con Barbación, y otros muchos...

—irónicas antítesis...— (29.5.54). En un contexto complejo (la revuelta de África) dominado por la crueldad y desidia de Valentiniano, con la geografía como teatro específico de un tipo de actuación —la lejanía del centro del poder permite o facilita la ignorancia de la realidad del gobernante, al que se manipula con facilidad—, y diversas peripecias y muertes en ambos bandos (29.5.42-3 // 29.5.49 // 25.5.48-50), la acción se detiene en su peculiar *actio*. Entonces, escenifica Amiano (29.5.53), “asustado”, mientras aguardaba su inminente final, aguardó a que, “en el silencio de la noche”, el vino que les había ofrecido a los guardianes los hiciera dormir; entonces se dejó caer del lecho, y deslizándose *manibus repens et pedibus*, a tientas buscó una cuerda que el azar (*casus*) “le ofreció para acabar con su vida”; la suspendió en un clavo de la pared, y, metiendo la cabeza en el nudo, se ahorcó... El lugar (la celda), sus peculiares movimientos, su secuencia y la precisión en la descripción —oscuridad; miedo; el lecho; sus pasos, su tacto, ...—, más la imposibilidad de que nadie ‘viera’ el acto y lo contara, convierten el pasaje en un buen ejemplo de ficción historiográfica. La capacidad de recreación mimético-inventiva del historiador, componiendo un fresco del que nadie puede dar cuenta, ilustra bien el mecanismo de esa *actio* factual aplicada, y limitada, a la propia persona, absolutamente ‘irreal’²⁵, pero muy válida para ilustrar lo que el narrador debe ofrecer a sus lectores: información, acción y espectáculo. No importa la racionalidad, ni la veracidad, sino la emoción y la *actio*: la actuación y el espectáculo que ofrece a través de sus protagonistas.

De ahí la fórmula que el historiador ha aplicado para convertir su relato en lo que es: un sombrío fresco de violencia y horror que (re)presenta ante la mirada del oyente/espectador “la gran tragedia de Roma” (Löfstedt, 1948: 5). La cuestión de fondo es la que la muerte de Máximo, decapitado en Éfeso, pone de relieve: *docente periculo postremo, QUAESITORIS iniquitatem omnibus esse criminibus graviorem* (29.1.42): si el emperador, sea el que fuere, no hubiera concentrado el mal en sí y en su corte, ni tenido como secuaces a los que deberían haberlo ayudado a ir por el buen camino, sin aduladores, ni calumniadores, ni ruines y crueles colaboradores (15.3.1-2), la maldad no se habría generalizado tanto. En la forma, el método dual y complementario (contrastivo) del “sumario” y la “escena” (Booth, 1961:154) le han permitido evidenciarlo con plasticidad en diferentes momentos, sustancialmente al inicio y final del relato. En realidad, como Booth resume, la cuestión no radica en la diferencia *between showing and telling* sino en la clase de narrador *who is providing the scene or summary*. Y aquí es Amiano...

²⁵ Cf. el de Paladio (28.6.27), cuyos pensamientos y actos también reconstruye el autor, convertido en omnisciente absoluto, pero también, como en el caso de Firmo, monoselectivo —frente a la omnisciencia multiselectiva, aquí Amiano sólo transmite los pensamientos y acciones del único personaje implicado—.

BIBLIOGRAFÍA

- ASIS GARROTE, M^a. Dolores de (1988), *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid: Fundamentos
- BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra,
- BARNES, Timothy D., 1998, *A. Marcellinus and the Representation of Historical Reality*, Ithaca and London: Cornell Univ. Press
- BARHTES, Roland, 1993-1994, "Tácite et le baroque funèbre ", *Oeuvres complètes MARTY*, É. (ed.), Paris: Ed. du Seuil, I, 1247-9.
- BOEFT DEN, J., DRIJVERS, J.W., DEN HENGST, D., TEITLER, H.C., 2013, *Philological and Historical Commentary on A. Marcellinus XXIX*, Leiden-Boston: Brill.
- BONANNI, Susanna (1982), "Sulla tecnica comparativista di Ammiano Marcellino", *QC* 4, 1982, p. 415-426.
- BOOTH, Wayne.C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London: The Univ. Chicago Press
- BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris : Ed. du Seuil, col. Portique.
- CAMUS, Pierre-Marie (1967), *Ammien Marcellin : témoin des courants culturels et religieux à la fin du IVe siècle*, Paris : Les Belles Lettres
- CHAUVOT, Alain (2007), "Mouvement et corps barbares d'après les sources latines", *Ktema* 32: 123-135
- DINTER, Martin T., 2012, *Anatomizing Civil War: studies in Lucan's epic technique*, Michigan: Michigan Univ. Press.
- ELSNER, Jaś (2004), "Late Antique Art: The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic", *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, S. Swain-M. Edwards (eds.) Oxford, 271-309.
- EVANS, Elisabeth C. (1969), *Physiognomics in the Ancient World*, Philadelphia: TAPhA (n.s. 59).
- FONTAINE, J. (1992) "Le style d'Ammien Marcellin et l'esthétique théodosienne", *Cognitio Gestorum*. The historiographic art of Ammianus Marcellinus, J. den Boeft, D. den Hengst and H.C. Teitler (eds.),
- KELLY, G., 2008, *A. Marcellinus. The Allusive Historian*, Cambridge/New York: Cambridge Univ. Press.
- LÖFSTEDT, E. (1948), "On the style of Tacitus", *JRS* 38, 1-15.
- MATTHEWS, John F., 1989, *The Roman Empire of Ammianus Marcellinus*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press.
- ROBERTS, Michael (1989), *The Jewelled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press.
- SABBAH, G., 1978, *La méthode d'Ammien Marcellin: recherches sur la construction du discours historique dans les Res Gestae*, Paris: Les Belles Lettres
- SALEMNE, C., 1989, *Similitudini nella storia: Un capitolo su A. Marcellino*, Napoli: Lofredo ed.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1968), "Poetic Closure. A Study of How Poems Ends, Chicago – Londres, Univ. of Chicago Press
- SELEM, Antonio "Il senso del tragico in Ammiano Marcellino", *ASNP* 34, 1965, pp. 404-416.)
- SMITH, B.H. (1968), "Poetic Closure. A Study of How Poems Ends, Chicago – Londres,

- Univ. of Chicago Press
- SMITH, B.H. (1968), *Poetic Closure. A Study of How Poems Ends*, Chicago – Londres, Univ. of Chicago Press
- TODOROV, Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Paris: Seuil.
- 1981, *Introducción a la Literatura Fantástica*, 2ª ed., Méjico, PRAEMIA s.a.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982), “Temática”, *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal
- WOODS, David (1996), “The Saracen defenders of Constantinople in 378”, *GRBS* 37.3, 259-79.
- ZANGARA, Adriana, 2007, *Voir l’histoire. Théories anciennes du récit historique II^e s. A.J.-C. Après J.-C.*, Paris: Ed. De l’Ecole des Hautes Études en sciences sociales.